

MERILIN KOTTA

Manifestaciones del proceso
de escritura en la narrativa breve
catalana actual



DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

6

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE
UNIVERSITATIS TARTUENSIS

6

MERILIN KOTTA

Manifestaciones del proceso
de escritura en la narrativa breve
catalana actual

Väitekiri on lubatud kaitsmisele filosoofiadoktori kraadi taotlemiseks Tartu Ülikooli germaani, romaani ja slaavi instituudi nõukogu otsusega 13. märtsil 2013.

Juhendaja: prof Jüri Talvet, Tartu Ülikool

Oponendid: dr. Angel Garcia Galiano,
Madridi Complutense ülikooli õppejõud

dr. Jukka Havu, Tampere ülikooli professor

Kaitsmise koht: Tartu Ülikooli senati saal

Kaitsmise aeg: 3. mai 2013, kell 14.15

ISSN 1736–4922

ISBN 978–9949–32–266–4 (trükis)

ISBN 978–9949–32–267–1 (pdf)

Autoriõigus: Merilin Kotta, 2013

Tartu Ülikooli Kirjastus

www.tyk.ee

Tellimus nr. 116

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha podido realizarse gracias a las becas del programa Sócrates-Erasmus, ESF DoRa y la beca de perfeccionamiento de catalán 2011 concedida por el Institut Ramon Llull.

Expreso mi agradecimiento a todas las personas que, con aportaciones y ánimos, han tenido que ver con la culminación de este proyecto.

A mi director, el Prof. Dr. Jüri Talvet, por sus sugerencias, ánimos y paciencia. A la Dra. Carme Gregori Soldevila (Universitat de València) por su interés, disposición para compartir información y ayuda en determinar el corpus de estudio. A la Dra. Mercè Picornell Belenguer (Universitat de les Illes Balears) por su lectura del texto, orientaciones y disposición para compartir información.

A la profesora Ruth Sepp y al Dr. Josep Soler-Carbonell, cuyas clases inspiradoras impartidas en la Universidad de Tartu han contribuido en la selección del objeto de estudio. A Laia Ferran por su criterio a la hora de interpretar unos fragmentos ambiguos del material seleccionado. A Héctor Alcocer, por su ayuda para conseguir un material bibliográfico importante. A Ernest Martí por la revisión y lectura minuciosa del texto. A Ana Yansi Tapia y Josep Soler por la revisión del texto.

A mi madre, a mis hermanas y a mis amigos por animarme. Agradezco a mi hermana Kristel Kotta también por traducirme un material del finés al estonio. A Rainer Rotberg y Ragnar Vutt, por su ayuda en labores informáticas.

CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN	9
1.1. Planteamiento del problema y objetivos	9
1.2. Modo de abordar el trabajo y disposición	11
1.3. Estado de la cuestión	12
1.3.1. Estudios sobre la narrativa breve actual	13
1.3.2. Estudios específicos sobre el motivo de la escritura en la narrativa breve catalana	18
1.4. Corpus de trabajo y criterios de selección	21
2. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO	27
2.1. Presupuestos teóricos	27
2.1.1. Marco teórico de referencia	27
2.1.1.1. Teoría del cuento y narratología	27
2.1.1.2. Tematología y didáctica de la escritura	30
2.1.1.3. Aproximaciones a la metaficción	36
2.2. Metodología usada	37
3. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA PLANIFICACIÓN	39
3.1. La planificación anterior a la textualización	39
3.2. Análisis de los submotivos	40
3.2.1. Conciencia inspirada artística	40
3.2.1.1. Fuentes de inspiración	48
3.2.2. Motivación	65
3.2.2.1. Motivación adaptativa	71
3.2.2.2. Motivación autónoma	79
3.2.2.2.1. Motivación autónoma extrínseca	79
3.2.2.2.2. Motivación autónoma intrínseca	85
3.2.2.3. Posibilidad de escribir sin objetivos	91
3.2.3. Idea de la obra	94
3.2.4. Observación	99
3.3. Recapitulación	106
4. ENTRE LA PLANIFICACIÓN Y LA TEXTUALIZACIÓN	108
4.1. La planificación y la textualización	108
4.2. Análisis de los submotivos	108
4.2.1. El lector ideal	108
4.2.2. Documentación	119
4.2.3. Elaboración de apuntes y borradores	123
4.2.4. Ambientación	128
4.3. Recapitulación	142
5. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA TEXTUALIZACIÓN	143
5.1. La textualización	143

5.2. Análisis de los submotivos	143
5.2.1. Límites del acto de escribir	143
5.2.1.1. Inicio del acto de escribir	143
5.2.1.2. Final del acto de escribir	150
5.2.1.3. Continuidad y discontinuidad del proceso de escritura	158
5.2.2. Elaboración de contenidos	172
5.2.2.1. Proceso cognitivo	172
5.2.2.2. Selección y omisión	179
5.2.2.3. Submundo de ficción	186
5.3. Recapitulación	200
6. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA REVISIÓN ..	201
6.1. La revisión	201
6.2. Análisis de los submotivos	202
6.2.1. Revisión paralela a la textualización	202
6.2.2. Revisión posterior a la textualización	211
6.2.2.1. Autor ficticio	211
6.2.2.2. Otros personajes	215
6.3. Recapitulación	230
7. CONCLUSIONES	232
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	236
APÉNDICE	246
RESÚMEE	249
ELULOOKIRJELDUS	254

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Planteamiento del problema y objetivos

La presente tesis se sitúa dentro del paradigma de la investigación cualitativa-interpretativa, en el terreno de la investigación en la literatura comparada (tematología) y narratología, enfocándose en la descripción y comprensión del motivo del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual.

La tarea fundamental de cada investigación es contribuir con alguna novedad al estado actual de conocimiento en un determinado dominio. El interés que puede presentar esta tesis estriba en el hecho de que lleva a cabo una investigación de base variada (58 relatos) en un área concreta poco observada hasta hoy (manifestaciones de un motivo determinado en la narrativa breve catalana). Asimismo, continúa el enfoque multidisciplinar usado en la literatura comparada y lo aplica al estudio de los motivos literarios.

Optando por un enfoque multidisciplinar, asumimos la perspectiva de la escritura como un “proceso cognitivo, objeto social y factor de fundamental importancia en el desarrollo de la cultura” que se ha convertido en el objeto de estudio de distintas disciplinas como la antropología, la historia, la lingüística, la psicología o la filosofía (Henaó 2006: 87). La presencia del motivo en la literatura actual continúa una tradición de textos que ponen de relieve la relación entre sujeto y obra (artista y arte).¹ Como actividad cultural y textual la escritura literaria construye “en el acto creativo de la imaginación poética” mundos posibles ficcionales que no existían “antes de su acto poético” y son soberanos frente al mundo real aunque accesibles desde el mismo mundo no ficcional (Doležel 1997: 82; 88).²

El objetivo de tipo general es contribuir a determinar cómo se trata del motivo de la escritura en literatura mientras la didáctica de la escritura ha sufrido un cambio de paradigma, prevaleciendo el proceso de escritura que conduce a los textos definitivos ante el producto final (Henaó 2006: 76). Partimos, por tanto, de la premisa de que los modelos de investigación elaborados como fruto de este cambio de paradigma nos ayudan a interpretar fenómenos literarios desde una perspectiva temática nueva.

El objetivo de tipo particular está vinculado con las manifestaciones concretas del motivo a nivel textual. A través de la descripción, comparación y sistematización de los relatos seleccionados queremos desarrollar una visión

¹ Entre ellos destacan los que se puede etiquetar como *metaficción* o, en palabras de Doležel (1997: 92), *narrativa auto-reveladora* que genera “efectos estéticos mediante la revelación de los fundamentos ocultos de la literatura”.

² Espezúa (2006: 70) indica que, según la posición dominante en la teoría literaria contemporánea no se puede (re)presentar textualmente el mundo real: “sólo tenemos acceso a mundos semióticos hechos con y por el lenguaje y nunca al mundo concreto”. La posición antagónica cree que “en la literatura está presente la realidad (re)construida y (re)elaborada a través de un proceso de tipificación por el cual se capta y representa lo general sacrificando lo particular. En esta lógica, la literatura puede (re)presentar, en el sentido de mostrar, la realidad de modo metafórico y metonímico”.

panorámica de las representaciones actuales de la escritura en un género y en una literatura nacional determinadas, teniendo en cuenta, al mismo tiempo, de que los textos literarios –incluso metaficcionales que hoy día constituyen un hecho cultural ampliamente extendido y establecido– expresan frecuentemente valores culturales (Stirling 2000: 100), y el estudio de un motivo recurrente en varios textos publicados en corto plazo puede contribuir al conocimiento de estos valores. ¿Qué imagen se desprende de los textos sobre el proceso de escritura como construcción de mundos de ficción?

El objetivo específico tiene en cuenta, por un lado, cierta recuperación del género cuenístico hoy en día –se hace evidente hasta aparecer como submotivo en los propios relatos–, y por otro lado, la proliferación de referencias al circuito literario en una parte de la narrativa breve (sin olvidarnos del género novelístico). Varios autores han señalado “la actitud introspectiva del relator o personaje” de la narrativa actual (Sobejano 2006: 12) que, en el caso del personaje-escritor, significa sumergirse en reflexiones sobre la propia aventura de escribir. En última instancia, la tematización del proceso de construcción de mundos de ficción pone de relieve “cómo la imagen de cualquier realidad viene mediatizada y determinada por la acción de escribir” (Ibid.). Es conocida la siguiente afirmación de McCaffery (1982: 6): “By exploring how writers produce an aesthetic fiction, the metafictionist hopes to suggest the analogous process through which all our meaning systems are generated.”

Hay que decir que, en un primer momento, el proyecto de este trabajo fue estudiar todo el circuito literario tematizado en los textos o abordar, al menos, el motivo del proceso de lectura como actividad análoga a la escritura, pero debido a la cantidad de material y la complejidad del tratamiento de la producción de textos escritos, elegimos concentrarnos sólo en una parte de la comunicación literaria. Aunque, en las páginas que siguen, hagamos referencia a estos aspectos del circuito literario de ficción que nos parezcan imprescindibles para entender el motivo de la escritura, seguiremos el ejemplo de Silva-Díaz (2005: 135) y tomaremos como punto de partida el modelo del discurso narrativo propuesto por Pozuelo (1992; citado por ella): “alguien cuenta a alguien una historia”. Al limitarnos a estudiar la relación escritor-obra, dejamos abierta una posible vía de continuar o complementar la presente investigación.

Antes de seguir con el apartado siguiente de esta introducción, llamamos la atención sobre dos “peligros consustanciales” a un estudio de motivos expuestos por Martín (2006: 155): “la devaluación del contexto en el que se integra una determinada plasmación del motivo, o la obsesión por establecer afinidades entre los textos en detrimento de las peculiaridades de cada autor”. Por lo que se refiere al requerimiento de tener presente el contexto en que surgen ciertas manifestaciones literarias, en nuestra opinión, cobra una importancia mayor en los estudios diacrónicos (como es el de Martín), mientras nuestro acercamiento es sincrónico. No obstante, es importante también en cuanto a nuestro estudio que se basa, efectivamente, en analogía de contexto, es decir, en el trasfondo extraliterario común a los textos objetos de la comparación (enfoque nacional de corte transversal) (Naubert 2001: 138). Por consiguiente, en los dos primeros

capítulos, trataremos brevemente el contexto de elaboración de los relatos, así como las características atribuidas a la narrativa breve actual. También manifestamos nuestro total acuerdo con la exigencia de respetar peculiaridades de cada autor. Como prueba de esto, emplearemos, a lo largo del análisis, muchas citas breves de los textos originales.

I.2. Modo de abordar el trabajo y disposición

En el primer apartado introductorio, hemos planteado el problema que nos interesa tratar y hemos presentado nuestros objetivos de trabajo. En las páginas siguientes, describiremos el modo de abordar el trabajo, el estado de la cuestión de los estudios sobre el género cuentístico y los criterios y el proceso de selección del corpus de la presente investigación.

La tesis consta de seis capítulos y varios apartados para facilitar seguir el acercamiento a la materia. El capítulo 2 que sigue a este capítulo introductorio está dedicado a una descripción detallada del trabajo, en concreto, a su marco teórico de referencia y metodología usada.

Los cuatro capítulos siguientes constituyen una aproximación directa a la narrativa breve en cuestión. Su estructura se basa en una división teórica del proceso de escritura en tres “momentos” –planificación, textualización y revisión– extendida en los estudios didácticos. A la hora de organizar los datos que surgen de la aplicación de este modelo triple de análisis a los relatos hemos procurado destacar la idea de que los tres subprocesos están estrechamente relacionados entre sí y pueden aparecer paralelamente. Por eso, el capítulo 4 se titula “Entre la planificación y la textualización” y el subapartado 6.2.1 “Revisión paralela a la textualización”.

En cuanto a la división en apartados y subapartados que pretende precisar diferentes aspectos objeto de estudio en cada capítulo, hemos tenido en cuenta información procedente de tres fuentes: (a) submotivos recurrentes en relatos seleccionados (método inductivo), (b) explicaciones que Barboza y Peña (2010) hacen con respecto a la triple división del modelo cognitivo del proceso de escritura, y (c) aportaciones de la psicología (Silo 2006; González 2008). El hecho de incluir en nuestro análisis un estudio del estado inspirado y los tipos de motivación del escritor ficticio a la hora de iniciar un proceso de escritura nos pareció especialmente importante, teniendo presente su frecuencia en los relatos. Al principio de cada capítulo dedicado al análisis textual, concretaremos sus objetivos y disposición particulares, y al final, haremos una recapitulación o síntesis de los aspectos relevantes resultados del análisis, teniendo en cuenta su pertinencia a los subprocesos teóricos del proceso de escritura.

Por último, presentaremos las conclusiones generales de la tesis y reflexionaremos acerca de los posibles caminos a seguir en investigaciones futuras. Para completar el estudio acerca de los relatos seleccionados, añadiremos un apéndice en forma de tabla comparativa que presenta los cuentos ordenados cronológicamente según su fecha de publicación.

I.3. Estado de la cuestión

En este apartado, nos limitaremos a presentar el estado de la cuestión: investigaciones y experiencias existentes tanto sobre la narrativa breve actual como en este campo de estudio que podemos relacionar con el proceso de escritura. El objetivo es situar el presente trabajo dentro de un contexto de la crítica literaria más amplia, así como ubicar los relatos seleccionados dentro de su contexto de elaboración para evitar uno de los “peligros consustanciales” a un estudio de motivos a que nos hemos referido anteriormente: el de devaluar “el contexto en que se integra una determinada plasmación del motivo” (Martín 2006: 155).

Hemos dicho que el proceso de escritura hoy en día constituye un objeto de estudio para varias disciplinas. La antropología, por ejemplo, interpreta la escritura como “herramienta simbólica que crea una nueva realidad y establece una comprensión nueva del mundo”, la historia, en cambio, estudia cómo “nuestros procesos cognitivos se han ido modificando por el uso de la escritura” a lo largo del tiempo (Henaó 2004: 88). En la didáctica de la escritura, se distingue entre cuatro corrientes –la expresiva, la cognitiva, la neorretórica y la sociocultural– que se solapan unas a otras. La primera considera la escritura como “medio para fomentar el autoestima y el desarrollo personal” del que escribe; la segunda considera la escritura como “herramienta cognitiva” y estudia las actividades cerebrales durante el proceso de escritura, la tercera pone hincapié en la comunicación interpersonal; y la cuarta se centra en la interacción del lenguaje y el pensamiento con el entorno (*op. cit.*, 77–79). Como una perspectiva complementaria, a estos estudios podemos añadir una tradición filosófica sociocultural de reflexionar sobre la figura del escritor dentro de la sociedad (el tópico del intelectual) (Rodríguez 2005: 58).

En el terreno de la investigación literaria (novelística, sobre todo), son las distintas aproximaciones a la metaficción –surgidas, sobre todo, a partir de la década de los años setenta del siglo pasado en un contexto del postmodernismo (Hallila 2006: 204)– las que más se han ocupado del estudio de las manifestaciones de la escritura en textos literarios.³ Surgieron paralelamente al interés por el proceso de escritura que comenzó a mostrar la psicolingüística (Peña 2001: 74–75).⁴ A partir de estos años la producción teórico-crítica sobre la metaficción se ha mantenido relativamente estable y Gil (2005: 20) señala una perceptible revitalización de estos estudios durante las últimas décadas,

³ Para indicar sólo algunos autores: Christensen (1981), McCaffery (1982), Waugh (1984), Hutcheon (1980).

⁴ Explica esta autora (*Ibid.*): “Es a partir de los años setenta cuando los procesos de composición de lo escrito se convierten en una línea de investigación psicolingüística, en la que interesa lo que piensa, hace y escribe un autor desde que se plantea escribir un texto hasta que termina la versión definitiva. Para saber lo que ocurre en la mente del escritor las investigaciones se centraron en solicitarle que pensara en voz alta mientras escribía. Del análisis de los registros se pudieron determinar los diversos subprocesos que están presentes en el acto de escribir, tales como: buscar ideas, organizarlas, redactar, revisar, formular propósitos, pensar en el destinatario y seleccionar el género que se adecue a lo que se quiere comunicar.”

sobre todo en el terreno de la literatura comparada. En este contexto, queremos destacar el intento (logrado, en nuestra opinión) de Hallila (2006) de ofrecer una profunda reflexión sobre *metaficción* como un concepto teórico, contextual e histórico y su lugar dentro de un estudio literario. También nos interesa subrayar las aportaciones de Álvarez (2006) y Silva-Díaz (2005) que hemos tomado como nuestro punto de referencia teórico (véase 2.1.1.3).

De entre los estudios específicos, cuya línea de investigación la presente tesis continúa o complementa de una u otra manera, destacan los artículos de Madrenas y Ribera (1998–1999), Álvarez (2006), Gregori (2010) y la tesis doctoral de Martín (2006). Volveremos a estos trabajos tras haber hecho un recorrido previo por investigaciones que arrojan luz sobre la situación actual del género cuentístico en lengua castellana y catalana. Este recorrido previo tiene la misma intención doble que hemos otorgado al presente apartado: situar nuestro estudio dentro de un contexto de la crítica literaria más amplia, y los textos seleccionados dentro de su contexto de elaboración.

1.3.1. Estudios sobre la narrativa breve actual

En cuanto a los estudios panorámicos sobre la narrativa breve actual en España, hay varios autores cuyas aportaciones merecen la atención: entre otros, Valls (1991), Encinar/Parcival (1993), Carrillo (1996), Encinar (2002), Puerto (2002), Martínez (2001; 2006). La crítica coincide en señalar: (a) cierta renovación que ha experimentado el género a partir de los años ochenta en comparación con los decenios anteriores y (b) una diversidad temática y formal que la narrativa breve goza hoy en día. Ahora bien, ambos aspectos requieren una precisión tanto por lo que se refiere a la narrativa castellana como catalana.

Con relación a la renovación del género, los críticos de los años noventa todavía advirtieron del lugar inestable que ocupaba la narrativa breve dentro de la sociedad.⁵ El género “empieza a dejar de ser considerado como caza menor”, aunque “anda aún muy lejos de hallarse en una situación de normalidad” (Valls 1991: 27). Eso se debió a múltiples problemas relacionados entre sí que tenían que ver con la recepción⁶ y el estudio académico del género,⁷ pero sobre todo

⁵ Se habla del “renacimiento” del género, según Acín (1991: 67), “[...] no tanto en cuanto a la esperada publicación y difusión de tal tipología de entregas, pero sí en cuanto a su ubicación y reconocimiento “social” en los mass-media del momento. Por el contrario, para los hacedores de los cuentos, tal auge era una falacia puesto que el cuento seguía siendo un desconocido tanto desde el punto de vista editorial y, en consecuencia de gran público.”

⁶ Por un lado, el cuento reclama un lector activo y de cierto nivel educativo como el de la poesía. Por otro, podría ser un género adecuado para el estado de conciencia del hombre de hoy. Explica Carrillo (1996: 48; 53–54): “Al final del segundo milenio, el discurrir de la existencia se somete a un resorte inexcusable: la prisa, el tiempo acelerado, la velocidad que si de un lado, aplicado a la información o la técnica, es el catalizador de avances gigantescos, de otro imprime una marca indeleble en el perfil psicológico del posible interlocutor literario.”

⁷ Carrillo (1996: 26) añade que la indiferencia de los estudiosos ante el género y, por consiguiente, la carencia en los estudios críticos generales y parciales dedicados al tema, está

con el sector editorial.⁸ Entre otros problemas destacaban las “veleidades de la moda literaria, la precariedad en el mercado editorial y la consiguiente inestabilidad para el cuentista” que tenía que compaginar la creación literaria con la actividad paralela periodística (Encinar/Parcival 1993: 33–34). Para obtener una visión actualizada de la situación, acudimos a las siguientes palabras de Neuman (2010: 22):

A diferencia de la primera entrega de Pequeñas Resistencias, no me ha parecido necesario proponer un manifiesto colectivo en defensa del cuento y sus espacios propios. En parte porque el panorama editorial se ha transformado radicalmente durante la última década, y en parte porque determinados argumentos, por desgracia vigentes todavía, quedaron ya formulados en aquel texto.

Podemos decir que, a grandes rasgos, la situación de la narrativa breve catalana se parece a la que acabamos de describir, aunque no falten rasgos propios ni discrepancias entre los críticos. González (2004: 80) consideraba “el resurgir del cuento” un “aspecto importante” en la reorientación narrativa de los años ochenta y lo describía como “género ampliamente cultivado” y positivamente evaluado. A la luz de otros artículos, la situación se hallaba lejos de ser favorable al género. Sobre los años noventa, Figueras (1993: 86–87) destacaba la “plena maduració” del cuento catalán, pero mostraba una preocupación por la vitalidad del género a causa de la ausencia de autores que se dedicaran exclusivamente a esto. En este panorama, destacaban también diferencias territoriales. Sobre el cuento valenciano, Gomar (2004: 9) opinaba: “[...] crec inqüestionable que la narrativa breu continua patint una discriminació sistemàtica i marginal en el panorama literari [...]”.⁹ No obstante, cuatro años más tarde, Dasca (2008: 121–147) volvió a hablar del “panorama polifacètic” y de la “vitalitat irrefutable” que gozaba el género desde el punto de vista de la producción.

En el contexto de las transformaciones sociopolíticas generales, queremos hacer mención de dos hechos que Carbó y Simbor (2005: 250–257) consideran

favorecida por la “escasa tirada editorial de algunos volúmenes de relatos” que por eso “pasan inadvertidos para la mayor parte de la crítica”.

⁸ Los editores rechazan el género por su escasa rentabilidad comercial (por ejemplo, el incremento de títulos publicados en los años ochenta se contrarrestó con la caída de tiradas) que, al mismo tiempo, no es una situación nueva (Encinar/Parcival 1993: 34–37) ni exclusiva a la literatura española. Por motivos comerciales, las editoriales han preferido cuentos de los escritores que han conseguido renombre como novelistas. También han evitado el término *cuento* en la portada del libro o han hecho crecer, topográficamente, textos más o menos breves (Carrillo 1996: 40–41).

⁹ Fluixà (2004: 74–75) explica sobre el contexto valenciano: “De fet la major part dels llibres de contes i de narracions breus es publiquen en editorials o plataformes clarament incipients, de caràcter local o comarcal i amb escassa difusió en la xarxa de distribució i promoció del llibre.” Enumera (Ibid.) también otros problemas: (a) siempre que sea posible se publica como novela “tot aplec de narracions que tinga el més mínim lligam temàtic o estilístic entre unes històries i les altres”; (b) en comparación con la novela, “la crítica valenciana actual a penes haja dedicat temps ni espai a parlar-ne.”

transcendentes para entender el desarrollo de la literatura catalana: la llegada del sistema democrático y el reconocimiento cooficial del catalán. Los dos permitieron introducir el catalán en el sistema educativo y posibilitaron la consolidación del circuito literario en los territorios catalanohablantes.¹⁰ El proceso de normalización lingüística, literaria y educativa en la lengua catalana tuvo una influencia directa sobre el mundo editorial,¹¹ aunque no haya permitido superar, hasta hoy, el conflicto lingüístico en diferentes ámbitos de la sociedad (Carbó/Simbor 2005: 250–257; Melià 1996: 14).¹²

Por lo que se refiere a la variedad de la narrativa breve actual, la crítica subraya dificultades a la hora de determinar tendencias claras (Valls 1991: 31–34),¹³ pero apunta a una “vuelta a la narratividad” como tendencia general que el género comparte con la novela. Esta nueva narratividad, no obstante, tiene sus peculiaridades:

A pesar de la “recuperación de la narratividad” que se inició en la España de los años setenta, como reacción ante el experimentalismo, parte de la producción narrativa de las últimas décadas se aleja del canon aristotélico (progresión del relato según el esquema tripartito planteamiento, nudo, desenlace y unidad de la acción (*Poética*, capítulos VII.3 y VII.4) y renuncia a una lógica cronológica y casual. Menudean las obras que cultivan el fragmento, la discontinuidad, la heterogeneidad y la multiplicidad, rehuyendo del espíritu de sistema y de la totalidad (Champeau 2011: 69).

¹⁰ La normalización de la lengua catalana empezó a tener un marco legal de actuación entre los años 1983, en Cataluña y Valencia, y 1986, en las Islas Baleares (Carbó/Simbor 2005: 256–257), es decir, era paralela a la aparición de los primeros relatos estudiados en la presente tesis.

¹¹ Carbó y Simbor (2005: 234–251) explican que las cifras de libros editados anualmente se han multiplicado a ritmo galopante con posterioridad al final de la dictadura: desde 611 libros en catalán publicados en 1975 hasta 4.838, en 1990; es decir, del 3,4 % al 11,4 % respecto al número global de títulos publicados en España en los respectivos años.

¹² Hemos preferido el término *conflicto lingüístico* usado en la sociolingüística, porque “en aquest terme, s’hi reflecteix millor l’aspecte no estàtic del fenomen” (Melià 1996: 14). Melià (*op. cit.*, 17) explica: “La llengua catalana es troba, arreu del territori, en conflicte amb una altra llengua, que varia en relació amb la dependència política de la zona: a la Catalunya Nord, amb el francès; a Andorra, amb el francès i el castellà; a l’Alguer, amb l’italià; i a la resta del territori, amb el castellà. [...] A més hi ha, a tots aquests territoris, una tercera llengua en conflicte, l’anglès, que en alguns àmbits, com la de la investigació científica i la tecnologia comença a ocupar espais considerables.”

¹³ Explica Valls (*Ibid.*): “No es fácil señalar unas características generales que definen el trabajo de estos autores. Sí creemos que, al igual que en la novela, predomina la variedad, pues no vemos tendencias claras, aunque sí individualidades descollantes, pero notamos – sobre todo entre los más jóvenes– una excesiva sujeción al modelo y a las ideas que pasan por Poe, Maupassant, Chejov y Cortázar, organizando (por usar las palabras de V. Sklovski) el relato sobre un argumento preciso y neto que dan una solución inesperada. O mostrándonos un determinado estado o ánimo, más o menos patológico, pues no olvidemos que casi todos los protagonistas de estos relatos suelen ser antihéroes.”

La vuelta a la narratividad, puede darse por un “doble registro: el realista y el fantástico” (Puerto 2002: 15–22). Entre otros aspectos, varios autores mencionan la presencia de la reflexión metaliteraria (Valls 1991; Carrillo 1996, Puerto 2002) que tampoco es exclusiva al cuento. Champeau (2011: 70), explica: “Será, pues, inversamente proporcional al espacio dedicado a la descripción, pero también al comentario –hoy día tan importante en las tendencias ensayísticas de la novela–, y en particular a la autorreferencia masivamente presente en las obras de las últimas décadas.”

La crítica en el ámbito de la narrativa breve catalana señala la misma tendencia a la narratividad asociada al mundo editorial en auge (González 2004: 80).¹⁴ No obstante, según Martínez-Gil (2004: 16–20), predomina el registro realista sobre el fantástico que presenta una doble problemática: por un lado, la falta de un corpus claramente reconocible como autónomo, y por otro, escaso tratamiento académico que ha recibido debido a que varios estudiosos de la literatura catalana han identificado la modernidad con el realismo. La reflexión metaliteraria está asociada al textualismo y su paso al eclecticismo (Dasca 2008: 129).

Para concretizar este panorama general con un ejemplo, es preciso reproducir las siguientes palabras de Basanta (1994) sobre *El perquè de tot plegat* de Monzó (1993). Lo que dice nos parece ilustrativo no sólo para introducir un autor que aporta en la presente tesis cinco relatos y que está incluido también en los estudios de Madrenas y Ribera (1998–1999) y Gregori (2010), sino también porque resalta características esenciales de una visión cambiada a la *realidad* que se desprende de la narrativa actual:

Lo extraño no son aquí las peripecias narradas, sino la distanciada visión grotesca de unas situaciones extraídas de la experiencia diaria en sus múltiples facetas pero distorsionadas hasta extremos sorprendentes o hiperbólicos. [...] Con frecuencia se produce la vieja visión del mundo al revés o, cuando menos, la radical modificación de una experiencia siempre repetida.”

Concluimos este subapartado con dos aproximaciones temáticas a la narrativa breve castellana de las cuales la primera (Martín 2006) nos sirve para obtener una visión comparativa de la relación actual entre la narrativa fantástica y la reflexión metaliteraria, es decir, entre el motivo del doble y el de la escritura;¹⁵ y

¹⁴ Escribe este autor (Ibid.): “En la década de los 80 y coincidiendo con un mercado editorial en auge que requiere productos de fácil comercialización, las inquietudes textuales y experimentales van dejando sitio a la narratividad, la complicidad con el lector, la revalorización de la intriga y la vuelta a la novela de género. Se trata de un fenómeno que ocurre paralelo a lo que sucede en la literatura en castellano y que se irá incrementando a lo largo de la década.”

¹⁵ La tesis doctoral de Martín arroja luz sobre la evolución de las manifestaciones de la relación sujeto-obra desde la perspectiva diacrónica, internacional y en comparación con las del doble. Refiriéndose, por ejemplo, a *Maupassant* y “*el otro*” de Savinio (1944), explica esta autora (*op. cit.*, 150): “El doble, aquí, constituye un recurso que da cuenta de la duplicidad que en ocasiones se reivindica como intrínseca al escritor. Los primeros

la segunda (Álvarez 2006), una visión comparativa diacrónica sobre el tratamiento del personaje-escritor en muestra de un autor concreto. Trayendo como ejemplo la narrativa de Fernández Cubas, Marías y Cercas, la primera de los dos autores afirma (*op. cit.*, 573):

Sorprende, asimismo, la recurrencia con la que el doble se emplea hoy para representar diversos aspectos asociados con la figura del escritor. En este sentido, hay que distinguir entre un acercamiento mitificador que vincula al literato con potencias misteriosas que le nutren de inspiración –aspecto ya plasmado en el Ión platónico y en la dicotomía romántica de *genio* y *tecné*– y una excelencia derivada de su capacidad para otorgarle significados inéditos a la realidad o acceder a aspectos ocultos de ésta, y la perspectiva desmitificadora e incluso caricaturesca en la que a menudo el escritor aparece como un farsante y un impostor. A todo ello va unido el “trabajo de la literatura del doble”, que urde una tupida red de emulaciones, homenajes y parodias beneficiosa para la renovación del motivo.

Bajo un título muy clarificador –“El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía”–, el artículo de Álvarez propone una clasificación temática de los escritores ficticios en función de su postura hacia la escritura en los relatos de este autor que son más de veinte (*op. cit.*, 19).¹⁶ Al generalizar sus conclusiones y compararlas con las nuestras, el artículo ofrece una posibilidad de seguir las múltiples transformaciones que ha sufrido la motivación de la figura del escritor a la hora de iniciar un proceso de escritura.

románticos, como se ha visto, relacionaban la creación artística con el inconsciente. En Maupassant de Savinio el fenómeno trasciende el concepto de genio e imaginación (deudor del “furor divino” platónico), e incluso el concepto siniestro de inconsciente de Jean Paul, para adentrarse en el ámbito de la patología y la insania. El doble, de este modo, se erige en una amenaza tanto vital como literaria.”

¹⁶ Las categorías de su clasificación son las siguientes (*op. cit.* 20–32): (1) “La escritura como catarsis”, es decir, “una concepción existencialista de la literatura según la cual escribir es primeramente una fórmula de exploración del yo” que, en nuestros relatos, aparece mezclada con ironía (pensamos, sobre todo, en “El poeta” y “Autobiografía”); (2) “El desengaño de la fama”, o sea, “una indagación de las formas de inmortalidad al alcance del escritor” que hoy día parece estar muy vigente pero perdido su conexión directa con el deseo de la inmortalidad (aparece en “El segrest”, “El venedor de segells”); (3) “Portavoces y detractores del literatismo” donde el término unamuniano *literatismo* significa “una mal entendida primacía de la literatura sobre todas las cosas” y “se compone a partes iguales de estetismo, profesionalismo y [...] erostratismo” que se manifiesta en nuestros relatos en forma de continuidad del proceso de escritura como prioridad a pesar de la incompreensión o adversidad del entorno, pero tal y como pasa con la categoría anterior, ha perdido su conexión directa con el deseo de la inmortalidad (“L’encaixador”, “Ah, surt nit intrusa”); y (4) “La tinta y la sangre” que significa “la disyuntiva entre la autoría y la paternidad consideradas términos excluyentes de una dialéctica existencial” desaparecida en la narrativa breve actual que tratamos en este trabajo.

Hoy en día, el escritor ficticio raras veces anhela inmortalidad existencialista a través de la escritura.¹⁷

A continuación, pasamos a exponer la crítica que consideramos más estrechamente relacionada con los objetivos trazados dentro de esta investigación.

I.3.2. Estudios específicos sobre el motivo de la escritura en la narrativa breve catalana

La presente tesis se sitúa, por un lado, en la línea de investigación del artículo “Escritor y *mundillo* literario en la narrativa breve castellana y catalana de finales de milenio: entre el *costumbrismo*, la intertextualidad y la metaficción” de Madrenas y Ribera (1998–1999), y por otro lado, en la línea de investigación del artículo “Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l’autoconsciència textual” de Gregori (2010).

Madrenas y Ribera estudian la tematización del “mundo de la literatura” en la narrativa breve catalana y castellana de los años ochenta y noventa. Como afirman, han optado por “ofrecer una muestra considerablemente amplia de autores” (*op. cit.*, 71). En concreto, analizan 46 relatos de los cuales 20 son catalanes y 26 castellanos. Para determinar dónde se sitúa el presente estudio con respecto a lo suyo, realizaremos una breve comparación de los planteamientos y objetivos de los dos estudios.

Primero, la presente tesis se limita a una literatura nacional profundizando en la variedad dentro de ésta, mientras el estudio de Madrenas y Ribera compara dos sistemas literarios y ofrece, en el sentido geográfico y social, una visión más amplia de la temática; cabe añadir que nueve textos objetos de nuestro estudio coinciden con los suyos. Segundo, ambos trabajos tienen en consideración un período de unos veinte años, pero nosotros prolongamos el análisis una década más, hasta el año 2009, poniendo en evidencia que la temática del “*mundillo* literario” siguió vigente en la narrativa breve catalana.¹⁸

¹⁷ Concluye este autor (*op. cit.*, 34): “El catálogo de personajes-escritores desplegado hasta aquí puede fácilmente dividirse en dos grandes grupos: el primero, integrado por cuantos logran una existencia plena a través de la escritura; el segundo, compuesto por aquellos que o bien renuncian a su vocación literaria en aras de dicho objetivo o bien sufren la infelicidad e incluso la muerte. Que el segundo de estos grupos sea notablemente más numeroso que el primero parece consecuencia de una equivocada consideración de la literatura.”

¹⁸ En este sentido, cabe señalar que de los 20 relatos catalanes que estudia el artículo sólo 5 fueron publicados en los años ochenta. Al seleccionar nuestro corpus, nos hemos dado cuenta de la misma tendencia: el tratamiento de la temática del circuito literario en la narrativa breve catalana ha aumentado a partir de los años noventa. El procedimiento que han seguido estos autores a la hora de seleccionar relatos se parece al nuestro. Explican (*op. cit.*, 71) que su corpus es “[f]ruto de la propia experiencia lectora, rastreando la producción de un buen número de cuentistas representativos.” Admiten “la coexistencia de varias promociones de escritores en plena actividad” y detallan que han procurado “no repetir nombres ni títulos, salvo considerarlo oportuno”. Este último criterio no ha sido primordial para la presente tesis.

Tercero, nos limitamos a un motivo concreto –el proceso de escritura–, ellos, en cambio, estudian dos motivos (sin usar este término) –“Escritor” y “Mundillo literario”– de los cuales el primero se divide en tres submotivos: “Ficcionalización del proceso creador”, “Fuentes de inspiración” y “Herramientas”. Cuarto, ambos estudios se centran en el análisis temático de los relatos, mencionando *las variaciones metaficcionales* (término que tomamos prestado de Silva-Díaz 2005) sólo cuando sea oportuno.¹⁹

Queremos destacar tres observaciones que hacen Madrenas y Ribera en el artículo citado. Son útiles para contextualizar nuestra tesis. La primera constatación traza un paralelismo entre el mundo ficticio y la realidad socioeconómica extratextual en la que viven los autores hoy en día:

Si bien el protagonista de los cuentos que dejan al descubierto su condición de *artificio* suele ser un escritor –con sus variantes: aspirante a escritor, narrador fracasado, autor famoso...– o, cuanto menos, un personaje con veleidades literarias, en tiempos de lamentable confusión entre literatura y *marketing* como los nuestros es lógico que tropezamos en las páginas de los relatos con editores, periodistas, traductores, guionistas, críticos... quienes, sin escamotear datos *reales* de su experiencia cotidiana, nos ofrecen una visión *testimonial* del actual *mundillo* literario. Reproducción *costumbrista* de ciertos usos y hábitos sociales, producto de una sociedad mercantilista y tecnificada en que todo lo rigen las *cifras* y los *índices* de ventas, en cuya vorágine se ve envuelto el escritor” (*op. cit.*, 71–72).

Efectivamente, un tipo de relatos hace numerosas referencias a “una sociedad mercantilista”, pero la función de la literatura es sobre todo estética. Por tanto, es importante también la segunda conclusión o matización que los autores hacen en el fragmento citado, refiriéndose al tono general y a los recursos literarios que utilizan los relatos que tematizan el mundo literario:

Aunque este tipo de relatos no estén exentos de un cierto propósito de denuncia contra la nefasta incidencia de fenómenos extraliterarios en el ámbito de lo literario, hay que decir que, en la mayoría de ellos –como demuestran los seleccionados–, priva el tono jocoso y desenfadado; son pocas las ocasiones en que el autor emplea el tono trascendente que, tal vez, cabría esperar al tratar asuntos de esta índole. La narrativa breve hoy en día –quizá más la catalana que la castellana, precisaríamos– opta a menudo por *recrear* el *mundo del escritor* y de la *literatura* con un sentido lúdico. Narrativa que se quiere ligera, intra-

¹⁹ Madrenas y Ribera (*op. cit.*, 80) concluyen con un resumen: “Complejas estructuras – aunque sin incurrir en excesivo experimentalismo–, acciones paralelas –cuento que leemos / cuento que está escribiendo el autor-fictivo– que pueden llegar a fundirse, límites imprecisos entre *realidad* y ensueño, presencia de lo fantástico, asentado la mayoría de las veces en la cotidianidad, irrupción de lo insólito, soluciones inesperadas, finales abiertos, sorpresivos o impactantes, materiales intertextuales, juego de identidades y desdoblamientos, diálogos escritor-personaje, comentarios sobre el cuento en curso a cargo del propio escritor-fictivo o de un narrador impersonal; con todo ello suele configurar el *autor-real* el cuento que nosotros, *lectores-reales*, leemos.”

scendente –postmoderna, podríamos decir–, en la que el realismo convencional queda distorsionado mediante el uso de la ironía, el humor, incluso la parodia, ingredientes que mitigan también el propósito crítico (*op. cit.*, 72).

Cabe mencionar ya desde ahora que el artículo de Gregori estudia precisamente este uso de la ironía en los relatos. Antes, pero, concluimos este recorrido por el primer artículo. El tercer aspecto es de corte filosófico e interroga sobre las posibles causas de la frecuencia con que los autores –más allá del género cuentístico– optan hoy en día por la temática literaria en sus textos.

Que el escritor reflexione acerca de los entresijos de su oficio y lo que su práctica comporta, sobre el porqué de explicar historias; es decir, sobre la ficción a través de la ficción, no podemos pretender que resulte novedoso a estas alturas, pero sorprende la asiduidad con que se tratan actualmente dichas cuestiones. ¿A qué viene tal cantidad de relatos que giran en torno a estos temas, abordándolos con inusitada frecuencia en clave de humor, añadiríamos? ¿Tiene alguna relación –como apuntan ciertos críticos– con esta tendencia tan finisecular de valorar más el “proceso” que el “producto” evidenciando así el sentido artificioso y lúdico de la creación literaria? ¿Se trata de plantear un reto al lector al hacerle asistir y/o tomar parte en el proceso creador? ¿Simple *divertimento* o *marca de época*? (*op. cit.*, 71).

Hablando de la tendencia de valorar el proceso, se refieren a *La novela ensimismada (1980–1985)* de Sobejano. Repetimos que la presente investigación parte de la premisa de que la tendencia general de valorar el proceso de escritura, aunque no haya provocado esta “asiduidad”²⁰ que, por cierto, no se terminó con los años noventa, al menos nos da claves para analizarla, sean como sean los motivos de optar por este motivo en cada uno de los autores por separado.

Gregori (2010) estudia la narrativa breve catalana publicada entre 1991 y 2007 que caracteriza como metanarrativa o “una mena de ficció que trenca la il·lusió mimètica en què s’ha sostingut i se sosté habitualment el gènere narratiu, alhora que posa de relleu la seua condició lingüística i fa referència al procés de creació d’un univers inventat pel narrador” (*op. cit.*, 60). El artículo se divide entre cuatro apartados: “L’ofici d’escriure”, “La metalepsis com a marcador d’autoconsciència”, “El contracte hipertextual” y “L’abolició de la història i la inversió del mirall”. Como vemos, su enfoque no es sólo temático (por lo que se refiere a esto, por ejemplo, incorpora también el motivo de la lectura), sino muy unido a las cuestiones estructurales y narratológicas. También

²⁰ Álvarez (2006: 16) afirma al respecto: “Coincido con Currie en que la metaliteratura cabe ser entendida como el síntoma de un paradigma histórico. Según este crítico, no es tanto que la metaliteratura sea una característica privativa de la postmodernidad como que la postmodernidad se distingue por un cuestionamiento sistemático de los límites entre representación y construcción cuya traslación textual (ficción *versus* crítica) define a su vez lo metaliterario. En otras palabras; la mentalidad postmoderna es particularmente sensible a un tipo de literatura que si bien existía desde antiguo, se contempla ahora bajo una lente de aumento.”

contextualiza algunos relatos y los compara con otras obras de sus respectivos autores.²¹ En cambio, la presente tesis parte de un motivo temático y estudia sólo estas variaciones metaficcionales que encontramos en los relatos que tematizan el proceso de escritura.

I.4. Corpus de trabajo y criterios de selección

El corpus de trabajo está compuesto por 58 relatos originales escritos en catalán, publicados entre 1985 y 2009 por 22 autores provenientes de tres territorios distintos de habla catalana (Cataluña, las Islas Baleares y la Comunidad Valenciana). Como hemos señalado, la comparación de los textos se basa en la analogía del contexto (enfoque nacional de corte transversal). De aquí puede surgir la pregunta de si las coordenadas culturales del grupo social al que pertenecen los autores –las condiciones políticas, sociales y sociolingüísticas particulares de la lengua catalana– han creado algunas propiedades típicas de esta literatura en lo referente al área temática que nos ocupa. Sin querer minimizar la influencia general de las condiciones socioculturales en la literatura como manifestación cultural e identitaria –el retorno a la democracia y el proceso continuo de la normalización sociolingüística de la lengua catalana han hecho posible la revitalización de la literatura en este idioma después de casi cuatro décadas de la prohibición–, detectamos, no obstante, pocas referencias explícitas a estas condiciones extratextuales en los relatos seleccionados concretos.

“Abans que no mereixi l’oblit” (Roig 1994: 123–173) tematiza retrospectivamente una sociedad autoritaria sometida a la censura y “La llengua pròpia” (Guasp 2007: 106–107) se refiere a las dificultades que tiene el escritor ficticio a la hora de hacer comprensibles a los otros personajes sus cuentos escritos en un idioma que considera suyo. Su extrañeza ante tal situación se vuelve todavía mayor cuando viaja a Inglaterra, Francia y Portugal y descubre que todos los escritores de estos países utilizan sus respectivas lenguas maternas sin problemas. Si dejamos fuera estos ejemplos, algunas alusiones a la tradición literaria catalana (la ficcionalización de los escritores reales puede afectar también a los autores extranjeros, como es el caso de Barbara Cartland en “Inspiració”) y el ambiente local reconocible en algunos textos (Mallorca en “L’escriptor de contes”, Barcelona en “Constricció”, etc.), vemos que nuestro

²¹ En cuanto a la selección de corpus, destacamos el hecho de que –al igual que el artículo de Madrenas y Ribera– el trabajo de Gregori analiza nueve textos objetos del presente estudio. Entre ellos hay cinco que coinciden con los que estudian también Madrenas y Ribera y que, por tanto, podríamos considerar de una cierta manera como “clásicos” dentro de este tipo de narrativa breve catalana de los años noventa que tematiza el proceso de escritura: “Això no és un conte” (Riera 1991), “El conte” (Monzó 1993), “La literatura” (Monzó 1996), “Deu paràgrafs” (Pàmies 1997), “La inspiració del novel·lista” (Solsona 1998). Cuatro de ellos (entre otros) merecen también la atención del otro artículo de Gregori (2011: 47–84) sobre las funciones del título en textos literarios.

corpus refleja más bien las dificultades universales de contruir un texto escrito o las tendencias mercantilistas del mundo occidental que su particular entorno cultural. Creemos que el cambio sociopolítico ha permitido crear un conjunto de relatos variado y amplio, comparable a otras literaturas contemporáneas.²² No obstante, para precisar la cuestión harían falta estudios culturales y literarios específicos.

Tras esta reflexión introductoria nos centramos en los criterios de selección del corpus de estudio. El procedimiento de selección ha sido la propia experiencia lectora (no se trata de un corpus preestablecido). Los criterios han sido de dos tipos: (a) aspectos extratextuales (cantidad, calidad, contexto espacio-temporal y lingüístico determinados) y (2) aspectos propiamente literarios (pertenencia al dominio de la especialidad temática y a un género determinado).

Empezando por la cantidad, hay que decir que al principio no nos pusimos ningún límite a la cantidad de texto que íbamos a tratar. El objetivo era llegar a un número suficiente de textos para que los resultados de la comparación fueran estadísticamente significativos y lo máximo generalizables. A lo largo de los años, la cantidad de los cuentos fue creciendo (alcanzando a una cifra de unos 100 cuentos), pero finalmente, por precisiones temáticas y cuestiones espaciales de esta tesis, se ha reducido a 58 textos. No nos hemos guiado por el criterio de la exhaustividad, sino por el objetivo de elaborar un corpus variado y representativo.

Dejando al margen cualquier tipo de evaluación estética personal, son dos los criterios de calidad que hemos tenido en cuenta: (a) la publicación previa del cuento en un libro; y (b) el reconocimiento de los autores como escritores aunque ejercen también de periodistas (las excepciones serían Cadenes y Bosch, ambos conocidos como periodistas, el segundo también como cineasta). Con el objetivo de ofrecer una máxima riqueza en las conclusiones, los textos de los autores quizá menos conocidos reciben igual atención que los de los más conocidos. No obstante, queremos destacar que algunos libros de cuentos usados han sido premiados o han llegado a numerosas reediciones. La primacía de unos relatos sobre otros en cada capítulo concreto, así como la cantidad mayor o menor de los relatos incluidos por autor tienen que ver con la presencia del motivo o cierto submotivo en los textos. Hay autores que se destacan por el número de relatos elegidos: Serra (con siete relatos), Pàmies, Guasp y Vidal (con seis), Monzó y Belaire (con cinco), Riera, y Puntí (con tres), Pallarés, García y Bosch (con dos); y otros que están presentados con un relato: Roig, Solsona, Calls, Rico, Palàcios, Lozano, Moliner, Munsó, Navarro, Pagès, Cadenes.

En cuanto a la fecha de publicación, hemos incluido textos de reciente publicación (1985–2009) para contribuir al estudio de la renovación del género cuentístico. Las fechas concretas las han determinado los relatos objetos de estudio. Al mismo tiempo, hemos querido crear un corpus que sea repre-

²² Madrenas y Ribera (1998–1999) tampoco subrayan en su artículo que haya diferencias entre el tratamiento del circuito literario en la lengua catalana y castellana.

sentativo con respecto a la variedad de las manifestaciones del motivo dentro del ámbito nacional y lingüístico. Aunque predominen autores catalanes, siendo la Comunidad Valenciana y las Islas Baleares menos representados, podemos decir que estos dos territorios juntos aportan la mitad de los textos. Basándonos en el criterio lingüístico reconocemos que, desde la propuesta multiculturalista, nuestra definición de la narrativa breve catalana representa sólo una parte de la sociedad de los territorios en cuestión (King 2005: 165), pero la exhaustividad en este sentido no es nuestro objetivo. En cuanto a las diferentes generaciones de los autores, predominan los escritores nacidos en los años cincuenta y sesenta (uno nació en los años treinta, tres en los cuarenta y una en los setenta).

Los textos se encuadran temáticamente dentro del ámbito de especialidad del presente trabajo, es decir, abordan al menos uno de los subprocesos –planificación, textualización o revisión– del proceso de escritura. Llegados a este punto, nos vemos obligados a hacer dos precisiones. En primer lugar, por razones de claridad, sólo hemos incorporado textos que manifiesten explícitamente la intención del personaje de comenzar, continuar o acabar un acto de escribir, dejando fuera los que juegan con estrechas relaciones existentes entre distintas modalidades del lenguaje (hablar, escuchar, leer y escribir) (Barboza/Peña 2010: 54),²³ aunque no hayamos prescindido de estos vínculos siempre que complementen la imagen que los relatos ofrecen de la escritura (por ejemplo, cuando el escritor ficticio *narra* de la elaboración de su obra o cuando relee su propio texto como parte natural del proceso de escritura). Así pues, todas estas modalidades están presentes en el presente estudio de una u otra manera. Sin embargo, las conexiones entre las distintas modalidades del lenguaje en la narrativa breve –y en particular, el proceso de lectura como correlativo al del proceso de escritura²⁴ –, constituyen un asunto para profundizar en investigaciones futuras. Si nos hemos limitado al motivo de la producción escrita, es por cuestiones de espacio y por las características específicas que tiene. Según Álvarez (2005; citado por Barboza/Peña 2010: 56): “El lenguaje escrito es la forma más elaborada del lenguaje, como consecuencia del rigor y la precisión en el uso de los términos que requiere, así como por la necesidad de explicitar al máximo el contexto mental del escritor.”

La segunda precisión que hacemos en cuanto al ámbito de especialidad del presente trabajo es que, desde el punto de vista temático, los textos selec-

²³ Tomamos dos ejemplos. El personaje-escritor de “Els graus de coneixement” (Vidal 2004: 11–21) utiliza la palabra “hablar” cuando comenta su acción de elaborar el texto: “Però no és de mi de qui vull parlar, sinó del còdex de Karlsruhe titulat *Breviculum ex artibus Raimundi electium*” (11). Es escritor y su discurso no posee características del lenguaje oral, pero tampoco menciona explícitamente que escriba. “Una novel·la” (Jaén 1994: 99–108) arranca con una historia que, por su título y por la ausencia de los rasgos atribuidos a los discursos orales, podemos considerar argumento de una novela escrita hasta que llegamos al final del relato donde una madre (personaje extradiagético) le pregunta a su hija si quiere “escuchar” otra historia.

²⁴ No sin razón el ciclo de cuentos “Les dues cares de la mateixa moneda” (Pàmies 2000: 101–113) se divide en dos partes tituladas “La lectura” y “L’escritura” (de las cuales aquí analizaremos sólo la segunda).

cionados forman parte de un conjunto más amplio de relatos que versan sobre el circuito literario. Ahora bien, ¿qué rasgos distinguen nuestro corpus de los demás textos del conjunto? Estudiamos sólo los cuentos que tematizan el proceso de escritura y observen a un personaje humano (vivo o muerto dentro de la diégesis) en su elaboración de textos escritos. Sin negar la coexistencia posible de varios motivos en cada relato, a grandes rasgos, hay tres tipos de relatos que han quedado fuera del presente estudio: los que se centran en (a) otros aspectos del circuito literario, como las relaciones afectivas o la rivalidad en el mundo literario ficticio (por ejemplo, son motivos frecuentes una relación amorosa entre un escritor y una lectora que también presenta “Brindis”, el cual hemos incluido por otra razón: por tratarse de la planificación; o una relación compleja de admiración y rivalidad entre un escritor novel y otro consagrado), o la recepción de una obra, sea en una esfera privada o pública (la imagen pública de la figura del escritor, el proceso de lectura, las causas de la lectura o no lectura, el sistema de premios y la crítica literaria);²⁵ (b) unos personajes-escritores que no escriben, como el de “L’ànima del llobarro” (Pàmies 1995: 58–63) que dibuja cuando quiere escribir, o el escritor de “L” (Palàcios 1989: 64–68) que se niega a escribir aunque, en palabras del narrador, todo lo que haga sea literatura; (c) unos personajes-escritores no humanos, a pesar de que puedan constituir parábolas de la figura del escritor, como “Z” (Palàcios 1989: 135–140) que recoge el tópico del escritor-mono.²⁶

Un motivo que abordan casi todos los relatos aquí mencionados y los que estudiaremos en nuestro trabajo, es la personalidad del escritor, lector, editor o crítico ficticio. El tratamiento de la figura del escritor, por su parte, varía según los datos que la constituyen y que derivan de su función o son elegidos libremente, y según la procedencia de las fuentes informativas sobre él, es decir, lo que es y lo que parece ser, cómo actúa o de qué modo se relaciona con los demás personajes o el narrador (Bobes 1990: 58–66). Por esta variedad y por

²⁵ Aquí nos referimos, por ejemplo, a los siguientes relatos: “L’admiració” (Monzó 1999: 379–381), “Poeta” (Pàmies 2000: 125–130), “Arrogància” (Pallarés 2004: 17–18), “El paradís d’Amélie” (Munsó 2003: 13–17), “L’home que era dijous” (Vidal 2003: 99), “Qui ho havia de dir, que seria així, però mira, ja veus com són les coses, oh pobres de nosaltres, vulgars mortals” (Belaire 1988: 65–71), “Els llibres” (Monzó 1999: 629–635), “El desenllaç” (Vidal 2003: 68–69), “In vita de Madonna Laura” (Fullana 1992: 77–90), “L’assassinat del Roger Ackoyd” (Moncada 2001: 183–188; primera edició 1985), “Admiració” (Pallarés 2004: 33–44), “El plaer de la lectura” (Mas 2003: 9–20), “Pols” (Cabré 2001: 77–94), “Una altra nit” (Monzó 2007: 141–144), “Mons diminuts” (Rico 2005: 11–16), “Un llibre gegant” (Guasp 2007: 31–32), todos los relatos del libro *Per què no llegeixo?* (Orteu 2003); “Filologia” (Monzó 1999: 217–225), “L’adjudicació” (Illa 1988: 117–133), “La lloança” (Monzó 2007: 81–92), “L’escritor famós” (Mas 2000: 13–19), “D’Eva a Maria, relats de dones” (Riera 1991: 135–140); “La gran muralla” (Moliner 2004: 37–56), “Això no és un conte” (Pagès 2005: 171–180).

²⁶ Tampoco analizaremos dos libros de cuentos que presentan textos o biografías de ciertos escritores inventados, que es el caso del ciclo “Escriptors inèdits” en *El poeta i altres contes* (Pagès 2005) y *Contes russos* (Serés 2010), porque no tematizan el proceso de escritura. Sobre *Contes russos*, véase Gregori (2011: 61–63).

otros submotivos excluidos, concretamos también que la presente tesis no realizará un análisis exhaustivo de todos los aspectos posibles de los relatos seleccionados, sino que se centra en un motivo concreto.

Nos hemos limitado a los textos literarios que pertenecen al género cuentístico. Por lo que se refiere a la variedad tipológica de los cuentos, estamos de acuerdo con Martínez (2001: 113) que afirma: “El género cuento, por su carácter eminentemente poético, escapa a toda clasificación lógica”. La clasificación que realizaremos a continuación es sólo orientativa y quiere poner de relieve la variedad de los textos incluidos. Podríamos decir que muchos de los relatos seleccionados son metaliterarios por narrar la literatura e incluir reflexiones teóricas sobre ésta. No obstante, si profundizamos en este asunto, nos damos cuenta de que unos de ellos destacan sobre los otros por la cantidad de las variaciones metaficcionales que superan los límites de un estudio temático (“Ficció”, “Amb els peus a l’aigua”, “Final obert”, “Gregori”, “Deu paràgrafs”, “La mort del numen”, “‘Ragtime’ de matinada”, “¡Ozú, quina calor!” , “Dedicatòries”). Asimismo, se diferencian en cuanto a la construcción de un mundo de ficción más o menos posible o imposible con respecto al mundo real extratextual (Trancón 2004: 150). Aquí podríamos usar la clasificación de los cuentos propuesta por Anderson (1996: 170–173) que también usa Martínez (2001: 113–114; 2006: 63–65). Explica Anderson (*op. cit.*, 170):

Al clasificar los cuentos se basa en la gradación que va de lo probable a lo improbable, de lo improbable a lo posible, de lo posible a lo imposible. Cuatro clases: cuentos cuyos sucesos son ordinarios (probables); cuantos cuyos sucesos son extraordinarios (improbables); cuentos cuyos sucesos son extraños (posibles); y cuentos con sucesos sobrenaturales (imposibles).

Denomina el primer grupo “realista”, el segundo, “lúdico”, el tercero, “misterioso” y el cuarto, “fantástico”. Siguiendo esta tipología y dejando al margen el carácter metaliterario más o menos explícito de la narrativa breve que versa sobre el motivo del proceso de escritura, podemos decir que de entre los relatos seleccionado sobresalen (a) los “lúdicos” que narran de “lo extraordinario, improbable o sorprendente” sin violar las leyes ni de la naturaleza ni de la lógica, aunque exageren o acumulen coincidencias (como “Inspiració”, “Constrecció”, “La literatura”, “El poeta de la mort”, “La inspiració del novel·lista”, “Postil·la”, “El segrest”, el ciclo “Tríptic de les biografies”, “La contrasenya”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Vel·leïtats poètiques”); quedando al segundo plano (b) los cuentos “fantásticos” que presentan una situación sobrenatural, imposible o absurda (“La divina providència”, “Això no és un conte”, “Els caminants del desert”); y (c) los cuentos “realistas”, que operan con los datos de la ciencia –incluido la psicología tematizando “las distorsiones de la realidad” producidas por diferentes causas (la pesadilla, la mentira, la locura, la fantasía, la alucinación)– (“Incompresa”, “Ah, surt nit intrusa”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “Brindis”, “El frau”, “La voluntat”, “La narració”).

Seguimos con los criterios de selección que tienen que ver con el tipo textual o la estructura del relato. Todos los relatos son independientes y comprensibles por separado, pero –como es típico de la narrativa breve actual que combate el principio de unidad tradicional del argumento (Martínez 2006: 78)– pueden formar dos tipos de estructuras complejas o ciclos de cuentos: (a) explícitos como “Tríptic de les biografies” de Puntí (1998) compuesto por “Auto-biografia”, “Algunes cicatrius” y “Les tenebres del cor” o el ciclo “Les dues cares de la mateixa moneda” de Pàmies (2010) compuesto por “La lectura” y “L’escritura” del cual sólo hemos incluido el segundo, porque entre los dos textos no se produce ningún tipo de trasvase de elementos de una historia a otra (Silva-Díaz 2005: 202); o (b) implícitos, así como los *cuentos-tándem*²⁷ “Esborranys”–“Vel·leitats poètiques” de Pallarés (2002) que comparten el mismo protagonista. En el caso de “La voluntat”, “La narració” y “L’encaixador” de Vidal (2003; 2004), estamos delante de una serie de relatos publicados en libros distintos donde algunos elementos de las dos primeras historias aparecen reproducidos en la tercera casi literalmente, aunque los nombres de algunos personajes se hayan cambiado y aunque las escenas descritas pasen a formar parte de la narración intra o metadiegética. En el presente estudio, trataremos estos tres relatos por separado, pero siempre que sea posible en comparación con otros. Belaire (1988), por su parte, incluye en su libro *Crimis relatius* un relato titulado “Dedicatòries” que se refiere a otros cuentos del mismo libro, pero que, sobre todo, se asocia, a través de un complejo sistema de trasvase de elementos de una historia a otra, a “¡Ozú, quina calor!”. El tercer relato que se relaciona con “¡Ozú, quina calor!” y “Dedicatòries” es “No patiu, sóc mort”.

Precisamos también que no analizaremos textos en que el proceso de escritura afecte únicamente al relato que estamos leyendo²⁸ (la excepción es “Les tenebres del cor”, porque forma parte del tríptico). Entre los excluidos encontramos también los que están presentados como textos epistolares, ya que contienen una autoconciencia textual y unos rasgos particulares (hemos incluido “Abans que no mereixi l’oblit”, puesto que contiene una carta-relato introducida por un prólogo con funciones narrativas).

Cerramos el presente apartado refiriéndonos al Apéndice 1 que presenta la lista de las obras de ficción seleccionadas ordenadas cronológicamente. A continuación, el capítulo 2 se centra en el marco teórico de referencia y la metodología usada en la presente investigación.

²⁷ La expresión es de Rueda (1992; citada por Martínez 2006: 78): “Se trata de relatos independientes pero relacionados entre sí. El segundo puede desdeñar, invertir o complementar al primero, estableciendo una relación lúdica y dialógica con aquél.”

²⁸ Por ejemplo, los siguientes cuentos: “En el propi parany” (Illa 1988: 135–145); “Estimadíssims lectors” (Belaire 1991: 177–183), “Això no és un conte” (Pagès 2005: 171–180), “Transparències” (Calls 2001: 95–104) o “Confidència” (Monzó 1999: 81–86).

2. DESCRIPCIÓN DEL TRABAJO

2.1. Presupuestos teóricos

El objetivo del presente capítulo es describir los presupuestos teóricos aportados por diferentes ámbitos de la teoría de la literatura (teoría del cuento, tematología, estudios de la metaficción) y la didáctica de la escritura que nos han servido de punto de referencia. En cada subapartado explicaremos, sobre todo, la terminología fundamental para nuestro análisis. Siendo así, es preciso señalar, con Díaz (2005: 8), que un enfoque multidisciplinar como el nuestro, puede “ir en detrimento de una plena especialización en cada una de las disciplinas que incluye”, pero su ventaja es la posibilidad de abordar el trabajo desde perspectivas diferentes.

Al final del capítulo, explicaremos la metodología usada en este estudio.

2.1.1. Marco teórico de referencia

2.1.1.1. Teoría del cuento y narratología

Para poder profundizar en la narrativa breve como objeto de estudio, nos hacen falta unas reflexiones previas sobre el concepto *género* y las características actuales del género cuentístico.

Los estudiosos suelen referirse a cuatro tipos de ventajas que proporciona el uso del concepto *género*, según se trata del autor, lector, texto o crítico literario.

El género se presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de esta institución literaria, aunque sea para negarla; es, también, una marca para el lector que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema. [...] El género, en efecto, por una parte, es estructura de la obra misma y, por otra, vehículo de comparación con las demás de su época y de toda la historia. La peculiaridad estilística de un producto resaltará más, puesto en relación con todos los que comparten esa estructura común que se llama género (Martínez 2001: 16–17).

Guillén (2005; citado por Martínez 2006: 11–12) enumera seis aspectos que “condicionan nuestra aproximación a los géneros literarios”: (a) históricamente el género evoluciona y va cambiando; (b) sociológicamente se trata de una institución que tiene que ver tanto con la innovación como el apego a las raíces; (c) pragmáticamente implica un contrato con el lector; (d) tanto estructuralmente como (e) conceptualmente funciona como un modelo mental, (f) comparativamente da la posibilidad de situar una obra en unas coordenadas genéricas. Son el carácter dinámico, la estructura como modelo y la posibilidad de comparación los aspectos que más nos interesan en este apartado.

Hablando del género como modelo mental, no podemos prescindir de hacer mención de dos debates vinculados a la narrativa breve: (a) el que ha surgido en

torno a su denominación en castellano, y (b) el que está relacionado a su definición y características.

Valls (1991: 28) señala que los “singulares e importantes problemas de denominación” del género se deben a la “ambigüedad y la inexactitud de su denominación en castellano”.²⁹ Por un lado, *cuento* y *relato* han venido diferenciados en función del destinatario: tradicionalmente el término *cuento* se refirió a un relato para niños, mientras *relato* asignó una narración para adultos (Alonso 1991: 43–54). Por otro lado, el término *cuento* ha estado sociológicamente relacionado con una valoración negativa (Valls 1991: 28).³⁰

A lo largo de la presente investigación, nos referimos a los textos seleccionados tanto *relatos* como *cuentos*, como se suele hacer hoy en día y como permite la R.A.E.³¹ Frecuentemente preferimos el primer término sobre el segundo y lo utilizamos en oposición con *obra* que asigna textos de distintos géneros (novelas, relatos, poemas, obras de teatro, etc.) que escriben los escritores ficticios. Hallamos, por tanto, con frecuencia referencias al “relato que estamos leyendo” y a la “obra” intradieгética resultante del proceso de escritura como motivo.

Las definiciones de *relato* o *cuento* son abundantes y varían con el paso del tiempo tal y como el género mismo (por su carácter dinámico). Los estudiosos destacan dificultades de “ofrecer una definición coherente y sincrética de un género tan híbrido y flexible” (Encinar/Parcival 1993: 24). A grandes rasgos, estamos de acuerdo con el principio de la definición propuesta por Anderson (1996: 40): “El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual,” aunque podríamos precisar que –como resultado de una serie de decisiones– también se hace eco de ciertos valores culturales o de su

²⁹ Socias (sin fecha, página consultada 2013) ha reflexionado sobre la falta de una terminología adecuada en castellano de la manera siguiente: “En español no tenemos un término que nos ayude a distinguir un cuento para adultos de otro infantil. Tampoco lo tenemos para nombrar el género que, en cuanto a su extensión, es intermedio entre la novela y el cuento: lo hemos llamado ‘cuento largo’ o ‘novela corta’, y a menudo recurrimos al término francés ‘*nouvelle*’, y es que en otros idiomas esta cuestión está mejor resuelta.” En cambio, en inglés, existen dos expresiones distintas para designar el cuento oral *tale* o el cuento literario *short story*. En italiano se distingue “entre *storia* (oral) y *novella* (escrito) y del mismo modo, lo hacen alemanes, rusos y franceses”. La evolución del término y del género ha sido minuciosamente investigada por Baquero (1992) y Anderson (1996).

³⁰ En efecto, la actitud de algunos editores ante la utilización del término *cuento*, si el autor todavía no es conocido como cultivador de este género, es ilustrativo: suelen “evitar el término en portada, para que el libro pase por novela o por obra unitaria”. Esta actitud está también vinculada con el “desprestigio editorial de lo breve” (Carrillo 1996: 41).

³¹ Un *cuento* es “Relato, generalmente indiscreto, de un suceso” y “Narración breve de ficción”, mientras un *relato* es “Conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho” y “Narración, cuento”. Real Academia Española. (2001). Cuento. Relato. En: *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=cuento>, <http://lema.rae.es/drae/?val=relato> [consultado el: 05/02/2013].

contexto de elaboración. El final de la misma definición nos sirve para constatar el cambio que ha sufrido el género durante las últimas décadas:

La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entretreídos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio (Ibid.)

Efectivamente, hoy por hoy, la crítica resalta la necesidad de mantener una la actitud abierta ante la narrativa breve actual (Gomar 2004: 10) y hacer la noción tradicional más flexible (Martínez 2006: 79). Explica esta autora (*op. cit.*, 76): “Dentro de la cuentística contemporánea hay muestras evidentes de que la tradición se ha asumido, sin embargo, raramente se asume la tradición –oral o escrita– sin que se le dé una vuelta de tuerca.” Describe una serie de “transgresiones a las leyes del género” (*op. cit.*, 77) que nos son útiles tanto para entender la intención de estos cambios, como para compararlos con las variaciones metaficcionales de las cuales vamos a hablar más adelante. Prosigue esta autora (Ibid.): “Con el descrédito de los argumentos y la indeterminación de los desenlaces, el cuento contemporáneo relaja el concepto de unidad de significado y con él, el armazón del cuento tradicional.” La indeterminación, como veremos, es precisamente, uno de los principios-efecto de la variación metaficcional. Con Rueda, Martínez (*op. cit.*, 77–79) muestra tres tipos de ataques contra el tradicional principio de unidad argumental de la narrativa breve: (a) la fragmentación, (b) los ciclos de cuentos y (c) los cuentos-metamorfosis. Sobre la fragmentación, explica: “Los subtítulos o divisiones en secciones rompen la unidad del relato [...]. Lejos de presentarse la fragmentación como una simple técnica, sugiere que lo narrado no se puede totalizar mediante el lenguaje.” En cuanto a los ciclos de cuentos, afirma: “[...] el cuento usurpa a la novela su indiscutible poderío –la extensión – trascendiendo uno de los límites que más ha tiranizado al cuento y que también más fuerza le ha dado.” Y los cuentos-metamorfosis los define de la manera siguiente: “Son relatos en los que se parte del mundo cotidiano pero éste se transforma en un mundo inyectado de irracionalidad y lleno de sorpresas para el lector. [...] Estos relatos no están exentos de denuncia o crítica implícita.”

Añadimos aquí su reflexión (*op. cit.*, 76–78) sobre el final abierto como uno de los rasgos característicos de la narrativa breve actual que también podemos considerar como estrategia para conseguir una variación metaficcional:

En lo que se refiere al concepto de “final”, el cuento moderno rompe el patrón clásico con la existencia de cuentos con acción inconclusa o ambigua. También existen cuentos que comienzan con la conclusión y lo que interesa es saber cómo se llegó a ella. [...] Los finales abiertos delatan un escepticismo ante finales que se cierran en una visión absoluta. La fragmentación del relato es también una afirmación de pluralidad en cuanto a significados.

Otra característica del género es la importancia que cobra el lector a causa del principio de economía textual. Martínez (2001: 107) explica: “Es tan importante la figura del lector porque el cuento no expone todos los detalles; detrás de cada cuento hay toda una historia que reconstruir.”

Al referirnos a la narrativa breve actual, pensamos en un modelo mental de textos que tiene que ver, sobre todo, con su estructura. Este modelo nos permite determinar los rasgos generales actuales de los textos seleccionados y crea una base sólida para realizar un análisis comparativo. Uno de los teóricos del cuento al cual nos referiremos con frecuencia a lo largo de esta investigación es Anderson (1996). Por ejemplo, son suyos los siguientes términos que usaremos: la *idea de la obra* (véase 3.2.3), el *lector ideal* (véase 4.2.1), los *puntos de interés* (véase 5.2.2.2), el *absentismo* y el *exhibicionismo* del narrador (véase 5.2.2.3).

En relación con la narratología, a lo largo de la investigación, nos referimos a la división que Genette (1983: 189; 228) hace entre *voz* (la identidad del narrador) y *perspectiva* (el ángulo de visión del narrador). Por lo que se refiere a la voz, hablaremos de un narrador extradiegético (está fuera de la acción), intradiegético (forma parte de la acción), heterodiegético (es exterior a la historia que narra), homodiegético (es un personaje de la historia que narra) o metadiegético (se encuentra en el nivel de la narración dentro de la narración). En cuanto a la perspectiva, nos referiremos a la focalización cero (el foco del relato se desplaza de una mente figural a otra en forma indiscriminada), interna (el foco del relato coincide con una mente figural) o externa (el foco del relato se ubica en un punto dado del universo diegético).

2.1.1.2. Tematología y didáctica de la escritura

La presente tesis se inscribe dentro de esta rama de la literatura comparada que se suele denominar *tematología*. Su objetivo principal es identificar y explicar paralelismos, afinidades y contrastes entre los textos seleccionados desde el punto de vista temático y en cuanto a su elaboración estética. Según Naubert (2001: 128), la tematología “encuentra su tarea principal en el estudio de elementos de contenido que forman cadenas de recurrencia a través de diferentes textos literarios”. La premisa para un estudio temático la constituye una intertextualidad temática inherente a toda literatura, tal y como señala Brinker (1993: 21). Un acercamiento a los textos literarios por vía temática requiere, por tanto, una doble observación: por un lado, la “búsqueda de lo invariable en líneas temáticas o tipológicas”, y por otro, el “análisis de las diversas variantes y metamorfosis que puede desarrollar un mismo tema o tipo en su adaptación dentro de diferentes contextos” (Naubert 2001: 59). Los elementos básicos de contenido que vamos a estudiar son el *proceso de escritura* como *motivo*, tres *subprocesos* que lo componen –*la planificación, la textualización, y la revisión*–, diversos *submotivos* presentes en los relatos. A través del análisis textual comparativa llegaremos a determinar diversas

imágenes que desprende la narrativa breve actual sobre la construcción de un texto literario, y al hacerlo, no podemos prescindir de la *figura* del escritor que también denominaremos *escritor ficticio*, *personaje-escritor* o *narrador*, si lo es. La escritura como proceso es un objeto de estudio dinámico que supone una evolución de una situación inicial del argumento hacia la otra. Por consecuencia, no podemos separar estos elementos de contenido de la estructura de los relatos. Hablando de los elementos de contenido, nos referiremos frecuentemente también a la estructura del texto.

El presente subapartado tiene como objetivo explicar el significado de estos términos básicos para nuestro estudio que provienen del ámbito de la temología (*motivo*, *imagen*) y el de la didáctica de la escritura (*proceso de escritura*, *planificación*, *textualización*, *revisión*).

Por lo que se refiere a la temología comparatista, mencionamos, primero, que se ha recuperado como disciplina a partir de los años ochenta (cierta recuperación se inició ya en la década de los años cincuenta) (Moreno 2011: 4). Mientras Naubert (2001: 9–10; 53–63) señala que “no cuenta aún en nuestro ámbito académico con una ubicación firme y un asentamiento teórico-metodológico consensuado”,³² otros autores (Gnisci 2002: 129) hablan de “un sector estratégico del estudio literario, como lo demuestra [...] su actual y desbordante fortuna crítica, que concierne a una amplia porción de la actual investigación literaria.” La crítica coincide en referirse a la confusión sobre los términos utilizados en distintas investigaciones temológicas. Los conceptos *motivo* y *tema* pueden obtener definiciones incluso opuestas. Por eso, nos vemos obligados a concretar que, a la hora de hablar del *motivo* del proceso de escritura, tomamos como punto de partida la propuesta de Pimentel (1993: 222) y lo entendemos como “un programa narrativo potencial” recurrente en la narrativa breve actual que se manifiesta independientemente de cualquier tema determinado. Para esta autora, la diferencia entre *tema* y *motivo* no radica en la oposición entre abstracto y concreto, sino en la capacidad del motivo de migrar de un texto al otro sin asociarse a un tema preestablecido. Trae el siguiente ejemplo (Ibid.):

Los motivos, tanto que unidades simples, tienen una mayor libertad de inserción y una mayor capacidad de migración. El motivo de ‘la cita en la tumba’, por ejemplo, en tanto que programa narrativo potencial, es esencial para la identidad del tema de Píramo y Tisbe, pero como unidad transfrástica más o menos fija mantiene su autonomía al inscribirse en diferentes contextos que nada tienen que ver con este tema, sin que por ello pierda su identidad como motivo.

³² Como una problemática del comparatismo actual Naubert trae el ejemplo de los llamados estudios (multi) culturales estadounidenses (la crítica feminista, los *black studies*, etc.) que demuestran, *de facto*, una creciente orientación hacia los enfoques temológicos comparatistas, pero no aceptan la pertinencia de sus trabajos a la temología, “ya que se escudan en la primacía de su respectiva ideología o identidad de grupo cultural, racial o étnico sobre un concepto formal, tradicional y neutro, en principio, como ‘tema’.” La autora destaca también la apertura del campo de la Literatura Comparada hacia los trabajos interdisciplinarios (como la comparación interartística) (*op. cit.*, 47–55).

Queremos hacer mención también de la propuesta de Tomachevski (1982: 186) que destaca el hecho de que un motivo sea indivisible sólo considerado históricamente.³³ También resulta útil la propuesta de Castro (2002: 121–122) que rechaza el tamaño como categoría útil para un análisis del motivo.³⁴ Añade:

El motivo actúa tanto intra- como intertextualmente. Al relacionarse con otros elementos del texto en el cual aparece, el motivo crea nuevos significados dentro del mismo. Al relacionarse con una o varias tradiciones, el motivo crea una ‘relación de familia’ con textos del mismo género (Ibid.).³⁵

No obstante, hay que precisar que Castro entiende el motivo “como un elemento concreto –una puerta, un objeto, una música, una acción que se lleva a cabo– que aparece en el texto y que aparece recurrentemente en distintos textos literarios a lo largo del tiempo.” Entendido así, la escritura sería motivo en cuanto a “una acción que se lleva a cabo” en distintos textos. Como veremos a lo largo de este estudio, tal definición no sería del todo exacta, porque hace pensar, sobre todo, en el acto de escribir que conduce a una obra acabada. Insistimos, por tanto, en nuestra preferencia por la definición de Pimental: es “un programa narrativo potencial”.

³³ Es parecida a este acercamiento el de Tomachevski (1982: 186): “En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras. [...] Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos “motivos” se presenten siempre enteros. Por consiguiente, en lugar de motivos “indivisibles”, en el estudio comparativo se puede hablar de motivos históricamente indivisos, que conservan su propia unidad en las peregrinaciones de una obra a otra.”

³⁴ Diciendo esto, modifica la siguiente definición de Segre (1985; citado por Castro 2002: 120): “Llamaremos temas a aquellos elementos estereotipados que sostienen todo un texto o gran parte de él; los motivos son por el contrario, elementos menores, y pueden estar presentes en un número incluso elevado. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. Los motivos tienen mayor facilidad para manifestarse en el plano del discurso lingüístico, tanta que, si se repiten, pueden actuar de modo similar a los estribillos. Los temas son generalmente, de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema.”

³⁵ Prosigue el mismo autor, refiriéndose a la propuesta de Daemmrich y Daemmrich (1987; citados por Castro 2002: 121): “Un concepto paralelo al de *motivo* es el de *figura*. Entendemos la figura como un personaje con rasgos prototípicos. Las figuras son, por tanto, al igual que los motivos, elementos textuales que actúan tanto intra- como intertextualmente. Las figuras están generalmente relacionadas con ciertos motivos y con ciertos temas, lo cual implica que su comportamiento y sus reacciones deberán ser acordes con tal motivo o tal tema. Sobre el tema, escribe (*op. cit.*, 122): “El tema –o los temas, puede por cierto haber más de uno– es la problemática, o la idea central, que sostiene al relato. El tema no es un elemento concreto (textual) en sí, sino que se puede inferir de elementos concretos como los motivos y las figuras que lo estructuran. El tema vendría a ser, por tanto, el resultado de una interpretación [...]”.

Por lo que se refiere a la *imagen* del proceso de escritura que se desprende de los textos seleccionados, nos parece clarificadora la siguiente explicación de Díaz (2005: 28–29):

Los tópicos y estereotipos que aparecen en las obras literarias pueden ser analizados como algo que el escritor crea mediante una simplificación de la realidad con fines diversos: para causar efectos cómicos, para establecer un contraste, etc. Pero también pueden ser imágenes ya acuñadas e incluidas como parte de las convenciones que el gran público acepta. El escritor, en ese caso, las utiliza igualmente para conseguir sus fines expresivos y para captar la atención del lector mediante un guiño a un conocimiento compartido. En este segundo caso el autor se atiende completamente a las convenciones que imperan y transmite así su ideología sin despertar la oposición del lector. De este modo, no desestabiliza sus valores, su ordenación del mundo y lo que se considera sentido común.

Nos ocupamos del motivo del *proceso de escritura* como “idea principal y vertebradora del texto literario” (Martín 2006: 15). Cuando utilizamos el término *proceso de escritura* nos referimos a una serie de etapas o subprocesos frecuentemente recursivos y superpuestos que se suele seguir a la hora de escribir. Nos basamos en las aportaciones teóricas de la didáctica y la psicolingüística, en concreto, en el modelo cognitivo contemporáneo de la producción textual. Al mismo tiempo no podemos olvidar que, en nuestro caso, se trata de las representaciones de este proceso en las obras literarias y, por tanto, adaptamos las propuestas que vienen del campo pedagógico-didáctico y psicolingüístico para un nuevo contexto: el literario. Al hacerlo, tomamos como premisa el hecho de que los personajes-escritores mantengan cierta similitud con las personas reales que escriben y, como escritores, son más o menos profesionales, ya que los modelos cognitivos explican, sobre todo, “los pasos que siguen, los problemas que confrontan, las alternativas que eligen y los correctivos que aplican los escritores expertos” (Díaz 2002: 319–332).

Tal como señala Díaz (Ibid.), los fundamentos teóricos que soportan las prácticas de escritura han evolucionado desde la valoración del texto hacia la del contexto, pasando por el interés por los procesos mentales que tienen lugar durante la escritura. A grandes rasgos ha habido, pues, tres tipos de modelos explicativos de la escritura: los modelos de producto, los modelos de proceso (los de etapas y los cognitivos) y los modelos ecológicos o contextuales.³⁶

³⁶ Para los primeros “escribir es un fenómeno mecánico centrado estrictamente en la representación gráfica de los datos lingüísticos, proporcionados por fuentes externas.” Los modelos de etapas surgieron como germen de la propuesta procedural y “definieron la escritura como un proceso constituido por tres etapas: preescritura (diseño de un plan), escritura (desarrollo del plan) y reescritura (revisión y corrección).” Según ellos, las etapas de la escritura “son inflexibles, de corte lineal y unidireccional”. En cambio, los “subprocesos que se organizan jerárquicamente y que revelan la actividad cognitiva sentida por los sujetos productores durante la escritura” que establecen los modelos cognitivos “son etapas recursivas e interactivas, determinadas por avances y retrocesos permanentes.” Por

Sobre los modelos cognitivos que nos interesan, prosigue la misma autora (Ibid.): “En el ámbito del paradigma cognitivo, escribir es una actividad compleja en la cual se activan operaciones mentales, destinadas a obtener un discurso coherente en función de situaciones comunicativas específicas.” Efectivamente, Barboza y Peña (2010: 57) señalan que las cualidades inherentes a una composición escrita entendida como “unidad de significado” son “el propósito comunicativo específico, la unidad, la coherencia y la cohesión”. El proceso de escritura “requiere de tiempo, dedicación, y sobre todo, de un propósito comunicativo”. Caldera (2003: 365) añade:

[...] la tarea de redactar un texto coherente y adecuado a sus fines no se realiza directamente sino en varias y recurrentes etapas en las que el que escribe debe coordinar un conjunto de procedimientos específicos: 1) Planificación (propósito del escrito, previsible lector, contenido); 2) Redacción o textualización (características del tipo de texto, léxico adecuado, morfosintaxis normativa, cohesión, ortografía, signos de puntuación; y 3) Revisión (el volver sobre lo ya escrito, releerlo y evaluándolo).

Unos de los primeros en elaborar el modelo cognitivo de la escritura fueron Flower y Hayes (1981).³⁷ Actualmente el enfoque procesual es usado por muchos autores, aunque las denominaciones de los tres subprocesos varían.³⁸ En la presente investigación, usaremos *planificación*, *textualización* y *revisión*, tal y como lo hacen Lerner y Levy (1995; citadas por Barboza, Peña 2010: 57), Álvarez (2005), Albarrán (2005), Barboza y Peña (2010), entre otros autores. Albarrán (2005) ha elaborado el siguiente esquema para explicar el proceso de elaboración de un escrito:

último, en los modelos contextuales “[l]a noción de escritura se redimensiona: se mantiene el consenso en cuanto a que es un asunto individual de toma de decisiones, solución de problemas y aplicación de estrategias de planificación, supervisión, evaluación y reflexión; pero, además, se advierte como un proceso de intercambio social” (Ibid.).

³⁷ El proceso de escritura forma sólo una parte de su modelo: “The act of writing involves three major elements which are reflected in the three units of the model: the task environment, the writer’s long-term memory, and the writing processes. [...] The third element in our model contains writing processes themselves, specifically the basic processes of Planning, Translating, and Reviewing, which are under the control of a Monitor” (Flower/Hayes 1981: 369). Y prosiguen (*op. cit.*, 372–374): “In the planning process writers form an internal representation of the knowledge that will be used in writing.” La planificación está compuesta por tres subprocesos: “the act of generating ideas”, “the sub-process of organizing” y “the powerful process of goal-setting.” Sobre el segundo proceso explican: “This is essentially the process of putting ideas into visible language”; y sobre el tercero: “[...] reviewing depends on two sub-processes: evaluating and revising. Reviewing, itself, may be a conscious process in which writers choose to read what they have written either as a springboard to further translating or with an eye to systematically evaluating and/or revising the text.”

³⁸ Por ejemplo, Caldera (2003) habla de *planeación*, *redacción* y *revisión*; Figueroa y Simón (2011) prefieren los términos *planificar*, *escribir* y *revisar*.

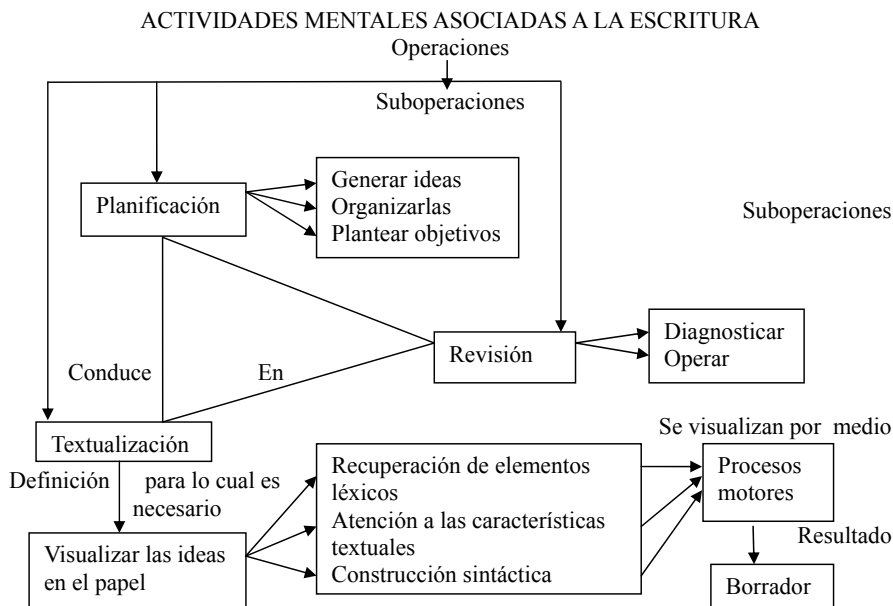


Figura 1. Proceso de producción de una composición escrita (fuente: Albarrán 2005: 550)

La explica de la manera siguiente (*op. cit.*, 546):

El enfoque procesual de la composición escrita basa la enseñanza/aprendizaje de la escritura en el proceso cognitivo asociado a ésta, es decir, a planificar el escrito (generar ideas, organizarlas y plantearse unos objetivos), textualizar (ejecutar lo planificado realizando borradores) y revisar (diagnosticar y operar en las dificultades encontradas tanto en la planificación como en la textualización, en esta última actividad se revisa primero el fondo y después la forma) [...]

En suma, las unidades de análisis del modelo cognitivo son procesos mentales que tienen una estructura jerárquica y flexible.³⁹ Hemos preferido esta aproximación porque permite analizar el proceso de escritura con detalle (Flower, Hayes 1981: 367–369). Según Echeverri y Romero (1996; citadas por Caldera 2003: 365), hay tres supuestos básicos en el modelo cognitivo sobre la composición escrita:

- La escritura supone procesos y actividades cognitivas, que a su vez implican subprocesos organizados en un sistema global, el texto escrito.

³⁹ Flower y Hayes (1981: 376) señalan: “A process that is hierarchical and admits many embedded sub-processes is powerful because it is flexible: it lets a writer do a great deal with only a few relatively simple processes – the basic ones being **plan**, **translate**, and **review**” (énfasis de los autores).

- La escritura tiene carácter flexible, recursivo e interactivo.
- Los procesos y la escritura de la composición están afectados y controlados por variables internas (conocimiento previo de restricciones lingüísticas y del tema de escritura) y externas (contexto comunicativo y audiencia).

Con la presente investigación, esperamos demostrar que este modelo proveniente de la didáctica de la escritura sirve para realizar un análisis temático de las manifestaciones del proceso de escritura en los textos.

2.1.1.3. Aproximaciones a la metaficción

Hemos dicho que nuestra aproximación a los textos seleccionados es sobre todo temática, por lo cual podemos decir que estudiamos “literatura *sobre* la literatura” o “relatos sobre la redacción de textos literarios”. Dejamos la condición metaficcional de los textos al segundo plano, aunque no prescindimos de ella cuando se manifieste. En este sentido, nos parecen ilustrativas las aportaciones de Álvarez (2006) y Silva-Díaz (2005). Según el primero, el término *proceso de su escritura* se refiere a la situación donde “la tradicional distinción entre historia y discurso se suspende y el enunciado del texto pasa a ser en cierto modo su propia enunciación” (*op. cit.*, 28). También nos advierte del peligro de identificar metaliteratura con metalepsis, es decir, “la transgresión de los límites tradicionalmente establecidos entre los cuatro niveles narrativos básicos: la realidad extratextual, el marco extradiegético, la diégesis y la(s) historis(s) intercalada(s)” (*op. cit.*, 16–17). Álvarez no la define sólo como “literatura *dentro* de la literatura”, pero también como “literatura *sobre* la literatura” siempre que ésta última contenga elementos de crítica o teoría literarias. De entre los relatos seleccionados hallamos tanto los que vulneran estos límites, los que realizan una reflexión teórica sobre algún aspecto literario, como los que se limitan a textualizar el motivo. Por eso, preferimos hablar, cuando sea oportuno, de las *variaciones metafictionales*, tal y como lo hace Silva-Díaz.

Estudiando los álbumes metafictionales y basándose en una oposición teórica entre las variaciones canónicas y las variaciones metafictionales de las narraciones, esta autora desarrolla un modelo de análisis que tiene que en cuenta dos preguntas importantes: *¿qué hace la metaficción?* y *¿cómo la metaficción hace lo que hace?* La primera corresponde a sus principios-efectos y la segunda, a sus estrategias para conseguir los primeros. Los principios son intencionales y están vinculados a los efectos que deben producir en el lector ideal. No se trata de “efectos en los lectores específicos, sino más bien de efectos de la variación metaficcional en la estructura de la narración, que se presentan con la intención de desafiar las expectativas de los lectores implícitos” (*op. cit.*, 166–168). Son de cuatro tipos:

- Se considera que se produce el principio-efecto de cortocircuito cuando la variación metaficcional supone un cambio de niveles dentro del modelo de la comunicación narrativa.

- Se alude al principio-efecto indeterminación cuando la variación metaficcional genera imprecisiones, ambigüedades o contradicciones en el texto, producto del exceso o la falta de información.
- Se menciona el principio-efecto de reverberación cuando la variación metaficcional implica el desbordamiento de alguno de los elementos de la narración hacia relaciones intertextuales.
- Se utiliza el concepto principio-efecto juego cuando la variación metaficcional genera una estructura en la que es más importante el disfrute del significativo que los significados, o cuando se trata de obras construidas sobre la base de considerar al lector un jugador (*op. cit.*, 172).

Ahora bien, nos referiremos a las variaciones metaficcionales a lo largo de esta investigación siempre que sea oportuno y nos ayude a entender los submotivos analizados. En estos momentos, también precisaremos el nivel de la narración que afecta –el nivel de la historia o las partes de la comunicación literaria– y la estrategia usada para conseguir cierto principio-efecto.

2.2. Metodología usada

La presente tesis se basa en una metodología cualitativa-interpretativa, en concreto, descriptiva y comparativa. Como estudio cualitativo, el objeto de investigación es “el proceso de producción de sentido”, y su objetivo, “comprender cómo el discurso configura una determinada realidad”. En este apartado, con la finalidad de describir la metodología usada, nos referimos con frecuencia a la propuesta de Escalante (2009: 63–66) al cual pertenecen también las citas de la frase anterior.

De entre las diferentes posibilidades del análisis del corpus textual, hemos optado por una perspectiva doble, por un lado, temática –la interpretación y el análisis de ciertos *elementos de contenido*–, y por otro lado, cognitiva– exploración y comparación de estas representaciones del *pensamiento*. El marco metodológico del estudio es exploratorio y su eje temporal, instantáneo (perspectiva sincrónica). El objeto de análisis es un proyecto, y por consiguiente, la implicación de la investigadora, distante de las prácticas a través de textos. El tamaño del corpus es relativamente importante, y su homogeneidad, relativamente fuerte (es homogéneo en cuanto a responder a ciertos criterios de selección).

El método usado es inductivo-deductivo. La perspectiva temática implica una aproximación deductiva, aunque permita construir y mejorar las categorías en el curso de la lectura del corpus textual. Es precisamente aquí donde hemos usado una aproximación cognitiva, que, por otro lado, consideramos típica del enfoque comparatista de los estudios temáticos. Hemos organizado el corpus en torno a un esquema cognitivo de base, “un núcleo central” (el motivo del proceso de escritura con sus subprocesos respectivos) que se distingue de los elementos de carácter periférico (otros motivos presentes en los textos que no analizamos). El esquema de base tiene en cuenta el hecho de que la presencia o ausencia de los subprocesos del motivo y de los submotivos que los

componen varía de un texto a otro. También son variables los grados de textualización que pueden darse en cada uno de los relatos (Pimentel 1993: 223). Así, el motivo del proceso de escritura es una construcción teórica –un *programa narrativo potencial*– elaborada a partir de los elementos textuales recurrentes. Para estudiar (describir, comparar) sus manifestaciones en los textos, acudimos al método del análisis textual como instrumento básico de adquisición del conocimiento. Para realizar un estudio sistemático, usamos la técnica de agrupación de los textos a partir de los elementos textuales que nos parezcan adecuados en cada caso particular.

El análisis desde la perspectiva temática ha consistido en leer el corpus, fragmento por fragmento, para definir el contenido e identificar unidades conceptuales (submotivos) presentes en los textos. Estas unidades las hemos descontextualizado con la finalidad de compararlas con otras unidades provenientes de otros textos. A lo largo del análisis, hemos prestado atención a la frecuencia de aparición de los submotivos en los textos, así como a su variación según textos: la selección de los elementos y la construcción del sentido.

Como técnicas de recogida de información hemos usado el análisis de contenido y la reflexión personal. La selección de las unidades de análisis refleja el enfoque multidisciplinar del trabajo: dentro del motivo del proceso de escritura establecimos varios submotivos que lo componen, pero su presencia en cada texto concreto no es obligatoria. Así, el proceso de escritura como motivo se divide en tres grandes subprocesos –*planificación, textualización y revisión*– y estos, a su vez, en varios submotivos –como *conciencia inspirada* o *motivación*–, o diferentes tipos que los describen y explican (por ejemplo, *revisión paralela a la textualización*).

El procedimiento seguido a la hora de obtener datos que nos interesan constó de tres fases: (1) la selección de los textos a partir de la propia experiencia lectora y los criterios preestablecidos, (2) el desarrollo de un modelo de análisis que nos permitiera comparar y estudiar diferentes manifestaciones del motivo de una manera sistemática (teniendo en cuenta el marco teórico), pero flexible (teniendo en cuenta los mismos textos), (3) la aplicación de este modelo a los textos, usando como técnica principal la identificación de los submotivos, su descontextualización, y la agrupación de los relatos según el tratamiento de las unidades descontextualizadas para facilitar su comparación y análisis textual sistemáticos.

Las palabras clave que se repiten en los relatos, tal y como indica Díaz (2005: 29), siguiendo la propuesta de Pageaux, también nos ayudan a identificar, a través de una aproximación inductiva, diferentes imágenes del proceso de escritura presentes en los textos.

Resumiendo, consideramos la metodología usada típica de los estudios temáticos. El aspecto novedoso es la procedencia del esquema de base que hemos prestado de la didáctica de la escritura y cuya adecuación en el estudio de las manifestaciones literarias del proceso de escritura queremos poner en evidencia.

3. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA PLANIFICACIÓN

3.1. La planificación anterior a la textualización

Entendemos por *planificación* un componente teórico del proceso de escritura, una “actividad orientadora” (González 2008: 98) del escritor ficticio cuyo objetivo es redactar una obra. Antes de empezar es preciso recordar que los tres subprocesos teóricos del proceso –planificación, textualización y revisión– no exigen respetar una linealidad en su ejecución práctica sino que, por el contrario, “son recursivas y superpuestas” (Barboza/Peña 2010: 57). Para subrayar esta premisa trataremos de la planificación en dos capítulos centrándonos en el presente capítulo 3, en estos submotivos vinculados a la planificación que suelen tener lugar antes de la textualización y analizando, en el capítulo 4, otros aspectos que pueden ser anteriores o paralelos a la textualización, pero que hemos considerado mejor no separarlos unos de otros. El subproceso de la planificación anterior a la textualización es, por consiguiente, más vasto y complejo de lo que vamos a estudiar en este capítulo. Podríamos decir que los aspectos aquí tratados tienen que ver con la generación de ideas, mientras los que dejamos para el siguiente capítulo abrazan también la organización de contenidos.

El objetivo global de los dos capítulos es doble: entender (1) qué lugar ocupa la planificación previa dentro del proceso de escritura según los textos estudiados y (2) cómo está relacionada con la textualización. Consideramos el presente capítulo, por tanto, como primer paso para conseguir este objetivo doble. Los submotivos relacionados a la planificación que vamos a analizar ahora son cuatro: (a) conciencia inspirada artística, (b) motivación, (c) idea de la obra y (d) observación.

Antes de acabar la presentación del capítulo y seguir con el análisis de los cuatro submotivos, queremos llamar la atención sobre el hecho de que algunos relatos tematizan el período temporal que queda entre la planificación previa y la textualización, así como el cambio de espacio que eso pueda requerir (véase 4.2.4). El estímulo exterior que funciona como fuente de inspiración desaparece, pero su influencia dura en la figura del escritor en forma de obsesión y ganas de empezar a escribir (fase de la necesidad pasiva). El escritor ficticio de “La contrasenya” distingue entre ideas que puede usar inmediatamente y las que no (9). En “Motivació” leemos: “Aquesta simultaneïtat entre les paraules de l’un i les de l’altre m’ha perseguit tot el matí”. En “Incert so”, encontramos la misma situación: “M’ho va explicar de passada una amiga en un sopar i ja no m’ho he pogut treure del cap. Era un comentari casual [...]. Però no me’n volia oblidar de cap manera” (29; 32). Hasta que comience la actividad orientadora, es decir, entre la planificación previa y textualización pueden transcurrir unos pocos días (“Deu paràgrafs”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “Incert so”) o hasta diez años (“Inspiració”). En el primero de estos relatos, leemos: “Feia dies que arrossegava la idea de la dona que cus, però fins avui no havia trobat el

moment de posar-s'hi" (60). El segundo nos hace saber: "Joan, avui se m'ha acudit d'escriure una història, però el bo del cas és que no recordo la frase que volia recordar per començar-la. [...] Sé que ahir, quan passejava per la ciutat vella, era una frase viva, una frase que enllaçava amb la darrera paraula del relat [...]" (129). El narrador de "Incert so" comienza a escribir en la misma madrugada del día siguiente: "Eren prop de les quatre. [...] La meva amiga m'havia transmès l'obsessió malaltissa de la pobra vídua. [...] Vaig agafar un bolígraf i vaig decidir transcriure la història tal com me l'havien contada" (32). En cambio, el narrador de "Inspiració" necesita un nuevo estímulo exterior para activar la fase orientadora: "L'episodi de Helmsdale i la meva vida sentimental podrien esperar fins que algun altre estímul exterior els recuperés del no-res on habitaven, com finalment així ha estat" (78). Diez años más tarde, cuando lo tenga, comenzará a redactar el relato que estamos leyendo.

Como hemos dicho, a lo largo de este capítulo, analizaremos el subproceso de planificación con más detalle. Para hacerlo sistematizaremos el corpus de trabajo desde el punto de vista de los cuatro submotivos mencionados. Este método nos ayuda a determinar con qué frecuencia, cómo y por qué los relatos seleccionados narran estos submotivos y, a través de ellos, la planificación.

3.2. Análisis de los submotivos

3.2.1. Conciencia inspirada artística

Comencemos nuestro análisis por el submotivo de la conciencia inspirada artística. La conciencia inspirada es, según Silo (2006: 158), "una estructura global⁴⁰, capaz de lograr intuiciones inmediatas de la realidad. Por otra parte, es apta para organizar conjuntos de experiencias y para priorizar expresiones que se suelen transmitir a través de la Filosofía, la Ciencia, el Arte y la Mística" (158). Ahora bien, en nuestro estudio, nos vemos obligados a hacer tres restricciones en esta definición: (a) nos limitamos al campo de la literatura, (b) nos centraremos en las representaciones literarias de la conciencia inspirada artística en unos textos concretos, y (c) por tratarse de personajes literarios, podemos entender esa conciencia como un "estado inspirado" del escritor ficticio sin necesidad de profundizar en distintos variantes y niveles de la estructura global. Las preguntas que nos interesan son, en primer lugar, con qué frecuencia, cómo y por qué está presente como submotivo en nuestros relatos, y en segundo lugar, a partir de qué un escritor ficticio elabora su obra o cuáles son las fuentes productivas de un proceso de escritura. También nos interesa cómo distingue la figura del escritor el estado de conciencia inspirada de otros estados y de qué modo lo valora.

⁴⁰ Silo explica (*op. cit.*, 158): "Sin duda que la conciencia inspirada es más que un estado, es una estructura global que pasa por diferentes estados y que se puede manifestar en distintos niveles."

Al realizar nuestro estudio observaremos que el estado de la conciencia inspirada es considerado un comportamiento “no habitual” del escritor-personaje comparado con situaciones estables en las que suele actuar y “en las que la reversibilidad, el sentido crítico y el control de sus actos, tiene características previsibles” (Silo 2006: 156). Asimismo, veremos que en su tratamiento predominan dos tendencias: (a) preferencia por narrar su fugacidad, que contribuye a configurar la imagen de la escritura como proceso inestable, y (b) subrayar el carácter beneficioso del estado inspirado, y eso se asocia a la mayor velocidad con la que hace avanzar la escritura.

Antes de empezar, precisamos que el estado inspirado que vamos a analizar en este apartado se presenta como un fenómeno accidentado, pero más adelante podremos comprobar que también puede ser buscado o, en palabras de Silo (2006: 159), “deseado” (véase 4.2.4). La diferencia entre uno y otro radica en el papel más o menos activo de la figura del escritor a la hora de conseguirlo, es decir, puede estar tanto en condiciones de recibir como producir este estado de conciencia inspirada. Por lo que se refiere al estado inspirado como fenómeno accidentado, Silo (Ibid.) explica: “La conciencia es “tomada” en una situación en que la reversibilidad y la autocrítica quedan prácticamente anuladas”.

El submotivo suele aparecer frecuentemente en los relatos. Ya un rápido repaso por los títulos de los cuentos evidencia su lugar predominante en algunos de ellos (“La inspiración del novelista”, “Inspiración”), pero no exageraríamos si dijéramos que está presente casi en todos los relatos sea directa o indirectamente. Una explicación de esto es el hecho de que esté relacionado tanto con la planificación como con la textualización, es decir, su presencia o ausencia puede afectar al escritor ficticio antes o durante el acto de escribir. Otra explicación es que la podemos asociar con otros submotivos como selección de la idea de la obra, motivación autónoma intrínseca, ambientación, continuidad y discontinuidad del proceso de escritura o revisión paralela a la textualización.

Observamos una gran similitud entre una de las acepciones de “inspiración” de la R.A.E. y las descripciones del estado inspirado en nuestros relatos. Según la R.A.E., “inspiración” es: “[e]fecto de sentir el escritor, el orador o el artista el singular y eficaz estímulo que le hace producir espontáneamente y como sin esfuerzo”.⁴¹ Efectivamente, los relatos que describen un estado inspirado del personaje suelen referirse a la rapidez y la facilidad con la que avanza el proceso, de la misma manera que los que narran el bloqueo del escritor, como veremos, apuntan a su lentitud y dificultad. La facilidad y la rapidez de la escritura suelen producir emociones positivas en el escritor ficticio, porque le ayudan a conseguir el objetivo con el que ha empezado a escribir. Con lentitud y dificultad ocurre lo contrario: provocan la tristeza, la rabia y el sentimiento de frustración. Por consiguiente, la primera conclusión es que, casi siempre, las descripciones del estado inspirado (o no inspirado) las acompañan referencias al

⁴¹ Real Academia Española. (2001). Inspiración. En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=inspiraci%C3%B3n> [consultado el 10/01/2013].

tiempo y las emociones del escritor ficticio. Para ilustrarlo nos limitamos a unos cuantos ejemplos, porque a lo largo de este subapartado y estudio lo podremos comprobar una vez más. Comenzaremos por referencias al tiempo (“Vel·leïtats poètiques”, “El conte”, “Incompresa”, “Constricció”, “Documentació”, “L’encaixador”) y seguiremos con descripciones de las emociones (“La literatura”, “‘Ragtime’ de matinada”, “Constricció”, “Esborranys”, “Vel·leïtats poètiques”, “Apokatastasi”, “Palíndrom”). Hablando del tiempo, tendremos en cuenta la correlación entre el tiempo necesitado y la complejidad del proceso: con menos tiempo pasado la redacción parece más fácil.

La descripción del estado inspirado que encontramos en “Vel·leïtats poètiques” se parece mucho a la definición propuesta por la R.A.E.: “La primera estrofa no va oferir dificultats; es pot dir que va eixir per si sola [...]” (13). Lo mismo podemos decir del protagonista de “El poeta de la mort”: “[...] i aviat els dits teclejaren sobre la vella Hispano-Olivetti a una velocitat difícil de calcular [...]” (33). En “El conte”, el ritmo de escribir será cada vez más lento hasta detenerse. Lo refleja ya el principio del cuento: “La frase inicial li surt de seguida. La segona també. Entre la segona i la tercera dubta uns segons” (479). Inspirada, la escritora ficticia de “Incompresa” comienza a soñar con la continuidad de este estado y un resultado logrado y rápido: “Començà a calcular que si en dos minuts havia creat tanta bellesa, a aquell ritme, en una setmana tindria una obra mestra” (82). En cambio, el narrador de “Constricció” se siente desolado por la lentitud con la que avanza su texto experimental: “Vuit hores de rellotge patint per posar un mot rere un altre només mig centenar de vegades i encara no havia estat capaç d’introduir la paraula ‘taral·la’! Estava desolat” (63). En “Documentació”, hallamos un proceso interrumpido que el narrador intenta recuperar: “Aquest és l’últim paràgraf que vaig escriure a raig, dos mesos enrere, de la novel·la en la qual estic submergit des de fa dos anys” (117–118). En “L’encaixador”, el proceso avanza con un ritmo pausado, pero firme: “Així havien passat un any rere l’altre. Ell parlava d’una feina feta a consciència, amb rigor, sense concessions. Els amics començaren a pensar que mai no l’acabaria” (58). Todos estos ejemplos destacan los vínculos entre la inspiración y el acto de escribir, mostrando cómo la primera influye en el segundo. Para acabar este tema, queremos llamar la atención sobre el hecho de que un proceso complejo pueda cambiar la percepción del tiempo del escritor ficticio. Se trata de un tiempo psicológico del acto de escribir. Su ejemplo máximo es “Constricció”: “La vida normal havia suspès el seu curs. El temps es mesurava en síl·labes i jo me’l passava prenent-les una per una, destil·lant-ne la veritat que contenien, a l’espera de trobar la sortida del laberint. Treballava nit i dia” (67). Con esto hemos llegado ya al siguiente aspecto: conexiones entre los sentimientos y emociones del personaje y su estado mental inspirado.

Seguimos, pues, con el segundo aspecto relacionado al estado inspirado: la evaluación inmediata del ritmo al que avanza el proceso de escritura y las emociones que éste provoca en el personaje. Efectivamente, lo que influye en la evolución del proceso no es sólo “el sentirse inspirado o no”, o sea, la emoción con la que el escritor ficticio comienza a escribir o continúa escribiendo sino

también la valoración que éste hace de tal evolución. Así, el modo en que avanza el proceso afecta al estado de ánimo del personaje, y al revés. Lo podemos constatar a lo largo de todos los subprocesos de escritura. Es por eso que en algunos relatos surge la imagen de la escritura como castigo (“La literatura”), tortura (“‘Ragtime’ de matinada”) o sufrimiento personal (“Constricció”), ya que el cuentista de “Esborrany” se siente aliviado cuando acaba de anotar unas ideas sobre sus próximas historias: “Per fi, en cosa de pocs dies, he tingut la sort d’empescar-me unes quantes idees per bastir el volum de relats breus que amb tanta insistència em demana l’editor. Quin descans!” (5). Pero es también por eso, porque el poeta de “Vel·leïtats poètiques”⁴² tiene ganas de seguir escribiendo tras haber evaluado cómo ha logrado su primer verso: “Satisfet del resultat de la primera investida, que tot just li havia costat vint minuts d’enllestir, Gustems es disposà a escometre la segona estrofa” (13).

La alegría que sienten los personajes por encontrarse inspirados y la rabia que experimentan cuando se les distrae en un momento favorable (“La contrasenya”, “Vel·leïtats poètiques”; véase 5.2.1.3) evidencia otro rasgo característico de la inspiración: su fugacidad. Asimismo, muestra que los escritores ficticios están conscientes del carácter efímero del estado inspirado. Por esta consciencia el poeta de “Vel·leïtats poètiques” decide aprovechar el momento favorable a la redacción:

No volia pecar de vanitós, Déu l’en guardés, però el cert era que les idees i els mots li acudien a la ment amb una fluïdesa sorprenent. Era evident que gaudia d’un moment dolç, d’aquells que només es produeixen quan la inspiració t’agafa ben arromangat al peu del canó (16). Llançat com anava, Gustems prengué alé, es refregà les mans tot encoratjat i es disposà a no desaprofitar ni una sola gota del cabalós doll d’inspiració que amb tanta espontaneïtat li brollava de la imaginació [...] (18).

Por no ser un estado habitual, la inspiración es algo que sorprende y alegra. Lo contrario del estado inspirado es el bloqueo del escritor –otro submotivo que pone de relieve la fugacidad de la inspiración–, y lo contrario del encuentro de la inspiración es su pérdida, tan relacionada a la discontinuidad del proceso (véase 5.2.1.3). Rose (1984: 18) define el bloqueo del escritor como “*an inability to begin or continue writing for reasons others than a lack of basic skill or commitment*”. Precisamos que el bloqueo del escritor ficticio no es siempre “el no saber qué escribir”, sino más bien “el no saber cómo empezar o continuar” la obra. “El no saber qué escribir”, es decir, la falta de una idea central de la obra puede constituir un problema para ellos (“La inspiració del novel·lista”, “Constricció”), pero no debe hacerlo, si practican una escritura libre (“U”) o si el proceso avanza con una facilidad aparente y termina con un resultado insatisfactorio para su autor (“Inspiració”, “Trenta línies”). El bloqueo del escritor aparece en varios cuentos como escena o reflexión (“Apokatastasi”, “Palíndrom”, “La inspiració del novel·lista”, “Constricció”, “Documentació”,

⁴² El ciclo de cuentos “Esborrany”–“Vel·leïtats poètiques” tiene el mismo protagonista.

“‘Ragtime’ de matinada”, “La literatura”, “U”); y volveremos a hablar de ello (véase 3.2.3). Lo que nos interesa ahora es el hecho de que el bloqueo evidencia una vez más el carácter efímero de la inspiración. Varios personajes lo han experimentado o están conscientes de esto. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento de “Apokatastasi” que narra el abismo entre la voluntad de escribir y la dificultad de comenzar o continuar –no lo sabemos– a hacerlo por la falta de inspiración.

Amb un bufit carregat de desencant ha introduït el full de paper en la màquina. Després ha romàs immòbil, sense moure un sol porus, perplex i abstret, amb la ment bloquejada i la mirada freda, perseguint tal vegada algun pensament pestilent que escapava al seu domini.

La seua temptativa de llançar unes idees sobre el foli s’ha esvaït davant el buit que l’embolicava, paralitzant la seua imaginació. Aquesta actitud passiva s’ha prolongat durant uns minuts (74–75).

Para acabar el análisis de las emociones, queremos añadir que el estado desfavorable al proceso de escritura no afecta solamente al estado de ánimo del escritor ficticio, sino también a sus relaciones con otros personajes (“Constricció”, “Ah, surt nit intrusa”) y su salud física (“Palíndrom”). La protagonista de “Palíndrom” enferma por el abismo que existe entre su deseo de escribir un verso “definitivo” y su incapacidad de realizar este objetivo: “Es premia el cervell amb múltiples combinacions, però no aconseguia treure’n cap profit. Després de passar dues nits en vetlla, se’n va haver d’anar a jeure: bullia de febre. Durant tot el dia delirà inconscient embarbollant mots anacíclics” (69). Más tarde tanto ella como el protagonista de “Esborranys” y “Vel·leïtats poètiques” que forman un ciclo narrativo mueren con la pluma en la mano. También al narrador de “Constricció” el bloqueo del escritor le provoca una reacción física, pero de menor grado: “El dia que vaig adonar-me que no sabia sobre què escriure se’m va posar la pell de gallina” (59–60). Más influye en su comportamiento y, por consiguiente, en sus relaciones con otros personajes: “Vaig experimentar un canvi de temperament notable que fins i tot va amoïnar la meva gent. Estava irascible. Obnubilat. Impossible, malhumorat i silent. Mai abans no m’havia sentit com una rata” (60). En “Ah, surt nit intrusa”, podemos leer: “Aleshores va ocórrer una cosa inesperada: mentre ell estava tan ocupat en aquella noble tasca, ella es va cercar un amant més fogós i menys preocupat per fer versos” (30).

Antes de seguir, consideramos importante llamar la atención sobre la conexión entre el tiempo y esfuerzo que requiere el proceso y la cualidad del resultado. Podríamos distinguir, entre dos imágenes opuestas, los factores que deben garantizar la calidad del resultado según los escritores ficticios (dejamos al margen la imagen que tienen de sí mismos, que también puede influir): un proceso que avanza rápido (“Incompresa”), o por el contrario, una obra escrita y revisada con cuidado y durante largo tiempo (“L’aporisme”, “L’encaixador”, “La divina providència”, “Els caminants del desert”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”). Sin embargo, si profundizamos en el asunto, vemos que en los

relatos predomina la segunda imagen. Hemos visto que la escritora de “Incompresa” sueña con un resultado rápido y óptimo. La complicación que le espera (pérdida de la inspiración) demuestra que este sueño no se cumplirá. El protagonista de “La literatura” escribe sus novelas en un año, pero eso –lo veremos más adelante– no garantiza siempre su calidad. Además, hallamos relatos que tematizan una facilidad aparente del proceso o narran la evaluación más bien negativa que obtiene una obra escrita por obligación en un tiempo corto (“Trenta línies”, “Inspiració”, “El segrest”) (véase 5.2.1.2). Las obras consideradas logradas por sus respectivos autores ficticios u otros personajes o las que aspiran a la perfección necesitan un esfuerzo especial y un período de elaboración proporcional o desproporcionadamente largo. El período puede durar una noche, si se trata de un aforismo (“L’ aforisme”), más de cinco años, si estamos ante una novela elaborada con especial cuidado (“L’ encaixador”) o casi toda la vida del personaje, si su objetivo es escribir una *Gran Obra* de unos setenta y nueve volúmenes (“La divina providència”); pero este período puede durar también medio año y tener como resultado un poema de dos versos (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”), o “muchos años” y culminar con una novela compuesta por un sola palabra (“Els caminants del desert”). Cabe añadir que, en este último caso, que invierte el tópico “más tiempo, mejor obra”, la recepción de la obra ya no es unánime, a pesar de las emociones del autor ficticio (véase 6.2.2.2).

Por lo que se refiere a la presencia del estado inspirado como submotivo, podemos dividir nuestro corpus según tres tendencias diferentes: (1) relatos que enfatizan singularidad de la situación que narran, es decir, muestran un estado inspirado como comportamiento “no habitual”. Para esto comparan un proceso de escritura con otros del mismo personaje o mencionan que el personaje escribe por primera vez. (2) Si tenemos en cuenta un proceso de escritura concreto, vemos que el submotivo de la conciencia inspirada puede afectar a la estructura del cuento. Su ausencia o pérdida pueden constituir unos factores importantes que complican y determinan el desarrollo del proceso. (3) También el tratamiento del submotivo varía según la presencia (“Transcripció”, “Inspiració”, “Constricció”, “La inspiració del novel·lista”, etc.) o ausencia (“La literatura”, “El conte”, “Trenta línies”, “Deu paràgrafs”, “La divina providència”, etc.) de las referencias a la fuente de inspiración del escritor ficticio. A continuación explicaremos y ejemplificaremos las dos primeras tendencias, porque a las alusiones al origen de la inspiración les dedicaremos el subapartado 3.2.1.1. También volveremos más adelante (en 3.2.3 y en 5.2.1.3) a la segunda tendencia, por lo cual la resumimos aquí más brevemente.

Primero, hemos dicho que hay relatos que oponen una situación a otras en general, o sea, un “normalmente” a un “pero ahora”. Eso puede ocurrir en comparación de una obra con otras (“Deu paràgrafs”, “Incompresa”, “La contrasenya”, “Transcripció”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Constricció”) o a través del hecho de que el personaje no sea escritor profesional, pero “esta vez” haya decidido escribir una obra y lo hará (“Abans que no mereixi l’ oblit”, “El venedor de segells”, “Les tenebres del cor”). En el

primer caso, los textos suelen justificar la excepcionalidad de la situación explicitando condiciones concretas en las que el proceso tiene lugar, como la importancia del encargo o el grado de complejidad de la obra (límites formales, temáticos, temporales preestablecidos), aunque las dificultades que plantea el proceso como tal no dependan únicamente de ello (véase 5.2.1.2 y 5.2.1.3). En cambio, hay otros que consideran que la alternancia del estado inspirado y no inspirado es habitual y no destacan ninguna situación singular entre otras (“Apokatastasi”, “La contrasenya”, “La literatura”, “L’encaixador”, “La divina providència”, “Ah, surt nit intrusa”).

Pasemos a ejemplos. Hallamos cuatro relatos que enfatizan que “esta vez” –a diferencia de otras– el escritor ficticio se siente inspirado. En “Deu paràgrafs”, leemos: “A diferència d’altres vegades, l’escriptora no ha hagut d’esperar gaire per començar el conte” (59). En “Incompresa”, encontramos la misma situación: “El més difícil li havia resultat sempre plasmar els pensaments en paper, però ara, amb les muses de cara, es trobava capaç de fer-ho amb summa facilitat” (82). El narrador de “Transcripció” explica: “A mi mai no m’ha estat gaire difícil explicar coses per escrit. [...] En canvi els somnis sempre se’m resistien. Sobretot els millors. Mai no arribava a encloure’ls en un paràgraf com he fet avui” (15–16). En “La contrasenya”, estamos delante de la misma situación inicial: “Sempre havia tingut dificultat per concentrar-se en la seva obra. Ara sabia, però, que el seu singular tractat de metafísica (petita tela de Penèlope que semblava no tenir fi) avançava imparable [...]” (9). En cambio, en “La baixa qualitat de la poesia contemporània” y “Constricció”, resulta que el proyecto que los personajes tienen en mano requiere por su naturaleza más concentración que otros. Como descripción de la situación general podemos leer en el primero de ellos: “Per enllestir els seus llibres sempre n’ha tingut prou amb dues o tres setmanes. Ell, justament, escriu a raig” (83). Esta facilidad contrasta irónicamente con el esfuerzo que exige la elaboración de un poema o la letra de una canción, que es el motivo central del texto. El personaje se ve obligado a pedir una excedencia de medio año para acabarlo y finalmente “recita en veu alta el resultat de tant d’esforç [...]” (84). Cuando el narrador de “Constricció” acaba su texto en clave de la literatura potencial, compara la dificultad de la elaboración de éste con otros: “Em sentia alliberat de tot dolor. [...] l’escriptura va retornar a la seva velocitat habitual. Lenta però fluïda” (68–69).

En cambio seis relatos –“Apokatastasi”, “La contrasenya”, “La literatura”, “L’encaixador”, “La divina providència” y “Ah, surt nit intrusa”– subrayan que la inestabilidad es un rasgo habitual del proceso de escritura y, en este sentido, no debe destacarse uno sobre otros. La situación que describe “Apokatastasi” es diferente de algunas otras, pero no singular: “Hui pareix estar desganat i fins i tot un poc molest. [...] Hi ha ocasions en què es comporta amb més naturalitat, i altres en què pareix posseir una vitalitat subtil. Llavors l’observe llarga estona percutint la màquina, pense: “Hui està inspirat”, i m’acomode entre els seus escrits, vaig llegint les històries, visc entre els seus personatges” (74–75). En “La contrasenya”, a pesar de contrastar un “ahora” con un “siempre”, el narrador matiza esta oposición distinguiendo entre diferentes tipos de ideas que

tiene el personaje. Mientras unas aparecen de pronto, otras son frutos de la reflexión previa; mientras unas son de uso inmediato, otras requieren un tiempo adecuado para ser usadas; mientras unas son fáciles de entender, otras presentan dificultades. Usa la metáfora de los camiones para designar ideas.

De vegades els camions apareixien per sorpresa, entre vapors darrere un canvi de rasant. D'altres vegades els veia venir de lluny. Però sempre sabia, tan punt identificava el tipus de camió, quina mena d'idea duia a dins: si era un camió frigorífic podia tractar-se d'una idea congelada que no podria utilitzar immediatament. Si era un camió cisterna, sabia que tindria problemes per trobar la manera d'accedir al contingut de la càrrega. Si era un camió de contenidors, sabia que la descàrrega seria pesada però fàcil. Però els que li agradaven més eren els camions basculants, carregats d'idees arenoses que fluïen directament cap al teclat amb rapidesa (9–10).

Podemos decir que hablando de las ideas, habla de la inspiración, porque de la misma manera que vienen, pueden desaparecerse. Un proceso de escritura presenta, por tanto, momentos favorables y desfavorables. “L'encaixador”, “La divina providència”, “Ah, surt nit intrusa” y “La literatura” repiten la misma idea, aunque los tres primeros lo hagan sin comparar el proyecto concreto con otras obras del personaje, y el tercero, sólo a nivel general sin destacar ningún proyecto concreto. En “L'encaixador”, leemos: “Feia tant de temps que treballava en aquella obra que havia après a esperar. Pensava que la literatura es fa, sobretot, a força de paciència” (57). Sobre el poeta de “Ah, surt nit intrusa” podemos leer: “Era una qüestió de paciència que creàs un poema” (29–30). “La divina providència” comienza así: “L'erudit que, de manera pacient i ordenada, ha dedicat cinquanta dels seus seixanta-vuit anys de vida a escriure la Gran Obra [...]” (475). En cambio, “La literatura” resume los procesos de escritura de diecisiete novelas de calidad desigual en cinco líneas:

Escriure una novel·la no li sembla res d'especialment difícil i es burla per sistema dels escriptors que triguen deu anys a fer-ne una. De vegades en queda més satisfet; de vegades menys. De vegades la història li surt fluida, s'hi apassiona, l'escriu gairebé a raig i la corregeix amb plaer. Altres vegades la història és forçada, l'escriu com si fos un càsitig (perquè, per contracte, ha d'acabar-la sigui com sigui abans que passi l'any) i la corregeix poc i sense ganes (455–456).

Pasando a la segunda tendencia, vemos cómo influye la inspiración en el desarrollo de un proceso de escritura concreto. Estructuralmente y según el tratamiento del submotivo de inspiración, podemos dividir nuestros textos, a grandes rasgos, en dos grupos: los que muestran un proceso más o menos estable por lo que se refiere a su grado de dificultad para el personaje, y los que muestran un proceso cambiante en referencia a su grado de dificultad para el personaje. En cuanto al primer grupo, precisamos que, durante el proceso de escritura, los personajes chocan siempre con algún obstáculo, pero la imagen

predominante que transmiten puede ser la de una actividad aparentemente fácil (“Inspiració”, “Trenta línies”) o explícitamente complicada (“Esborranys”, “Constricció”, “L’encaixador”, “Ragtime de matinada”, “L’aforisme”, “Els caminants del desert”, “Palíndrom”). Si es complicada, requiere una concentración (véase 4.2.4) y un esfuerzo mental extra (véase 5.2.2.1). Si es aparentemente fácil, suele tener resultados insatisfactorios para el autor ficticio (véase 5.2.1.2). Teniéndolo en cuenta, podemos concluir que la inspiración, cuando aparece en los textos, tiende a asociarse a la imagen de un proceso de escritura complejo y complicado.

La misma idea la encontramos en el segundo grupo de relatos que aluden a la imagen cambiante e inestable de la evolución del proceso de escritura. El proceso cambiante puede evolucionar desde una situación inicial favorable hacia una *degradación* –si usamos el término de Brémond (1973; citado por Anderson 1996: 109)–, o sea, hacia la pérdida de la inspiración, o al revés, desde una situación inicial desfavorable hacia un *mejoramiento* (Ibid.), o sea, hacia el encuentro de la inspiración (“La inspiració del novel·lista”, “Palíndrom”), aunque eso no debe llevar consigo –por la intervención de causas exteriores– una solución deseada de los problemas del personaje (“Palíndrom”). La degradación puede ser evitada (la inspiración recuperada: “Vel·leïtats poètiques”), producida (la inspiración perdida: “El conte”, “Incompresa”, “Deu paràgrafs”) o no tener una solución concreta (el proceso de escritura pierde su importancia con respeto a otra línea narrativa –“La contrasenya”– o el personaje no decide cómo enfrentarse con complicaciones–“La divina providència”). Como hemos anticipado, el submotivo de inspiración está temáticamente vinculado a otros y, por ello, volveremos a hablar de ello más adelante.

En suma, hemos constatado la presencia frecuente de la conciencia inspirada artística como submotivo en nuestro corpus. Su tratamiento y papel en cada relato concreto varían, pero hemos visto que sus rasgos característicos principales son la fugacidad (la pérdida de la inspiración es a veces recuperable) y el carácter beneficioso (la inspiración facilita el proceso). Los personajes suelen ser conscientes del carácter efímero del estado inspirado o sufrirlo por su cuenta. La inspiración influye en la velocidad del proceso de escritura y, por consiguiente, también en las emociones de los autores ficticios. Sin embargo, la imagen de la obra lograda que predomina en los relatos es la de un texto elaborado con cuidado durante más tiempo.

3.2.1.1. Fuentes de inspiración

Hasta aquí hemos tratado de cómo aparece el submotivo de la conciencia inspirada en nuestros textos, pero no hemos visto cuáles son las fuentes de inspiración de los escritores-personajes. Plantear esta cuestión es importante para explicar cómo y de qué manera influye el contexto (el mundo “real” artístico) en las obras que escriben los personajes, aunque el submundo artístico que crean en sus obras sea imaginario, inventado y construido (véase 5.2.2.3). El submotivo de las fuentes está estrechamente vinculado a la motivación de los

personajes (véase 3.2.2), pero en lugar de responder a la pregunta de qué esperan lograr con su escrito –que está dirigida hacia el futuro– arroja luz sobre cómo surge esta motivación o, en el caso de ser un encargo, cómo obtienen la inspiración para cumplirlo. Nos ayuda a entender los orígenes del proceso de escritura. No refleja, entonces, intención del personaje-escritor ni es resultado de su capacidad de asociar ideas, sino que aparece como un fenómeno accidental que le hace imaginar, elaborar o continuar una obra. Veremos que el verbo que frecuentemente acompaña el estado inspirado es “*adonar-se*” en catalán. Efectivamente, es el acto de darse cuenta de algo que les haga imaginar lo que nos interesa en el presente subapartado. Hay otra posibilidad indirecta de saber qué fuentes de inspiración usan los personajes –la deducción–, pero la dejamos al margen, puesto que queremos centrarnos en el estudio de los submotivos que implican su presencia explícita en textos. Nos detendremos, pues, en las escenas que ilustren el acto de encontrar la inspiración.

Para realizar un análisis más sistemático hemos dividido los relatos que narran de las fuentes de inspiración en tres grupos: (1) transmiten la imagen de la inspiración como “el desplazamiento del yo” (Silo 2006: 161), como una fuerza exterior a los personajes que normalmente se espera en un ambiente adecuado (“*Incompresa*”, “*La contrasenya*”, “*Apokatastasi*”, “*La inspiració del novel·lista*”); (2) enumeran una serie de fuentes posibles sin prestar atención a ninguna en particular, o reflexionan sobre ésta (“*Algunes cicatrius*”, “*Incert so*”, “*Esborranys*”, “*Ficció*” y “*U*”); (3) se centran en un proceso concreto y muestran el acto de inspirarse con uno o varios estímulos. Los relatos del tercer grupo suelen subrayar que, a pesar de tener un estímulo exterior, el proceso de escritura comienza únicamente cuando este estímulo sea significativo para el escritor ficticio, es decir, cuando le provoca algún sentimiento, asociación, idea o recuerdo. El tercer grupo es mayoritario y, por tanto, lo hemos dividido, según sus fuentes, en dos subgrupos: la comunicación verbal o audiovisual y la percepción de una situación externa. Ambos, como hemos dicho, tienen que ver con la reflexión interna y la imaginación activada de la figura del escritor. Ahora bien, en dos casos: (a) si la obra que escribe el escritor ficticio versa sobre un personaje o situación inventados sin hacer referencia alguna a sus prototipos o fuentes, o (b) si el relato no se profundiza en el contenido de la obra, podemos deducir que proviene exclusivamente de la reflexión y la imaginación del escritor ficticio (“*Gregori*”, “*La divina providència*”, “*El conte*”, “*Trenta línies*”, “*La llengua propia*”, “*L’aforisme*”, etc.). Por dicha ausencia del submotivo no estudiaremos este tipo de relatos aquí. En todos los cuentos que vamos a estudiar, la obra del personaje mantiene alguna conexión con el contexto del que surge. Sus fuentes las constituyen situaciones, experiencias o comunicaciones propias o ajenas ficticias.

Empecemos con el primer grupo de relatos, que transmiten la imagen de la inspiración como “el desplazamiento del yo”, es decir, narran una fuerza superior y exterior a los personajes (“*Incompresa*”, “*La contrasenya*”, “*Apokatastasi*”, “*La inspiració del novel·lista*”). La imagen que transmiten tiene una

similitud tanto con la teoría de Platón⁴³ como con entrar en trance, que “ocurre por interiorización del yo y por una exaltación emotiva en la que está copresente la imagen de un dios, o de una fuerza, o de un espíritu, que toma y suplanta la personalidad humana” (Silo 2006: 161). Conscientes de que esta fuerza necesita un ambiente y momento adecuados para manifestarse (véase 4.2.4), los personajes suelen preparárselos y quedarse a la espera (estado inspirado “de-seado”, no accidental). “Incompresa” y “La contrasenya” hablan de las musas. En el primero, leemos: “[...] ara, amb les muses de cara, es trobava capaç de fer-ho amb summa facilitat” (82). En el segundo, el concepto es más confuso y de carácter sustituible por otros términos: “Per mirar de calmar-se, va reposar el cap enrere, tot contemplant el sostre a la recerca de noves muses, o de noves carreteres enmig de deserts, o d’una mica de calma [...]” (22). Efectivamente, en “La contrasenya”, hallamos también la imagen de unos camiones que se acercan o se alejan: “[...] darrerament, des que no fumava, les idees se li presentaven així: venien per una carretera llarga i platejada que travessava un desert calorós i esquitxat de serps, dintre d’enormes camions lluent” (9). En “La inspiració del novel·lista”, la fuerza tiene forma de relámpago: “Carregava la pipa amb parsimònia, amb l’esperança que un llampec d’inspiració li il·luminés el magí” (107). En “Apokatastasi”, se trata de una raya o doncellas parecidas a musas con espejo mágico: “I espera que, com un llamp, descendisquen els conceptes. O que, del seu interior més ocult, sorgisquen eixes donzelles resplendents que porten, en calaix hermètic, l’espill de la inspiració, on les coses adquirixen un valor suprem i etern una vegada reflectides” (74).

Antes de seguir, queremos comparar el tratamiento de la inspiración en los relatos con dos submotivos más: (a) la aparición de un ser celeste de “La novel·la experimental” y (b) el leitmotiv del cosquilleo en “Inspiració”, “Incert so” y “Documentació”. El primero de estos textos narra dos casos de aparición de un ser sobrenatural –la Virgen y el “poeta nacional” Salvador Espriu⁴⁴– a dos escritores distintos para animarlos a escribir. La situación se parece a la de los relatos del primer grupo, porque se trata de una fuerza exterior y superior a los

⁴³ Platón se refiere al estado inspirado “como un transporte en el que quien lo experimenta se ve arrastrado, quedando fuera de sí mismo, tomado por entidades como las Musas o los Dioses, es decir, tomado por “algo” que no es el yo habitual” (citado por Figueroa 2010: 11)

⁴⁴ Se trata de una referencia cultural: la ficcionalización de una persona conocida que encontramos también en “Transcripció” (Monzó, Brossa, Foix), “Això no és un conte” (Merino, Mayoral) e “Inspiració” (Cartland). Si tenemos en cuenta las referencias a los escritores reales que aparecen en los relatos como autores de ciertas obras, hallamos más ejemplos parecidos (“Inspiració” hace referencia a Joyce, Christie y Tellado). En relación con los personajes que llevan nombres de individuos reales, nos parece importante aludir a la semántica ficcional de Doležel. Según este estudioso (1997: 79–80), “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles” y “[a] igual que los posibles no realizados, toda entidad ficcional es ontológicamente homogénea.” Es decir, la “existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales”, sean individuos o lugares. “El principio de homogeneidad ontológica es una condición necesaria para la coexistencia y compatibilidad de los particulares ficcionales; explica por qué los individuos ficticios pueden interactuar y comunicarse unos con otros.”

personajes, un estímulo eficaz que les impulsa a escribir, pero está presentado como espontáneo. No estamos delante de la convocación preparada de la inspiración.

El vas veure a la tele assegurant que se li havia aparegut la Verge... Doncs bé, a mi, fa dues nits se'm va aparèixer, no la Verge, que tantes vegades vaig veure al costat del meu llit consolant les meves nits de celibat, sinó una altra persona. I no era un sant, encara que era al cel (104). Si l'Espriu em fa costat estic segur que guanyaré tots els premis (106).

Por lo que se refiere al leitmotiv del cosquilleo, vemos que se trata de una sensación del personaje que corresponde a un estímulo exterior concreto que proviene siempre del mundo extratextual ficticio. Está relacionada con las ganas de escribir o imaginar y no requiere ni un ambiente preparado ni una espera. En "Inspiració", leemos: "Arrepatat al mateix sofà [...] vaig reviure el pessigolleig que activa la ficció. La mateixa sensació inquietant que havia experimentat a Helmsdale [...]" (88). El narrador de "Incert so" explica: "En arribar a aquest punt [...] vaig notar un tènue pessigolleig a les cervicals, símptoma inequívoc que amb els anys he après a relacionar amb les ganes d'escriure. [...] M'hi vaig trobar còmode, en la seva pell, i el pessigolleig delator ja no m'abandonaria en els següents mesos" (33-34). En "Documentació", encontramos el mismo leitmotiv vinculado al estímulo exterior: "Un pessigolleig engrescador m'anava confirmant que aquell xicot era el meu Marcel" (126). El poeta nacional de "La novel·la experimental" desaparece antes de darle consejos concretos al personaje-funcionario, pero le anima a seguir con su empeño de profesionalizarse como escritor. El mismo efecto tiene el cosquilleo de "Inspiració", "Incert so" y "Documentació".

Seguimos con el segundo grupo de relatos que ofrecen una serie de fuentes posibles para la escritura y reflexionan sobre éstas ("Algunes cicatrius", "Incert so", "Esborrany", "Ficció" y "U"). Vemos que hay una cierta similitud entre todas estas listas que además engloban fuentes del tercer grupo, aunque su papel dentro de la historia sea diferente. En "Algunes cicatrius", la lista de las fuentes posibles aparece como un recuerdo del pasado o alternativa a la vida que el exescritor vive: "Només de tant en tant, quan menys s'ho esperava, algun detall imprevist –una olor, sobtada frescor d'un diàleg escoltat a la feina i que ell ja havia escrit en algun lloc, el color i el gust d'un caramel– rescatava de l'oblit una porció de la vida anterior [...]" (73). La aproximación del narrador de "Incert so" es más filosófica, general y reivindica la libertad del escritor: "[...] som el que hem menjat, pensem el que hem après, imaginem el que hem somiat i somiem el que hem viscut encara que sigui d'una altra manera. Tot plegat per finalment escriure el que ens ve de gust a partir de la suma de tots aquests nutrients. La resta és fanatisme" (47-48). También la reflexión del escritor ficticio de "Esborrany" supera los límites de un texto concreto. Se refiere al proceso de escritura de un libro de cuentos. En este proceso, el escritor puede

inspirarse tanto en la vida cotidiana (ir en autobús) como en una comunicación verbal escrita (prensa y literatura).

D'altres [vegades], en canvi, el fet més insignificant –un simple gest d'un desconegut que ha afegat el mateix autobús que tu, una casualitat xocant, un inici fortuït o un titular de premsa, posem per cas– es constitueix en embrió d'una nova peça del puzzle que ve a ocupar el lloc de la desapareguda i encaixa de ple amb el conjunt restant, oferint així la sorprenent possibilitat d'aconseguir un tot compacte i ben cohesionat (6–7).

Los narradores de “U” y “Ficción” nos proponen unas listas de fuentes alternativas que ellos mismos rechazan. A través de la exposición y negación de las alternativas quieren enfatizar que sus fuentes o su intención son distintas. Hay, por tanto, un contraste marcado entre una obra concreta y otras. El narrador de “U” practica una escritura libre y, por tanto, quiere prescindir de toda planificación previa. Desea escribir sin fuentes (comunicación escrita, experimentación, reflexión interna, emoción) ni metas concretas (seducción, novedad de lo escrito):

Ni busque la inspiració ni em deixi endur per ella. Reste en la meua estricta personalitat extraliterària, sense afegits de sobrevaloració: els llibres que he llegit, els oblide; dels que he escrit, no vull recordar-me'n; tot i que, no vull enganyar ningú, n'aflojarà sovint, alguna cita. Ni pare parany als meus lectors ni m'escude en jocs malabars [...]; i tot el que jo podria inventar, ja ha estat inventat. Ni tan sols porte a terme cap experiment [...]. (108). No em convé embarcar-me en visions enyoradisses, però; ni en il·lusions de viatge, afegesc (110). Ni tan sols m'he aturat a considerar que el fet transcrit podria ser una bona arrencada per a una història de mi mateix, una perfecta excusa per a un exercici estètic refinat, amb lleus tocs psicològics (111).

El narrador de “Ficción” parte de diferentes situaciones o sentimientos que han creado una base sólida para múltiples obras literarias y audiovisuales que él prefiere descartar en su obra:

En moltes narracions, aquest primer contacte entre persones que no s'havien vist mai acostuma a explotar-se com la llavor d'una relació sexual o sentimental. No és el cas (88). El neguit de fer tard, la tensió de perdre un vol de vida o mort, el nerviosisme de qui, atrapat en un embús de trànsit, veu que no podrà arribar a temps han inspirat milers d'escenes literàries, cinematogràfiques i televisives. [...] El vol podria ser l'excusa per descriure una fòbia a l'alçada [...] (89). L'emoció de tornar a casa també ha inspirat molt de lirisme (90).

Pasamos a analizar el tercer grupo de textos que se centran en un proceso concreto. Como hemos avanzado, este proceso puede tener una o varias fuentes de inspiración provenientes de una comunicación verbal-audiovisual o de la percepción de una situación externa. Para iniciarse el proceso necesita un estímulo significativo. Una vez comenzado, suele seguir adelante gracias a las

asociaciones mentales del personaje. Teniendo en cuenta la cantidad de este tipo de relatos, los agruparemos siguiendo y complementando la siguiente citación de González (2008: 103) sobre motivos que impulsan una actividad cualquiera: “El motivo engendra la actividad dirigida hacia la obtención de su objeto-meta: primero, una actividad orientadora, y seguidamente una actividad ejecutora. Surge inicialmente por la percepción de una situación externa, por una comunicación verbal de otra persona, una lectura, un recuerdo o una reflexión interna”. Para analizar el tercer tipo de cuentos, pues, los dividimos en dos grupos: (a) los que parten de una comunicación oral, escrita o audiovisual (“Incert so”, “Constricció”, “Motivació”, “Inspiració”, “Confessió general”, “El poeta de la mort”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”, “Documentació”) y (b) los que se basan en la percepción de una situación externa. En este caso, la fuente la constituyen un gesto, el aspecto físico o el comportamiento de otros personajes (“Brindis”, “La inspiració del novel·lista”, “Les tenebres del cor”, “Motivació”, “Deu paragrafs”), o la experiencia propia del escritor ficticio (“Deu paragrafs”, “La nostra guerra”, “Incert so”, “Constricció”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”). Podríamos decir –y con derecho– que los dos tipos de fuentes están estrechamente relacionadas. Una palabra oída por azar que se convierte en el estímulo exterior de un proceso de escritura opera siempre en un contexto concreto: sin contexto no hay palabra oída por azar. Sin embargo, como fuente, la comunicación verbal importa más que su contexto, porque suele provocar en el personaje distintas asociaciones. Asimismo, la experiencia propia del escritor ficticio puede estar vinculada más o menos directamente a otros personajes, pero aquí hemos considerado decisivo el punto de vista del narrador. La Figura 2 tiene como objetivo clasificar las fuentes de inspiración que aparecen en los relatos del tercer grupo. Como hemos dicho, no vamos a estudiar estos textos cuya fuente es únicamente una reflexión interna o la imaginación del personaje.

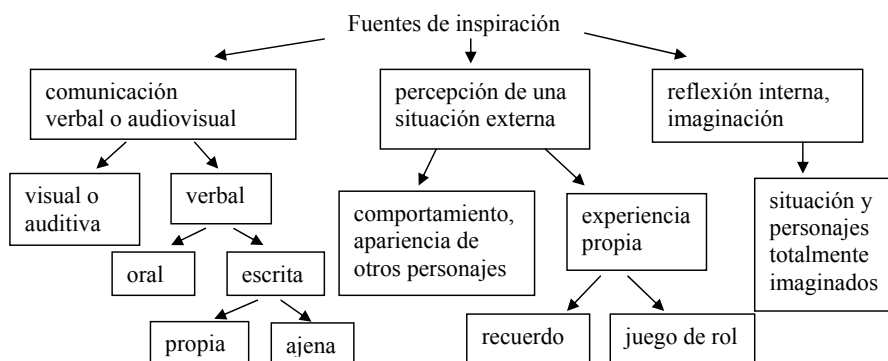


Figura 2. Clasificación de las fuentes de inspiración (fuente: elaboración propia)

Antes de comenzar el análisis, queremos recordar dos aspectos que explican por qué ciertos relatos pertenecen a varios grupos en relación con el tratamiento de las fuentes de inspiración. Primero, un relato puede narrar de varios procesos de escritura, uno central y otros secundarios. “La contrasenya” y “La novel·la experimental”, por ejemplo, se centran en un proceso que –deducimos– se nutre de la reflexión interna y la imaginación del escritor ficticio (un tratado, una novela experimental), pero mencionan también otro inspirado en la percepción de la personalidad de otros personajes (la historia o la descripción de sus respectivas amadas). Segundo, un proceso concreto puede tener una serie de fuentes o estímulos. Por ejemplo, la escritora de “Deu paràgrafs” usa como fuente principal la reflexión interna y la imaginación, pero durante la textualización también acude a la experiencia propia (sus recuerdos) y la ajena (la mujer de limpieza), y a la comunicación verbal (teoría literaria del colectivo Luther Blissett). En este sentido, “Documentació”, “Inspiració”, “Constricció” e “Incert so” merecen una atención especial, porque en todos ellos los dos aspectos coinciden. Estamos delante de dos textos literarios (uno dentro del otro) escritos por el mismo narrador de los cuales el segundo (el que estamos leyendo) es una reescritura ampliada y comentada del primero y, por consiguiente, el primero es una de las fuentes del segundo. Los segundos textos de “Constricció” e “Incert so”, por ejemplo, tienen dos fuentes iniciales: la comunicación escrita y oral, pero no se limitan a esto. En el proceso intervienen también otros factores como la comunicación auditiva (música) y la experiencia personal (recuerdos del escritor). Dicho esto, pasamos a estudiar la comunicación verbal-audiovisual y la percepción de una situación externa.

Hay ocho relatos del tercer grupo que toman como punto de partida de la inspiración del escritor ficticio una comunicación verbal o audiovisual (“El poeta de la mort”, “Incert so”, “Constricció”, “Motivació”, “Inspiració”, “Confessió general”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escritura”, “Documentació”).⁴⁵ El orden que vamos a seguir es el siguiente: la comunicación oral (una palabra, frase, expresión o historia), la comunicación escrita propia (una o varias obras anteriores del personaje) y ajena (lectura de unas obras ajenas), la comunicación auditiva (canción), visual (fotografía) y audiovisual (programa de televisión). Veremos que algunas de estas fuentes funcionan como estímulos exteriores para que la figura del escritor comience a escribir; otras, en cambio, le ayudan a seguir con el proceso o, al revés, le impiden hacerlo. Los estímulos pueden jugar, por tanto, un papel doble dentro de la historia: facilitar o complicar el desarrollo del proceso. También veremos que todas estas fuentes –para que funcionen como estímulos– deben ser significativas para el personaje.

⁴⁵ “Abans que no mereixi l’oblit” y “Això no és el conte”, que preferimos analizar en el subapartado siguiente, tienen una estructura de “prólogo-transcripción de un texto ajeno”. El prólogo funciona como comentario de una comunicación escrita ajena. Sin embargo, no lo podemos considerar un texto aparte e independiente para analizarlo aquí.

La comunicació oral (una paraula, frase, expressió o història) com a font de inspiració la analitzem contrastant “El poeta de la mort” amb “Constricció”, “Motivació” i “Incert so”. En “El poeta de la mort”, una paraula adequada trobada per casualitat no inicia cap procés d’escriptura sinó que ajuda al poeta a superar un bloqueig. Sin embargo, podem considerarla font inspiradora, perquè apareix inesperadament com a milagre en un context que no té res a veure amb el contingut del poema que el poeta escriu. Es tracta d’un crit espontani de dolor:

Antoni va trobar la solució a les seues cavil·lacions, ja que en frotre’s de nassos contra el fustam va deixar anar un “Punyeta!” que va espantar totes les orenetes que dormien a la sala i, ràpid com un gànguil, baixà els graons de tres en tres, travessà la cuina amb dues camallades i aviat els dits teclejaren sobre la vella Hispano-Olivetti a una velocitat difícil de calcular [...] (33).

Podem anomenar aquesta funció de la paraula com a font de inspiració d’un procés concret, el rasgo característic bàsic i comú de tots els relats que ara estudiem i designar-lo amb la lletra (a). Els escriptors-narradors de “Constricció”, “Motivació” i “Incert so” inicien un procés d’escriptura gràcies a una expressió, frase o història ajena que capten per casualitat –el rasgo (a). Els dos primers presenten dos novetats respecte a “El poeta de la mort”: (b) mostren que el cervell del personatge funciona a base de les associacions personals, i (c) els narradors consideren *habitual* aquesta forma d’inspirar-se. El discurs que oye el narrador de “Constricció” li recorda una experiència pròpia, que, per la seua part, activa la inspiració.

Una atzarosa espurna nascuda de les paraules de David Bellos em va obrir els ulls i va reactivar-me els dits. Bellos havia parlat dels temes d’escriptura calcinats per la Segona Guerra Mundial i aquella horrible calcinació em va retornar al dia llunyà en què havia presenciat com cremava el Liceu. Una associació absurda, ho reconec, i potser una mica denigrant, però és que les espurnes que es produeixen als circuits integrats del cervell sovint ho són (60).

En aquest procés, la figura del escriptor ja no és un mero receptor de la inspiració, sinó un agent actiu, encara que les seues associacions li semblen absurdes a si mateix. El procés se repeteix i una altra expressió inspira el relat que estem llegint: “De fet, gairebé m’havia tret del cap la sorprenent història del nou Santiago Salvador quan una nova paraula datable es va travessar en el meu camí” (69). La repetició de la mateixa situació s’aproxima al rasgo (c). En “Motivació”, el submotiu de la paraula com a font de inspiració té quatre rasgos característics o funcions: (a) és motor concret del text que el narrador està escrivint, (b) suscita associacions personals, (c) funciona com a font habitual de l’escriptura i, per tant, també (d) com a mètode pedagògic d’aprenentatge. Tal i com hem vist en el relat anterior, la inspiració s’activa a base de associacions, però aquesta vegada no és la

experiència pròpia lo que le viene a la mente al narrador sino otra conversación, otras palabras que ha oído en otro contexto:

Aquesta simultaneïtat entre les paraules de l'un i les de l'altre m'ha perseguit tot el matí. Encara ara em sorprèn, tot i que sovint vaig pel món amb l'orella parada, a la recerca d'alguna frase que m'activi el cervell. És una actitud una mica idiota, ho reconec, però alguna vegada m'ha servit per posar-me a escriure. Fins i tot un dia, en un curiós seminari de novel·la impartit a Vilanova, vaig enviar els pobres alumnes una hora al carrer amb l'única instrucció de pescar una frase. Els botins van ser notables. Cap, però, com la gratuïta amenaça de mort del taxista. Potser és que les seves paraules punyents s'han desviat d'alguna manera inexplicable i en comptes d'afectar la dona del paraigua m'han ferit a mi. Del que estic convençut és que sense el seu exabrupte ara mateix no estaria intentant fer una descripció notarial de tot el que m'ha passat pel cap aquest matí des que ha aturat la moto fins que he sortit d'aquell sòrdid bar-bodega amb l'absurda sensació que ja no era el mateix (103).

En "Incert so", una història oïda de pas durant una conversa entre amics se converteix en obsessió del narrador: "M'ho va explicar de passada una amiga en un sopar i ja no m'ho he pogut treure del cap. Era un comentari casual [...] (29). Finalment dicha obsessió condueix a dos obres diferents com hem explicat en la part introductòria a este apartat. En "Inspiració", trobem una història contada que podria arribar a ser fixada en forma de una novel·la rosa. És una autobiografia inventada per el narrador-escriptor que sembla ser veritable en los ulls de la interlocutora. El narrador, sin embargo, no té interès de averiguar si la novel·la se basa en la seua autobiografia falsa o no i la qüestió queda oberta. De totes maneres, trobem aquí el mateix esquema: una història oïda podria inspirar una novel·la.

Los quatre relats enfatitzen que, sea una frase, expressió o història, lo oïdo té que resultar interessant, chocant o intrigant per que el narrador comence a escriure. Per tant, un estímul exterior sempre conté un aspecte interior, i afecta al estat de ànim, emocions o sentiments de la figura del escriptor. En "Constricció" e "Incert so", este aspecte chocant és una sèrie de coincidències entre lo escrit i lo ocorrid. En el primer, leem, per exemple: "La meua amiga em va deixar glaçat quan per il·lustrar l'ús d'aquest llatí de sonoritat prostibularia va esmentar l'incendi del Liceu" (69). En el segon: "Però la Fina es reservava una sorpresa brutal. El motiu final que m'ha induït a escriure aquestes noves pàgines sobre el somni de l'Aurora" (48). El narrador de "Inspiració" descriu com la seua autobiografia inventada emocionava a la interlocutora: "Ara Cartland gairebé plorava" (90). En el cas de "Motivació", una amenaça dirigida al altre personatge li hiere al narrador, com el mateix suposa, però també li fa entendre el punt de vista de la seua amiga escriptor sobre la literatura que neix de los sentiments, en concret, del dolor. El relat comença amb una exposició de les reflexions de la seua amiga i la confirma:

Un amic meu sostenia que l'escriptura no neix de les paraules sinó del dolor (101). No n'hi ha prou amb el desig, a l'hora d'escriure. Una altra de les frases solemnes del meu amic que aquest matí m'han vingut al cap mentre pixava. El desig només és germinal si no es pot acomplir, repetia sempre amb la mateixa cara, perquè llavors provoca dolor i activa els conflictes (103).

Antes de seguir con la comunicación escrita como fuente de inspiración, queremos hacer referencia al lugar contradictorio que ocupan los tópicos socioculturales como fuentes orales en nuestros relatos. Mientras el narrador de “Amb els peus a l'aigua” los repite y los usa como excusa ante su interlocutor: “És el que m'han contat i és de reconeixement públic –vaig intentar concloure” (40), el de “La nostra guerra” los evita conscientemente: “[...] recordo tota la gent que m'ha parlat de la guerra. I com això m'ha retingut d'escriure'n res, precisament perquè em semblava que se'n parlava massa i, sobretot, sempre de la mateixa manera: com en parlava el pare, que de tan pròpia com la sentia, en deia *la nostra guerra*” (18).

La comunicación escrita como fuente tiene que ver tanto con las relaciones intertextuales como intratextuales presentes en los relatos. La primera constatación que podemos hacer es que la lectura forma parte de la vida del escritor ficticio de forma natural (“El segrest”, “Algunes cicatrius”, “Transcripció”, “Constricció”, “La contrasenya”, “Apocatastasi”, “U”, “La novel·la experimental”, “Això no és un conte”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L'escriptura”, “Abans que no mereixi l'oblit”, “Autobiografia”, “Documentació”). El único personaje que declara que suele prescindir de esta actividad es el narrador de “Les tenebres del cor”.⁴⁶ De estas lecturas proviene el conocimiento de los tópicos literarios que la narradora intradiegetica de “Això no és un conte” pretende modificar: “Vaig començar per la que més m'interessava, una narració sobre el tema del doble, un tòpic tan vell com suat, que jo pretenia variar un punt, ja que el meu conte no se centrava en un desdoblament, sinó en un *destriplement* [...]” (164).⁴⁷ Tambien proviene de estas lecturas el modelo de literatura que el narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. L'escriptura” prefiere evitar:

M'agradaria descriure l'espai sideral, però em fa por que això pugui interpretar-se com la voluntat d'escriure una història de ciència-ficció, un gènere que no m'entusiasma. I també perquè recordo una novel·la on l'autor descrivia, amb precisió i ofici, els contenidors de residus i d'escombraries abandonats en la immensitat del cosmos, surant en companyia de satèl·lits descatalogats, cadàvers

⁴⁶ Esta declaración tiene una función irónica clave dentro de la historia, porque le impide conocer la identidad de su vecino escritor.

⁴⁷ De alguna manera podríamos decir que “Ficció” usa el mismo procedimiento –se opone a los tópicos–, pero no lo declara como su objetivo ni explica sus fuentes de inspiración tan directamente. Véase también “Escriptors inèdits: Milan Ruzic. Els contes insostenibles” (Pagès 2005: 131–135) cuyo protagonista se inspira en cuentos de hadas que modifica y reescribe.

d'astronautes i restes de naus desaparegudes misteriosament. I no voldria ni imitar-lo ni tampoc assemblar-m'hi (109).

Además de las tendencias literarias generales, la lectura les sirve de fuente de información para documentarse sobre un tema concreto (“Autobiografía” y “Documentació”) (véase 4.2.2) o para continuar una reflexión (“La contrasenya”). El protagonista de “La contrasenya” acude a la lectura mientras escribe su propia obra porque quiere pensar en una cosa, aunque no sabemos cómo utiliza el resultado de esta actividad en su obra: “L’he estat llegint aquest matí, necessitava combustible per a una cosa que volia pensar” (25). Como una fuente indirecta relacionada con la literatura encontramos en los relatos el submotivo del acto de leer realizado por otro personaje y contemplado por el narrador (“Inspiració” e “Incert so”). En “Inspiració”, leemos: “Una jove lectora de novel·la rosa és qui, mesos després, m’ha inspirat aquest relat [...]” (78). “Incert so” tiene una estructura circular. La misma amiga del narrador que le informó de la historia inspiradora se convierte en la primera lectora de su obra inédita. Estas situaciones externas, sin embargo, no funcionarían como estímulos si no fueran significativas para la figura del escritor. Lo que realmente le sorprende al narrador de “Inspiració” es una coincidencia que le trae recuerdos (conoce a la autora de la novela rosa); y lo que afecta al protagonista de “Incert so” es una coincidencia inesperada entre la historia verdadera y su obra: “Perquè es veu que efectivament el difunt marit de l’Aurora i la Clara s’havien entès en secret durant anys i panys [...]” (49).

Hay tres cuentos que versan sobre la influencia directa de una obra ajena sobre la imaginación del escritor ficticio (“El segrest”, “Algunes cicatrius”, “Abans que no mereixi l’oblit”) y todos lo hacen de una manera distinta. El primero muestra un caso extremo de la influencia que puede ejercer un texto literario inédito sobre otro: el robo intelectual.⁴⁸ Un personaje lo publica un poco modificado bajo su propio nombre.⁴⁹ Si en “El segrest” un texto escrito (una autobiografía robada) se convierte en otro (una ficción), en “Algunes cicatrius”, un texto escrito (una ficción) se convierte en una narración oral también un poco modificada (una autobiografía inventada). La “carta-relato” del narrador intradiegetico de “Abans que no mereixi l’oblit” tiene dos tipos de fuentes: un poema en el cual cree conocerse y su experiencia propia que engloba su vida del censor oficial: “Menteixo: dins les corbes que formen el parèntesi de l’oblit hi ha els poemes de K., i també els meus traços vermells,

⁴⁸ A esta posibilidad se refiere también el funcionario de “La novel·la experimental”, pero teniendo en cuenta su personalidad fantasiosa y la reacción de la interlocutora al recibir sus palabras, no podemos dar crédito a esta referencia: “Com deus recordar, no és la primera vegada que em roben el material. Ei, no te’n riguis; en aquest ofici tot són enveges...” (92). En *L’escriptor famós* (Mas 2000: 13–19), encontramos un libro de argumentos que cambia del contenido cada vez que lo cierran. Constituye así una fuente inagotable de inspiración para el narrador-escritor y convierte el acto de escribir en una mera transcripción o plagio de los textos ya existentes.

⁴⁹ De aquí el título del cuento: el texto robado era autobiográfico.

gruixuts, i tot de creus llatines i gregues fetes amb l'altra punta del llapis, de color blau" (130) (sobre todos estos relatos véase 5.2.2.3). Tal y como ha ocurrido con las escenas del acto de leer, el poema tiene que afectar al personaje para funcionar como fuente o estímulo de su obra: "Només els podia oferir això, una part de la meva vida, convertida en art i no en text obligat de la literatura, una part de la meva vida dins un poema de K." (173).

Por lo que se refiere a las relaciones intratextuales como una fuente directa de inspiración de los personajes, podemos decir que constituyen un submotivo más frecuente ("Documentació", "Inspiració", "Incert so", "Constricció", "Confessió general", "El frau", "El venedor de segells"), pero siempre vinculado a la experiencia propia del escritor ficticio. Una obra anterior aparece como estímulo exterior de una obra posterior sólo si el narrador quiere hacer algún comentario sobre su redacción o explicar algún suceso ("El frau", "El venedor de segells") o sentimiento ("Confessió general") relacionado a ésta. Como hemos dicho, "Documentació", "Inspiració", "Incert so" y "Constricció" tienen en común una estructura "obra dentro de la obra" y el relato que estamos leyendo comenta tanto la génesis de la primera obra como la de la segunda, o sea, de sí misma. "Confessió general" está inspirada en un conjunto de obras escritas o descartadas de la narradora-escritora. Lo que le motiva a redactar su confesión –el relato que tenemos en las manos–, es un sentimiento de culpabilidad que le provoca su obra anterior. "El frau" y "El venedor de segells" tienen el mismo tono de confesión, pero lo que les interesa contar son las consecuencias que ha tenido la redacción de su obra anterior sobre su vida personal.

Seguimos con las fuentes audiovisuales ("Constricció", "Incert so", "Les dues cares de la mateixa moneda. L'escriptura", "Inspiració", "Documentació"). Entre las variadas fuentes de los narradores de "Constricció" e "Incert so" encontramos una pieza de música. En el primero, además de ser una fuente para el narrador y aparecer temáticamente en su relato, la música condiciona la estructura. Su escrito es una transliteración de la ópera de Puccini: "Les flames del Liceu em van traslladar a l'escena de l'home plorós que taral·lejava la cloenda de *Turandot* a la Rambla. I allà va començar tot aquest embolic que m'ha deixat aclaparat i suspecte. Vaig decidir inventar una constricció basada en la transliteració del llenguatge universal de la música" (60–61). En "Incert so", una interpretación personal de una letra de tango le ofrece al narrador una buena oportunidad de completar el argumento de su obra de teatro. Hay una fuente inicial de la inspiración (historia oída) y un motivo importante que le deja desarrollar la intriga y elaborar un final sorprendente: "Reconec que aquell "será clara la aurora" va ser l'autèntic esperó per escriure'n la peça teatral" (45–46). Por casualidad, los personajes de la historia que inspira la obra se llaman Clara y Aurora. Irónicamente –tal y como ocurre también en "La inspiració del novel·lista" cuyas fuentes tienen que ver, por un lado, con el contexto ficticio extratextual, y por otro, con la imaginación del personaje-escritor– resulta que el tango elegido no era el de la historia verdadera: hecho que nos advierte del carácter arbitrario y autónomo de la literatura con respecto al mundo ficcional "real". Sin embargo, en ambos relatos, el proceso de escritura está presentado

como una sucesión de coincidencias y sorpresas que se esconden debajo de estos estímulos exteriores y activan la imaginación de la figura del escritor.

Además de la música, los narradores-escritores se inspiran en artes visuales⁵⁰ como la fotografía y en medios de comunicación como un programa de televisión. El primero es el caso de los narradores de “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” e “Inspiració”, pero mientras el primero usa una fotografía para describir con palabras lo que ve en esta imagen: “[...] m’estimo més agafar com a model la fotografia de la Terra que, el 1969, la nau Apollo X va fer des de la Lluna: una presència confusa de blaus, silenci [...]” (109), el segundo las utiliza como herramienta para evocar recuerdos: “He de confessar que [...] em vaig recrear mitja hora ben bona amb les instantànies que certifiquen la nostra felicitat de llavors” (87). Encontramos el mismo submotivo en “La nostra guerra”. El narrador recuerda unas fotografías vistas (véase 5.2.2.1) y traza un paralelismo entre ellas y la descripción que le gustaría realizar en palabras, pero que finalmente no hace: “Com en aquelles fotografies de la guerra del Vietnam [...]” (21–22). Por el contrario, el recuerdo le hace perder el hilo de la narración por un momento. Las fotografías recordadas funcionan en “La nostra guerra” como el programa de televisión en “Documentació”. El narrador de este último relato se inspira en un gesto de una actriz visto en la televisión que, una vez transcrito, le hace perder el hilo de la narración. Este hecho, por su parte, le impulsa a redactar el relato que tenemos en la mano:

La nit abans havia enxampat una entrevista per la tele amb una actriu que acabava d’encarnar, deien que amb gran professionalitat i eficàcia, una puta porto-riquenya en una superproducció americana. Els seus constants papelleigs em van fascinar, de manera que l’endemà al matí, en posar-me a escriure la novel·la com cada dia, em vaig descobrir fent papellejar el Marcel en plena conferència vítria. De la intrmissió de l’actriu en tot plegat en va sortir el paràgraf apneic que m’ha expulsat, ara per ara, de la novel·la i que m’ha empès a escriure aquestes ratlles sense persona narrativa interposada amb l’única intenció de retornar com abans millor a la vida normal (119).

Teniendo en cuenta lo que acabamos de decir, podríamos suponer que, según nuestros relatos, la comunicación audiovisual más que la verbal tiene la capacidad de distraer al escritor ficticio. Sin embargo, otros relatos demuestran que no es así: la misma capacidad la tiene también la comunicación oral (véase 5.2.1.3) y la percepción de la situación externa. Los estímulos exteriores tienen, entonces, un carácter doble: tanto pueden servir de fuentes de inspiración como pueden hacer que el escritor ficticio pierda su estado inspirado favorable al desarrollo del proceso. Este aspecto nos recuerda que un proceso de escritura

⁵⁰ Aquí queremos hacer referencia a dos relatos que no estudiamos en el presente trabajo. Como indica el título “Escriptors inèdits: Lucia Valentini. La inspiració del film” (Pagès 2005: 183–187) los escritos del personaje de este relato se basan en las películas de autores reales que, por su parte, pueden haber tenido un referente literario. El narrador-escritor de “Els graus de coneixement” (Vidal 2004:11–21) gira en torno a una ilustración de un manuscrito de Ramon Llull.

como motivo en los relatos tiene siempre lugar en un contexto ficticio concreto y los personajes están sujetos a esto.

Si profundizamos en el carácter del estímulo que el narrador de “Documentació” recibe de los medios de comunicación, veremos que no es tan diferente de los que los protagonistas de “Les tenebres del cor” y “Esborrany” reciben de la percepción de una situación externa. Dicho esto pasamos a analizar el segundo tipo de fuentes –cierto gesto, aspecto físico o comportamiento de otros personajes– que está estrechamente relacionado con el submotivo de observación (véase 3.2.4). Efectivamente, los tres relatos reflexionan sobre el papel de los gestos de un personaje como motor posible de la obra del escritor ficticio. Ya hemos visto que “Esborrany” enumera “un simple gest d’un desconegut que ha afogat el mateix autobús que tu” (6–7) en su lista. El narrador de “Les tenebres del cor” no es escritor y sus reflexiones no suelen tener como resultado un texto escrito. Sin embargo, coinciden con las del narrador-escritor de “Documentació” y “Esborrany”. Dice: “Hi ha dies, quan vaig a comprar al mercat del poble, a mig matí, que m’encanto en algun gest entrevist i em deixo portar, no ho puc evitar” (95). La inspiración está aquí presentada como una fascinación involuntaria más fuerte que él. Ahora bien, también “Les tenebres del cor” destaca el hecho de que un gesto pueda romper la inspiración activada. Mientras, en “Documentació”, estamos delante de una frase sobre un gesto del personaje que interrumpe el proceso, en el último relato, se trata de un gesto siguiente de la persona observada:

I aleshores un nou gest de la Menta, quan l’observo atentament a la parada del mercat, m’allibera d’aquests pensaments i em torna a la realitat: un gest tan breu i senzill –perquè ho entenguis, lector – com veure-li la mà dreta que deixa d’allisar-se els cabells castanys i lentament, sense cap gravetat, baixa fins al cul de vint-i-vuit anys (calculo jo), el palpa per sobre les malles i a continuació, amb dos dits, pinça les calcetes i les estira per vora durant un segon llarg, tot just per posar-se-les bé. I de tot això, fixa-t’hi, sembla que no se n’adoni ningú (96–97).

En “Motivació”, encontramos la misma dinámica observación-inspiración-imaginación activada-vuelta a la realidad. La fuente la constituye el aspecto físico de una anciana desconocida en un bar: “El seu aspecte desvalgut i un pèl blanc que li sortia d’una piga a la barbata permetien intuir un periple personal tan ple de dolor que potser el meu amic l’hauria despertada despietadament per suplicar-li que es posés a escriure allà mateix” (104). El narrador comenta con ironía y como aliviado el final de su inspiración que, si hubiera prolongado, le habría impedido escribir el relato que estamos leyendo: “Encara bo que una torrentada de monedes ha començat a rajar per la boca de la màquina i me n’ha distret, perquè si no m’hauria limitat a imaginar l’àlbum de fotos de l’anciana indigent i mai no m’hauria posat a escriure aquestes ratlles” (104). Si el narrador de “Motivació” reflexiona sobre el aspecto físico de los otros como una posible fuente de inspiración, la escritora de “Deu paràgrafs” calcula lo mismo sobre un hombre que acaba de conocer: “I no en un home qualsevol, afina: la dona que cus el botó pensarà en un home clavat al que l’ha convidat a

sopar” (62–63), pero finalmente descarta la idea. No obstante, toma como modelo mental para su protagonista a la mujer de limpieza: “De sobte, s’adona que la protagonista del conte és igual que la dona de fer feines i de l’avantatge que això representa” (67–68). Este modelo mental es importante a la hora de querer entender las fuentes de su obra, aunque su objetivo no sea describir a esta mujer concreta o escribir sobre ella.⁵¹ La misma situación la encontraremos cuando hablemos de la experiencia propia como fuente de inspiración de las obras intencionadamente ficticias.

Los gestos y la apariencia de otros personajes –pero también sus palabras oídas por azar– como fuente de inspiración llaman la atención sobre los detalles de la vida cotidiana y la capacidad de observar de los escritores ficticios. Gracias a esta capacidad de observar pero también de imaginar, el comportamiento de otros personajes le puede parecer extraño, incomprensible o sospechoso al escritor (“La inspiració del novel·lista”, “Brindis”). De lo incògnito surgen las ganas de comprender, explicar, imaginar, adivinar el porqué de su comportamiento. El escritor de “La inspiració del novel·lista” parte de la conducta –para él sospechosa– de sus vecinos. Los convierte en personajes ficticios de su novela. Este relato es singular en nuestro corpus porque muestra que la interrupción de la planificación de una obra puede tener un efecto positivo sobre su inicio. Es el estímulo exterior –la visita de una vecina– el que le inspira y le hace decidir el argumento central de su novela: “La senyora Rossita li havia donat un bon cop la mà, la inspiració vivia a l’escala. Ara s’adonava que aquelles persones a les quals saludava rutinàriament des de feia anys constituïen una matèria literària de primera qualitat, eren personatges autèntics de novel·la!” (108) (véase 5.2.1.3). El protagonista de “Brindis”, por su parte, intenta comprender la conducta de una mujer-lectora que acaba de conocer.

Tindràs un mal pensament que serà, alhora, una llavor d’inspiració per a un possible conte: ¿I si el motor de tota aquesta conducta és el dramaturg?, ¿i si ella fa tot això només per amor o una perversa dependència psicològica? El personatge del dramaturg amargat que empeny la dona a rebaixar-se per ajudar-lo professionalment et semblarà tan fascinant com el d’ella (55).

Hemos visto que, de seis relatos que acabamos de estudiar, tres (“La inspiració del novel·lista”, “Documentació”, “Deu paràgrafs”) narran una escena de inspiración relacionada con una obra concreta, mientras en otros tres –“Brindis”, “Les tenebres del cor” y “Motivació”–, la imaginación no tiene como resultado

⁵¹ El narrador de “Documentació” encuentra también un modelo humano para su novela, pero lo hace como resultado de una técnica planeada, es decir, lo busca con intención de documentarse: “Un pessigolleig engrescador m’anava confirmant que aquell xicot era el meu Marcel (126). Va resultar que el noi tenia una edat semblant al meu personatge. Que també estudiava Fp i que tampoc tenia mare. Naturalment, em va semblar insignificant que fes disseny industrial en comptes de construcció i obra o que mai no hagué esmicolat cap peça d’art contemporani. Només faltaria” (127) (véase 4.2.2).

ningún acto de escribir. Podemos decir, entonces, que la presencia del submotivo no depende siempre de la presencia del acto de escribir: puede aparecer independientemente. El hecho es significativo en comparación con otra tendencia contraria: la de no tematizar la escena de inspirarse si el escritor ficticio redacta una obra concreta sobre otro personaje. Sólo podemos hacer suposiciones acerca de sus fuentes a través de la temática de la obra. Para traer algunos ejemplos, el protagonista de “El poeta de la mort” dedica su poesía a una jaca. El proceso está mostrado retrospectivamente y no se nos explica cómo surgió la idea de iniciarlo. Podemos deducir que el que le inspiró era el dolor que sentía el poeta-carnicero por haber de matar al animal. Los protagonistas de “La novel·la experimental”, “La contrasenya” y “Ah, surt nit intrusa” han escrito una obra sobre su amada; el narrador de “Postil·la” cuenta un episodio de la vida de su amigo; el de “¡Ozú, quina calor!” critica a un joven escritor. A todos ellos les une una relación personal, sentimental o profesional con su objeto de escritura. Si entendemos esta relación –el deseo de expresar sus sentimientos y actitudes– como motor de su obra, volvemos a ver el carácter significativo del estímulo exterior, aunque el escritor tenga un rol de observador o receptor de las acciones ajenas.

En cuanto a la experiencia propia –la obra gira en torno a las vivencias y los recuerdos personales de su autor ficticio–, estamos delante de la misma situación. En lugar de preguntar cómo se le ocurrió escribir sobre tal experiencia, los textos muestran por qué y para qué escribe, qué quiere decir o lograr con su obra (véase 3.2.2). También pueden narrar del acto de elegir el eje central de la obra sin especificar cómo el escritor ficticio realizó mentalmente su elección, como “Inspiració”: “Vaig triar Irlanda, un dels meus primers viatges a l’estranger en qüestió” (75). Tomando un ejemplo contrario, en “Autobiografia”, leemos cómo al escritor se le ocurre la idea de encargarse que alguien le escriba su biografía. La escena está descrita con detalles, pero al principio no se trata de un texto que él mismo quiera redactar sobre sí mismo: “[...] i aleshores, en veure al costat la secció de biografies, un flaix li travessa el cervell i s’adona que acaba de trobar la solució ideal: no es tracta d’escriure unes memòries, això tothom és capaç de fer-ho, es tracta de trobar algú que escrigui la seva biografia” (56).

Podemos decir que, según la intención de los personajes manifestada explícita o implícitamente, hay cuatro maneras diferentes de usar el material autobiográfico en las obras que escriben, pero sólo el primer tipo de ellos tematiza el encuentro de inspiración. Las maneras son las siguientes: (a) parcial, no intencionada, pero consciente: el escritor no pretende redactar una autobiografía, pero usa a sabiendas detalles de su propia experiencia (“Deu paràgrafs”, “La nostra guerra”, “Incert so”, “Constricció”, “Les dues cares de la matexia moneda. L’escriptura”); (b) no intencionada, inconsciente, como resultado de una coincidencia: el escritor no pretende redactar una autobiografía, pero usa sin saberlo detalles de su propia experiencia (“La literatura”, “Deu paràgrafs”, “Postil·la”, “Incert so”, “La voluntat”, “La narració”), (c) más o menos global, intencionada y consciente: el escritor pretende redactar una autobiografía o escribe una obra a sabiendas de que usa numerosos detalles de

su propia experiencia (“El venedor de segells”, “El segrest”, “Autobiografia”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “El frau”, “Confessió general”); (d) parcial, intencionada y consciente: el escritor pretende redactar una obra sobre un episodio de su vida, usando a sabiendas detalles de su propia experiencia (“Les tenebres del cor”, “Cobertura”, “Vol transoceànic”, “Això no és un conte”). Mientras el primer tipo de relatos muestra que el proceso de escritura es, sobre todo, una actividad cognitiva (véase 5.2.2.1), el tercer y cuarto tipo lo asocian a los puntos de interés del narrador (véase 5.2.2.2). Puesto que nos interesa cómo está presentada la escena de inspirarse, profundizaremos sólo en el primer tipo y dejaremos los otros tres para otra ocasión.

Hemos dicho que el primer tipo de relatos presenta el aspecto autobiográfico como un detalle esporádico dentro de una historia inventada. Ahora bien, esta experiencia propia puede tomar la forma de un recuerdo más o menos lejano o del juego de rol: el escritor ficticio se pone en lugar de su personaje inventado para poder entenderlo mejor. Para inspirarse, la escritora de “Deu paràgrafs” acude tanto a su vida actual como a sus recuerdos: “[...] la dona que cus el botó pensarà en un home clavat al que l’ha convidat a sopar” (62–63). Su objetivo es ahorrar el tiempo y encontrar un detalle concreto para hacer avanzar su escrito: “Lògicament –i a diferència del botó– el plat de sopa ha de tenir un significat especial per la dona. Com que no vol perdre el temps inventant-lo, prova de recordar els diferents plats de sopa que ha pres al llarg de la vida” (64). Los narradores-escritores de “La nostra guerra”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” e “Incert so” imitan a sus personajes imaginados o la situación que están describiendo con palabras. En el primero, hay una vacilación constante entre las descripciones del acto de escribir y su contexto extratextual ficticio.

Contagiats del dramatisme de l’escena, l’imito: alço el cap per mirar un cel que, en realitat, és el sostre de l’habitació –amb una esquadra que recorda la silueta d’un llamp– per on desfilen els avions. I m’esfereix adonar-me que, d’un moment a l’altre, els avions tornaran a descarregar, i que no podré evitar-ho. I escric que el sergent alça els ulls –blaus i alhora vermells de sang– no pas cap al sostre d’una habitació, sinó cap a un cel que m’hauria estimat més amarats per una pluja de llamps i trons (19–20).

El narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” imita con su cuerpo una situación que describe con palabras: “Un impacte que, omplint-me la boca amb una barreja d’aire i de remor continguda entre les galtes i el paladar, imito mentre intento treure’m del cap els desvalguts i escric aquestes últimes paraules” (113). El de “Incert so” actúa igual: “L’Aurora, mig enfollida, prem uns segons la tecla de rebobinar, sense aturar la marxa de la cinta. [...] El dia que me’n vaig adonar vaig fer el mateix” (45).

Además, en “Incert so” y “Constricció”, encontramos una identificación del narrador con su personaje descrita en términos generales. En el primero, leemos: “Però tan aviat vaig posar-me en la maltractada pell de l’Aurora vaig saber que el final real era la quarta estrofa del tango del Gardel perquè, segons

ella creia, il·luminava el seu passat” (37). El narrador de “Constricció” se siente como su personaje pero no mezcla en su mente los dos mundos ficticios: lo imaginado por él y el que le rodea. Es una identificación posterior al acto de escribir: “Quan vaig completar aquest segon paràgraf em sentia tan anguniejat com el Santi. [...] Estava tan perplex com ell. [...] El Santi volia descobrir què deien les seves veus interiors i jo també me’n delia” (65).⁵²

En suma, el análisis de las referencias al acto de inspirarse ha llamado nuestra atención sobre dos aspectos importantes. Primero, los escritores ficticios suelen inspirarse dándose en cuenta diferentes detalles de la vida cotidiana como la conversación y la apariencia de otros personajes o la experiencia propia. Efectivamente, en nuestros relatos, hay una tendencia de luchar contra el tópico de “lo novelesco” como algo exagerado y distanciado de la “vida normal” y textos que optan por una fuente procedente del contexto extratextual ficticio apoyan esta idea. Sin embargo, el contexto que rodea al personaje-escritor no es necesariamente “ordinario”. Por el contrario, suele proporcionar al escritor estímulos lo suficientemente significativos –coincidencias, sorpresas, falta de información que suscita la curiosidad de saber– para que éste tenga ganas de imaginar o escribir. El segundo aspecto es precisamente el carácter significativo necesario de los estímulos exteriores para que funcionen como fuentes del proceso. Este hecho pone de relieve el carácter subjetivo de cada proceso de escritura cuyo inicio o continuidad no dependen sólo del contexto de su elaboración, sino también de la personalidad del autor ficticio.

3.2.2. Motivación

El primer rasgo característico que Cassany (1999: 26) enumera como fundamental de cada “acto de composición escrita” es su intención. También Barboza y Peña (2010: 58) incluyen “establecer objetivos” para el texto que se pretende redactar como una de las subacciones de la planificación previa a la textualización. Partiendo de la propuesta de estos teóricos, nos interesan, en el presente subapartado, dos preguntas inseparables que estudiaremos simultáneamente: (1) por qué escriben los personajes-escritores y (2) cómo aparece en los relatos el submotivo de establecer objetivos. Consideramos la intención del personaje ficticio como parte fundamental de la planificación y de todo el proceso de escritura, ya que la manifestación de sus objetivos arroja luz sobre la autonomía y la función del arte en la sociedad ficticia. Precisamos también que estudiando la motivación de los personajes nos acercamos al campo de estudio de la psicología de la motivación. Si “[e]l estudio de la motivación consiste en el análisis del porqué del comportamiento” de los individuos (González 2008: 59), en nuestro caso se trata de los personajes literarios humanos que mantienen cierta similitud con los primeros. Por consiguiente, la terminología y los conceptos de

⁵² También en “L’encaixador” y “La narració”, encontramos la situación en la que un escritor se siente como su personaje, pero se trata de una pérdida de la realidad después de un accidente.

este marco teórico adaptados al contexto que nos interesa en esta aproximación temática nos sirven de gran ayuda a la hora de entender, sistematizar y clasificar las causas que impulsan el proceso de escritura en los relatos.

Dividimos nuestro corpus de estudio en cuatro partes: relatos que (1) tratan la escritura como cumplimiento de una función social según la definición de la palabra “escritor” (“El conte”, “La contrasenya”, “Incompresa”, “La inspiració del novel·lista”, “L’escriptor de contes”, “La llengua pròpia”, etc.); (2) muestran una motivación adaptativa de los personajes; (3) revelan una motivación autónoma de los mismos; (4) exploran la posibilidad de escribir sin objetivos. Al primer grupo pertenecen relatos que tratan de la escritura como una “actividad motivada externa” (González 2008: 95): el único objetivo deducible (no formulado explícitamente) del personaje-escritor es escribir una obra literaria determinada que corresponde a la función social y primaria del oficio. El escritor está visto como un personaje que escribe y como un “autor de obras escritas o impresas” (la R.A.E.).⁵³ Es evidente que esta función como base está presente en todos nuestros textos, pero los relatos del primer grupo no hacen ninguna referencia a otro objetivo de la figura del escritor. Son relatos que dejamos fuera de un análisis más detallado por la ausencia del submotivo: sólo podríamos hacer hipótesis sobre la cuestión que nos interesa aquí. La división entre el segundo y el tercer grupo tiene en consideración el grado de autonomía del personaje a la hora de iniciar el proceso de escritura, es decir, el carácter de su decisión como resultado de su voluntad propia o de una obligación exterior. Hemos dicho “decisión”, porque la base de esta división es la siguiente premisa: “La motivación y el motivo siempre son internos, pero no siempre guardan la misma relación con los estímulos externos y los requerimientos orgánicos” (González 2008: 62). Veamos las siguientes explicaciones de González (*op. cit.*, 63–64):

La *motivación adaptativa* regula la actividad sobre la base de fines y proyectos aceptados y acatados por el sujeto, [...] pero estos fines y proyectos son estimulados por el medio social externo actual y apoyados por perspectivas de satisfacción, o de insatisfacción, premios o castigos (por recompensas materiales o morales, o por sanciones). En este caso el individuo asume una tarea, una meta, no porque él se la proponga como manifestación intrínseca de su personalidad, sino porque constituye una vía, un medio para satisfacer sus necesidades, algo impuesto por las exigencias y posibilidades externas y los requerimientos del individuo [...].

Por el contrario, la *motivación autónoma* parte de las convicciones propias, de los sentimientos más profundos y de los fines y proyectos que han sido personalmente elaborados por el sujeto y no han sido impuestos por las exigencias y posibilidades del medio; regula la actividad sobre la base de los fines y proyectos dirigidos hacia el futuro inmediato o mediato que parten del propio sujeto, de sus necesidades, sentimientos, convicciones, conocimientos, capacidades, reflexiones, etc., o sea, que son elaborados por él.

⁵³ Real Academia Española. (2001). Escritor. En *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=escritor> [consultado el 10/01/2013].

Como ejemplo de la motivación adaptativa encontramos en los relatos el submotivo de la escritura por encargo (presente en once textos). La motivación autónoma se expresa de una manera mucho más variada y no siempre explícita. Por ejemplo, en “Els caminants del desert”, “La divina providència” y “Palíndrom”, el escritor ficticio manifiesta su voluntad de redactar una obra con ciertas características que ya no se limitan a las exigencias del género literario. Aunque encontremos sólo unas referencias indirectas a las causas más profundas de esta voluntad, dan un paso adelante con respecto al primer grupo de relatos. Por estas referencias indirectas y porque no hacen mención del encargo, deducimos que se trata de una motivación autónoma.

Dentro del segundo y tercer grupo de textos podemos hacer una doble distinción que ya no tiene en cuenta la procedencia del proceso de escritura sino su naturaleza. Distinguimos tanto entre (a) la motivación positiva y (b) la motivación negativa, como entre (c) la motivación extrínseca y (c) la motivación intrínseca. A lo largo de este subapartado nos detendremos con detalle en la segunda subdivisión, razón por la cual prestaremos ahora más atención a la primera.

Según el estímulo u objeto motivante, la motivación puede ser positiva o negativa. “En la motivación negativa el sujeto trata de evitar o escapar de una situación de frustración o insatisfacción” (González 2008: 100). Los relatos que lo ejemplifican presentan como estímulos motivantes del personaje el aburrimiento (“El segrest”, “Les tenebres del cor”, “Vol transoceànic”, “La mort del numen”), la insistencia del editor (“Esborrany”) o los sentimientos negativos como dolor (“Motivació”), remordimientos (“Confessió general”), tristeza (“Ah, surt nit intrusa”) o rabia (“Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”). No obstante, la mayoría de las motivaciones son positivas. “En la motivación positiva el sujeto se dirige activamente a buscar la satisfacción y el aseguramiento de sus necesidades” (González 2008: 100). Los ejemplos de la motivación positiva serían el reconocimiento social y algún premio literario. Precisamos que diferentes tipos de motivación pueden aparecer juntos en un relato. En “La novel·la experimental”, las dos motivaciones positivas que acabamos de mencionar están estrechamente relacionadas entre sí: a medida que el personaje-funcionario aspira a tener el oficio de escritor, se hace ilusiones acerca de cuatro premios y del reconocimiento social que eso debe garantizar. De la misma manera podríamos decir que, tanto en “La novel·la experimental” como “El venedor de segells”, a la motivación positiva le precede una negativa porque el cambio de la situación laboral implica abandonar el primer trabajo. El segundo relato lo ilustra muy claramente: “Però quan vaig complir quaranta anys, de sobte, em vaig sentir molt cansat d’aquella feina tan i tan rutinària. Jo necessitava més llibertat per a les meves reflexions personals i per a les meves curolles intel·lectuals” (127).

Precisamos los nueve ejemplos en cuanto a la motivación negativa. El protagonista de “El segrest” escribe cuando se encuentra ingresado en un hospital: “Finalment amb temps per avorrir-se, va escriure un relat on narrava la seva vida” (295). El de “Les tenebres del cor” se queda encerrado en el piso de

su vecino, encuentra su máquina de escribir y redacta su escrito “per fer temps” (108). En “Vol transoceànic”, podemos leer: “Condensats el meu cos i la meva ànima en un espai limitat, tot el que jo m’avorreixo s’escampa pel paper [...]” (18). En “La mort del numen”, encontramos una reduplicación o *mise en abyme* hasta el infinito (Dällenbach 1991: 133): todos los personajes de los diferentes niveles narrativos inician un acto de escribir para salir del aburrimiento y calmar la inquietud mental que les provoca tal situación. Comparemos tres episodios pertenecientes al primer, al tercer y al quinto nivel:

Un dia, després de l’esmorzar, el cafè, una cigarreta, se li va acudir una idea per un conte. Aquell matí havia estat infernal, ni una telefonada, ni un avís, ni una carta per passar a màquina, res durant tot el matí, i, desficiosa, inquieta, tingué la idea (13). Una tarda, feia molta calor malgrat ser octubre, desenfeïnada, avorrida, i més que res per oblidar-se del ser pesat, va pensar una història (14). [...] i immediatament després de seure, de cara a la direcció que duu el tren, obre una carpeta, trau un full i, en un intent d’oblidar el temps, escriu: Tot podria començar en una estació de trens (17).

En cambio, el narrador de “Esborrany” explica: “Per fi, en cosa de pocs dies, he tingut la sort d’empescar-me unes quantes idees per bastir el volum de relats breus que amb tanta insistència em demana l’editor. [...] estic en condicions d’afirmar que si hi ha res més molest que haver de trucar a la porta d’un editor, sens dubte, és sentir-se encalçat per ell” (5). En “Motivació”, leemos: “Un amic meu sostenia que l’escriptura no neix de les paraules sinó del dolor” (101). La narradora de “Confessió general” declara: “Em penedesc de tantes i tantes coses!” (215). En “Ah, surt nit intrusa” podemos leer: “Ell, desolat, amb una desesperació irreductible, va escriure els versos més tristos aquella nit” (30). Y finalmente “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)” comienza con la siguiente declaración: “Escrivia amb dos dits, amb tota la ràbia abocada en aquells dits que destrament saltaven de tecla en tecla [...]” (70).

La segunda distinción entre la motivación extrínseca e intrínseca tiene en cuenta otro aspecto de la naturaleza del objeto-meta: su dimensión externa-interna. A diferencia de la procedencia del proceso de escritura, está dirigida hacia el futuro, aunque pueda estar vinculada a ésta:

Los estímulos extrínsecos son los que provienen de afuera (los premios y los castigos). La motivación extrínseca es aquella dirigida hacia una meta parcial, cuyos motivos se encuentran fuera de ella, por ejemplo, trabajar por dinero. Los intrínsecos son aquellos estímulos que provienen de dentro, o sea, de las necesidades ya existentes. La motivación intrínseca es aquella que encuentra su satisfacción en la obtención de la propia meta que se propone, por ejemplo, cuando el trabajo es satisfactorio por sí mismo, por sentirse útil, por su naturaleza interesante, etc. (González 2008: 115).

Si el ejemplo de la motivación adaptativa es el submotivo del encargo, la motivación extrínseca nos explica por qué los personajes cumplen el encargo.

La escritura se convierte así en instrumento, un *fin parcial* o un medio para conseguir un *fin general*⁵⁴: para obtener reconocimiento, prestigio o bienes materiales (motivación positiva) o para salir de la situación en que se encuentre (motivación negativa). No siempre sabemos cuál es la motivación extrínseca del cumplimiento del encargo o por qué el personaje lo acepta (“Això no és un conte”, “Trenta línies”). En este caso, lo podemos deducir a través de los fines o el tipo del encargo, o nos tenemos que conformarnos con la constatación de que coincide con la motivación adaptativa, es decir, su único objetivo es el cumplimiento del encargo (cosa que en literatura es posible). Los dos tipos de motivación pueden estar relacionados entre sí, pero suele prevalecer uno sobre otro. Por ejemplo, para un personaje-escritor la escritura puede ser la principal meta de su vida (meta autónoma) y la principal vía para la subsistencia (meta adaptativa). El escritor ficticio de “Autobiografía” “[...] es lleva decidit a fer un examen de consciència sobre la seva vida literària, que és el mateix que dir la seva vida i punt” (53).

Si la motivación adaptativa, en los textos, es principalmente extrínseca, en la autónoma puede predominar, ora la motivación extrínseca, ora la intrínseca. En esta última, la escritura ya no es entendida como un fin parcial, sino como motivo por sí mismo, aunque pueda tener otros fines parciales: comunicar una idea o historia, hacer homenaje, etc. La Figura 3 pone en relación la motivación adaptativa-autónoma y la motivación extrínseca-intrínseca en los relatos.

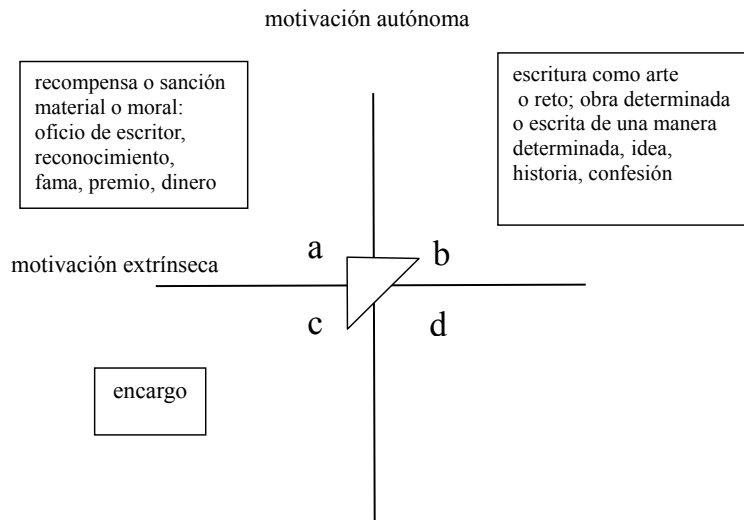


Figura 3. Submotivo de motivación (fuente: elaboración propia)

⁵⁴ González (2008: 67) explica: “Las metas que regulan activamente la conducta humana están estructuradas en un sistema o serie de medios-fines. Una meta puede ser preponderante o únicamente un medio hacia un fin.”

Como vemos, no hay relatos de tipo (d), es decir, de la motivación adaptativa intrínseca, porque el cumplimiento del encargo no puede ser motivado exclusivamente por estímulos internos. Distinguimos entre una motivación adaptativa (tipo (cb): “El segrest”, “Constricció”, “Inspiració”, “Això no és un conte”, “Esborrany”, “Vel·leïtats poètiques”, “Trenta línies”, “El poeta”) y una motivación adaptativa extrínseca que busca una recompensa o evita una sanción material o moral (tipo (cab): “La literatura”, “Autobiografia”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”). La diferencia entre una y otra se halla en la precisión del tratamiento del submotivo: los primeros textos no concretan por qué el personaje acepta el encargo, en cambio, los segundos sí. Hay una motivación autónoma extrínseca (tipo (ab): “La novel·la experimental”, “El venedor de segells”, “L’encaixador”, “Ah, surt nit intrusa”) y una motivación autónoma intrínseca (tipo (b): “L’aforsisme”, “Els caminants del desert”, “La divina providència”, “Palíndrom”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” y “La nostra guerra”, “Final obert”, “Incert so”, “Constricció”, “Documentació”, “Transcripció”, “Motivació”, “El frau”, “Confessió general”, “Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”). En ambos casos, el proceso se inicia por iniciativa propia del personaje-escritor, pero en el tipo (ab), el escritor ficticio busca una recompensa material o moral para su obra, mientras, en el tipo (b) no encontramos este tipo de referencias. Una escritura por motivación autónoma intrínseca puede tener dos funciones. La escritura como tal (creatividad) y como reto (curiosidad, autoeficiencia) son ejemplos de la función intrapersonal del proceso, en cambio, la intención de comunicar una idea, historia, denuncia o confesión, hacer homenaje y establecer contacto con el lector ideal ilustran la función interpersonal del proceso. Cassany (1999; citado por Barboza/Peña 2010: 57) entiende por “función intrapersonal” e “interpersonal” lo siguiente:

La primera puede considerarse como personal y la segunda como social. En la función intrapersonal el destinatario y el destinador son la misma persona, es decir, la escritura constituye una herramienta de trabajo para desarrollar actividades académicas, personales o profesionales. En cuanto a la función interpersonal destaca que el autor escribe para otros, así la escritura se convierte en un instrumento de actuación social para informar, influir, ordenar, etc.

Vemos que todos los relatos (tipos ab, b, cb, cab) presenten un componente de la motivación intrínseca (b). Cada proceso de escritura que aquí estudiamos tiene necesariamente como fin parcial o general elaboración de una obra determinada, es decir, creatividad y expresividad. Si no fuera así, el personaje podría renunciar el encargo como ocurre en “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” o no iniciar cierta obra. Empezaremos nuestro análisis por la motivación adaptativa y seguiremos con la autónoma. Al final del subapartado, trataremos de los relatos que buscan posibilidades de una escritura automática sin objetivos (“Vol transoceànic”, “Incert so”, “U”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”).

3.2.2.1. Motivación adaptativa

En el presente subapartado analizaremos y compararemos el tratamiento de la motivación adaptativa (tipo cb) y de la motivación adaptativa extrínseca (tipo cab) en once relatos que narran de una escritura por encargo aceptado (“La literatura”, “Autobiografía”, “Esborrany”, “El segrest”, “Constricció”, “Inspiració”, “Això no és un conte”, “Trenta línies”, “Vel·leïtats poètiques”, “El poeta” y “La baixa qualitat de la poesia contemporània”) y “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”, cuyo narrador-escritor se niega a cumplirlo. En última instancia, el subapartado arroja luz sobre la posición de la figura del escritor dentro de la sociedad ficticia. A la hora de responder a la pregunta cómo y por qué el submotivo de encargo aparece en los relatos, tendremos en cuenta tres aspectos: (1) el tipo del encargo según su procedencia o finalidad (editorial, otro escritor, prensa, acto social), (2) el tipo del encargo según sus condiciones preestablecidas (temporal, formal, temática, tono-ideología), y (3) las consecuencias del encargo para el escritor ficticio, si las hay (reconocimiento-conocimiento, nueva obra, pérdida de la identidad, muerte). Cabe precisar que las consecuencias no son exclusivas a la escritura por encargo, por tanto, volveremos a encontrarlas en otros relatos.

Antes de empezar nuestro análisis, queremos llamar la atención sobre cierta correlación entre los tres aspectos y el género literario que cultivan los personajes: una editorial pide normalmente narrativa (pero también poesía), el autor disfruta de una libertad más grande pero las consecuencias del encargo suelen ser más drásticas; las colaboraciones periodísticas destacan por su variedad (cuentos, poemas, artículos de opinión, una narración de viaje y una constricción), un mayor grado de condiciones y un conocimiento u obra nueva como resultado; las obras escritas para un acto social (poemas, una letra de canción y un cuento-denuncia) suelen ser previamente condicionadas y no conlleva consecuencias narradas. Hay dos relatos que sobresalen de entre otros por su tratamiento muy especial del submotivo (“El segrest” y “Autobiografía”⁵⁵): ambos tematizan el exceso de encargos en una sociedad ficticia que tiene como resultado una sucesiva pérdida de la identidad del personaje-escritor. No obstante, el acercamiento al submotivo es contrario: mientras el primero versa sobre un conjunto innumerable de encargos que recibe el poeta, el segundo muestra un círculo de cuatro personajes diferentes que actúan entre ellos ora como contratantes, ora como encargados. El submotivo del encargo que un escritor hace al otro proviene precisamente de este relato.

Empecemos nuestro análisis por los encargos de una editorial (“La literatura”, “Autobiografía”, “Esborrany”, “El segrest”) y una citación que nos es útil a la hora de reflexionar sobre la presencia del encargo en los relatos: “Escribir por encargo se ha convertido también en una práctica habitual de escritores dispuestos a profesionalizarse a toda costa, aunque sea en detrimento de la calidad que no tienen nada que ver con el índice de ventas”

⁵⁵ Hablando de las consecuencias del encargo de “Autobiografía”, tenemos en cuenta todo el ciclo “Tríptic de les biografies” al cual pertenece este cuento.

(Madrenas/Ribera 1998–1998: 93). En “La literatura”, que Madrenas y Ribera toman como ejemplo, podemos leer: “L’escriptor té un contracte amb una editorial per escriure una novel·la l’any. Fa disset anys que el va firmar i, metòdicament, cada mes de gener lliura la nova novel·la a l’editor” (97). Más que nada, el fragmento demuestra que escribe para ganarse la vida. La prueba de lo que afirma la citación previa la encontramos más adelante. La motivación adaptativa extrínseca (dinero) afecta tanto a la actitud que el personaje mantiene ante el proceso de escritura como al resultado, es decir, la calidad de las obras publicadas, porque la segunda está vinculada a la primera: “Altres vegades la història és forçada, l’escriu com si fos un càstig (perquè, per contracte, ha d’acabar-la sigui com sigui abans que passi l’any) i la corregeix poc i sense ganes” (98). El fragmento establece una relación directa entre la percepción de la escritura como castigo o tortura y la motivación adaptativa presente también en “Constricció”. Si el proceso de escritura es considerado castigo, la motivación positiva (aspiración a una recompensa material) se convierte negativa (liberar de la obligación forzada). A pesar de la imagen de la escritura como castigo, el novelista percibe una escasa probabilidad de enfrentarse con el bloqueo del escritor. Eso tiene que ver con la imagen que tiene del lector ideal (véase 4.2.1) que, a su vez, influye en su actitud ante escritura. Por lo que se refiere a las condiciones preestablecidas, el encargo tiene un límite formal y temporal. En cuanto a la consecuencia, conlleva un reconocimiento vinculado al miedo de la muerte.

Como hemos anticipado, en “Tríptic de les biografies”, al cual pertenece “Autobiografia”, encontramos cuatro submotivos del encargo: el que le pide (a) el agente al escritor consagrado por contrato laboral, (b) el agente al escritor novel también por contrato, (c) el mismo escritor consagrado al biógrafo por una recompensa económica, (d) el biógrafo al escritor novel por amistad (admiración y afecto). El agente literario, que actúa como si fuera un poder superior a los escritores, dirige sus vidas a través de un sistema de recompensas y sanciones que le ofrece su oficio y posición, obliga a que miren de “trobar-hi una solució” a la caída de ventas (53) o los libera de sus proyectos pendientes, porque un nuevo trabajo “vol dir feina, prestigi i sobretot diners, molts diners” (70). Los motivos del escritor consagrado a la hora de encargar su biografía son tanto una recompensa moral como la posibilidad de evadir trabajo: “Si ho aconsegeix, matarà dos pardals d’un tret, perquè es traurà una feina del damunt pesada, compromesa i ingrata i alhora obtindrà una dosi suplementària de prestigi i respecte: no tothom es pot permetre el luxe de tenir un biògraf al seu servei” (56). Hemos mostrado que, al igual que en “La literatura”, tres de los encargos de “Autobiografia” son aceptados por motivación adaptativa extrínseca. En este sentido, es significativo que el único encargo aceptado por amistad ni siquiera comience por falta de interés en el autor novel: “Ja fa dos dies que l’escriptor jove està instal·lat a casa del biògraf professional i encara no ha teclejat ni una ratlla a l’ordinador” (68). Si se prepara para iniciar el proceso, está guiado por una motivación negativa: “Va arribar amb molta empenta i amb ganes de treure’s la feina de sobre com més aviat millor [...]” (68).

Los personajes desean dinero y fama, pero sus proyectos difieren por condiciones preestablecidas. El agente quiere que el escritor consagrado haga lo que sea para no perder lectores. El contrato que firma con el escritor novel tiene que ver con un guión de novela del mismo autor joven. El encargo que inicia el escritor consagrado cambia tres veces de realizadores: el biógrafo profesional, el escritor novel y finalmente el mismo escritor consagrado que ha iniciado la cadena de encargos. En principio, el encargo aparenta libre de condiciones: “L’escriptor famós li fa saber [al biògraf] que tindrà mans lliures a l’hora d’escriure el text [...]” (59), pero a la medida que avanza su conversa se revelará el principio “el que paga, manda”: el escritor “pagarà bé, no vol sorpreses desagradables” (65). El biógrafo pide una libertad absoluta en la fase de planificación, pero acepta la colaboración durante la revisión de lo escrito: el escritor “[...] només podrà llegir el text –i si es posen d’acord, retocar-lo tantes vegades com vulgui– un cop hagi estat definitivament redactat” (60). Podemos decir que es un encargo precondicionado en cuanto a su forma, temática e ideología. Cuando el mismo encargo llegue a las manos del escritor novel y luego a la mesa del escritor consagrado, ya habrá adoptado forma de apuntes, es decir, estamos delante de un encargo todavía más condicionado. Si pasamos a las consecuencias, vemos que la insistencia del agente y la inestabilidad de la fama provocan un bloqueo definitivo en los dos personajes-escritores, que ya no volverán a escribir aunque el mayor de ellos haga planes de recuperar el hábito (véase 4.2.4). Son escritores que dejan de serlo.⁵⁶ El destino del biógrafo que acepta el encargo del escritor consagrado refleja simbólicamente la misma pérdida de la identidad: acaba trasladado a un hospital.

En el ciclo de cuentos “Esbarranys”–“Vel·leïtats poètiques” estamos ante una situación parecida: ante la insistencia del editor, el narrador-escritor empieza a planificar unas historias a pesar de sus problemas de salud. Se respira aliviado cuando declara: “Per fi, en cosa de pocs dies, he tingut la sort d’empescar-me unes quantes idees per bastir el volum de relats breus que amb tanta insistència em demana l’editor” (5). Luego sabremos que el personaje muere “amb la ploma a la mà” (9). De la siguiente reflexión que hace el editor cuando oye la noticia, podemos deducir que en aquel momento estuvo cumpliendo el encargo: “Es veu que la meua insistència a demanar-li un llibre de relats breus havia pogut més que la greu cardiopatia que arrossegava des de feia temps i per fi s’havia engrescat a escriure de nou” (9). Por tanto, en el caso de “Esbarranys”, podemos hablar de una motivación adaptativa extrínseca porque el editor convence al escritor subrayando el actual auge del género de la narrativa breve, cosa que supone una oportunidad de ganar dinero (situación parecida a la “Això no és un conte” y “Trenta línies”), pero esta motivación es

⁵⁶ Esta paulatina pérdida de la identidad está descrita a través de varios recursos narrativos como el cambio del “cronotopo” (la ciudad pasa a ser un pueblo del norte), cambio del punto de vista (la focalización cero se transforma en interna fija), la mentalidad de otros personajes (la chica a la que conoce el exescritor novel no cree en su pasado como escritor y el vecino del exescritor consagrado desconoce completamente su biografía), la muerte física del exescritor consagrado como una persona anónima cualquiera.

también negativa (voluntad de liberarse de la insistencia). Las condiciones previas sólo prevén el formato del libro.

Otra víctima de la escritura por encargo, en esta serie que proporcionan “Tríptic de les biografies” y el ciclo “Esborrany”–“Vel·leïtats poètiques”, es el personaje-poeta de “El segrest”. Aquí, sin embargo, la cantidad y la variedad de encargos que recibe el personaje es extrema y supera la del cualquier otro relato. Proceden de todas las áreas institucionales: editorial, prensa y actos sociales, y cubren todos los géneros literarios y periodísticos principales, hasta proyectos interdisciplinarios en colaboración con músicos, pintores, escultores o peluqueros. Para poder arrojar luz sobre la naturaleza y las intenciones de la escritura por encargo en este relato, miremos, primero, con qué retórica intentan convencer al poeta, y, segundo, qué información tenemos del contexto situacional desde el punto de vista del poeta mismo. La editorial que le pide una novela usa como argumento la fama del poeta, el prestigio del género y la cifra de ventas previsible: “una novel·la escrita per vostè seria un èxit de vendes absolut” (290); otra editorial que propone que cambie poesía por cuentos, se basa en el cliché de la narrativa breve como género menor: “són més fàcils de fer, menys complicats” (290). Un periodista que le pide poemas distingue entre el formato exigente (libro de poemas) y menos exigente de la poesía (suplemento dominical): “No cal la perfecció que potser seria lògic exigir si estiguéssim parlant d’un llibre. A més, ja tindrà temps per retocar-lo tant com vulgui quan l’hagi de publicar en un recull” (284). Otro periodista exclama directamente: “Qualsevol cosa va bé” (286). Eso no pone de relieve sólo una instrumentalización de la literatura, sino también la del oficio de escritor: ya no importa qué escribe, sino que escriba algo. El único problema es la auto-exigencia del poeta. Por lo que se refiere al punto de vista del poeta, “El segrest” no menciona ninguna recompensa concreta para explicar por qué acepta tantos encargos. Aun más, a través de la opinión de sus amigos, sabremos que apoya una escritura de motivación autónoma intrínseca: “Mai no s’havia traït per aconseguir l’èxit, un èxit que li hauria arribat molt abans si hagués cedit a les modes, si no hagués defensat amb convicció exempta de presumpcions profètiques la visió que tenia de la poesia en aquest tombant de segle” (282). Por tanto, la cuestión queda abierta. Sólo la siguiente frase nos da una pista: “Quan va penjar el telèfon, Borrell es va adonar que havia acabat acceptant la proposta” (284). Esta inconsciencia con la que actúa recuerda mucho la situación del narrador-escritor de “Constricció” que acepta una propuesta que un italiano le hace por “un d’aquells misteriosos capricis de l’atzar que ara no cal explicar” (59) sin “parar-me a pensar ni un moment en quin embolic m’estava ficant” (59).

Pasamos a la cuestión de las consecuencias. Para ser capaz de cumplir tantos encargos, el poeta tiene dos posibilidades: (a) no estar abierto a nuevas propuestas cuando ya haya aceptado una: “Corregint l’acció anterior, va despenjar l’auricular del telèfon (si no ho feia, en les pròximes tres hores podia rebre, ben fàcilment, entre vint i trenta trucades) i es fa esforçar a acabar un poema” (284); o (b) cambiar su propio ritmo de vida: “Mig any després d’haver

guanyat el premi va començar a mirar de fer un forat en les seves ocupacions (articles, conferències, taules rodones, exposicions, entrevistes) per reunir-se, en dinars, amb editors que li demanaven nous llibres” (290). Ni una ni otra son suficientes para conservar su identidad y prestigio como poeta. Por un lado, surge un conflicto entre lo obligado (la motivación adaptativa) y lo deseado (motivación autónoma), porque los múltiples encargos no le dejan escribir nuevos poemarios: “Durant els anys que van seguir, pel cap de Borrell va aparèixer més d’un cop la idea que tot aquell defici per demanar-li coses no era sinó un complot per no deixar-lo escriure” (294). Por otro, ya no se ve capaz de cumplir todos los encargos: “De totes les propostes que li van ploure durant els mesos següents no va tenir temps d’acabar-ne més que dues” (292). La sociedad ficticia, desde luego, no le acusa por abandonar encargos, sino por no escribir otro libro de poemas. La pérdida progresiva de la identidad encuentra su culminación en el hecho de que la última narración autobiográfica titulada “El segrest”, que finalmente escribe como autónoma, pero guiado por la motivación negativa de salir del aburrimiento en un hospital, será robada y publicada, un poco modernizada, bajo el nombre de un escritor novel.

Seguimos con cuatro relatos –“Constricció”, “Inspiració”, “Això no és un conte” y “Trenta línies”– que tienen en común tres aspectos: (a) un encargo como colaboración periodística; (b) una motivación adaptativa sin claras referencias a ser extrínseca. En el primer relato, el narrador acepta el encargo sin imaginarse las dificultades que le esperarán. En el segundo, seguramente porque la propuesta viene de su amigo, los dos últimos hablan del auge del género cuentístico, pero ninguno de los cuatro enfatiza que su recompensa sea material o moral; (b) la consecuencia de la escritura por encargo es un (re)conocimiento y, por tanto, no resulta tan drástica como en textos anteriores. Además, “Constricció” y “Trenta línies” presentan una novedad importante con respecto al tratamiento del submotivo, aunque lo hagan de una manera opuesta: muestran que las dificultades que plantea el proceso de escritura para el autor ficticio vienen en realidad del tipo de texto que le piden y de aquello a lo que no se ha acostumbrado. Es por las “fèrries lleis d’una constricció” (60) porque la escritura se convierte en sufrimiento para el narrador de “Constricció”, y es por el cambio de género literario habitual por lo que el novelista de “Trenta línies” tiene “una sensació de fracàs” (131), cuando termine su cuento: “Ha d’escriure un conte curt. [...] “Entre una i trenta línies”, li ha dit la veu de vellut que li ha telefonat del suplement dominical del diari i li ha demanat el conte” (129–130) (véase 5.2.1.2). La motivación que guía al narrador del primer relato se vuelve cada vez más negativa: quiere acabar el proceso para regresar a su “vida normal”. En cambio, al novelista del segundo relato le asusta precisamente el final demasiado brusco del proceso a causa de las limitaciones espaciales-formales.

La escritora de “Això no és un conte” tiene que enviar dos cuentos a la prensa. Al igual que casi todos los encargos estudiados hasta ahora (con excepción de “Autobiografía”), esta tarea sólo prescribe el aspecto formal del texto dejando a la escritora la libertad de decidir su idea y contenido: “Com que

a mi també algunes publicacions m'havien encarregat relats a mitjan juny, vaig enjoncar-me en l'ordinador per tractar d'acabar dues històries pendents" (164). En cambio, en "Autobiografia", "Inspiració" y en tres cuentos sobre un acto social –"La baixa qualitat de la poesia contemporània", "El poeta", "Vel·leïtats poètiques"–, las instrucciones que reciben los personajes son más precisas por lo que se refiere a su temática, tono o ideología. El narrador de "Inspiració" nos hace saber: "La proposta era clara, però estava tan oberta a l'especulació com calgués. Havia d'explicar en sis mil caràcters el meu primer viatge a l'estranger" (75). El responsable del Ayuntamiento de "La baixa qualitat de la poesia contemporània" explica: "Volem que apliquis les teves teories de *L'emperador va despullat* a aquesta feina" (83). En "El poeta", "Vel·leïtats poètiques" y "Autobiografia", el encargo no prescribe sólo cómo tiene que ser el resultado, sino que determina también cómo no ha de ser. El editor de "El poeta" le pide al protagonista un poema inédito que "sigui original i directe, res de rotllos intertextuals ni planys sobre el pas del temps. Un poema personal, únic, teu i només teu" (149). La "originalidad" requerida resulta clave para entender por qué el personaje se dedicará a observar su ombligo (algo únicamente suyo) para convocar inspiración, aunque todo el episodio haya descrito desde la focalización externa (Genette 1983: 190). La interpretación o el seguimiento literal de la petición resulta un recurso irónico que hace referencia a la locución verbal coloquial "mirarse alguien el ombligo", es decir "tener una actitud egocéntrica y autocomplaciente" (definición de la R.A.E)⁵⁷.

Podemos decir que detrás de las referencias al auge mercantil del género cuentístico o novelístico que hacen los contratantes de "Trenta línies", "Esborranys", "Això no és un conte" y "El segrest" se halla la necesidad de tener en cuenta la moda y los gustos del lector ideal. Ahora bien, lo mismo ocurre en "Autobiografia", "Vel·leïtats poètiques" y "La baixa qualitat de la poesia contemporània". Así, el agente literario de "Autobiografia" manda que el escritor consagrado "mirés d'escriure alguna cosa sorprenent, impactant (i aquí li va recordar que, d'alguna manera, les crítiques a l'últim llibre ja l'havien pronosticat, aquell daltabaix: les seves novel·les s'havien tornat cada cop més sentimentaloides, i la gent avui dia vol droga dura, corronya, sang i fetge)" (71–72). En "Vel·leïtats poètiques", las condiciones preestablecidas son más ideológicas, pero también temáticas y estilísticas:

Li pregaren amb insistència, això sí, que el poema no havia de ser groller ni pecar d'explicitat en excés per tal de no despertar susceptibilitats ni ferir la sencibilitat de cap governant, però que havia de reflectir, ni que fos mitjançant símils i metàfores a ser possible més en la línia de la insinuació elegant que no en la del retret barroer i malsonant, la situació que patia la soferta pagesia en aquell moment (12).

⁵⁷ Real Academia Española. (2001). Ombligo. En *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=ombligo> [consultado el 10/01/ 2013].

“La baixa qualitat de la poesia contemporània” subraya con tres aspectos la importancia del encargo: (a) la cantidad y el tipo de lectores internacionales que tendrá: “L’anunci es publicarà a les televisions i els diaris d’Europa, els Estats Units i el Japó. En Susaeta calcula que la lletra tindrà més lectors en un sol dia que la seva obra en tota una vida” (84), (b) el oficio de la persona que hace el encargo (responsable del Ayuntamiento), y (c) el tiempo que el personaje-escritor necesita para cumplirlo (medio año). Debido a la magnitud del proyecto, se especifica por qué se ha seleccionado este personaje-escritor para cumplirlo. Las causas están ya lejos del azar misterioso que menciona “Constricció” o de la amistad personal que aparece en “Inspiració” o “Autobiografia” (entre el biógrafo y el escritor novel): “Apostem per tu perquè ets una opció de progrés, més moderna, ets el representant de la nova Barcelona, la Barcelona no encarcarada, la que no mira el passat, sinó el futur”, va dir-li el responsable de l’Ajuntament que li fa fer l’encàrrec” (83). Toda esta información sirve de un recurso irónico para contrastar la importancia del proyecto internacional con el resultado del proceso de escritura que desde el punto de vista de un lector inculto se reduce a un mensaje breve de la vida cotidiana olvidado sobre una mesa. Además, huelga decir que el personaje cumple el encargo, pero se considera lo suficientemente libre como para no responder a las expectativas de las autoridades. En su opinión, la canción que ha escrito “[t]raspassa el fet que sigui un encàrrec. No és complaent amb el poder (si volien un text complaent amb el poder, s’han equivocat de subjecte), no és el clàssic “vine a Barcelona”. És la visió d’un xarnego” (87). Esta explicación pone de relieve tanto la libertad del artista como la imagen general que tenga la escritura por encargo en esta sociedad ficticia. El objetivo del poeta es buscar una alternativa a esta imagen. En “Això no és un conte”, encontramos un caso paralelo de cómo la figura del escritor puede cambiar las reglas de juego. La escritora decide usar el tiempo previsto para la lectura pública de un cuento suyo para hacer una denuncia: “Temo que no tinc més remei, d’entrada, que començar per demanar disculpes al director d’aquests encontres perquè la meva intervenció no s’ajustarà gens a la proposta de la seva convocatòria. [...] Insistesc: el que ara llegiré no és un conte. És una denúncia” (163–164).

Como hemos avanzado, también en “El poeta”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània” y “Vel·leïtats poètiques”, el motivo del encargo no es una publicación sino un acto social. El poeta del primer relato tiene que comenzar a planificar su obra porque “és costum que l’autor guardonat llegeixi en veu alta un poema inèdit al final de l’acte de concessió del premi” (146). El escritor-personaje de “Vel·leïtats poètiques” está acostumbrado a escribir poemas para diferentes actos sociales y cenas de celebración como es el caso. Una asociación de su pueblo “no es descuidà de requerir la seua valuosíssima col·laboració perquè [...] els delectés amb uns versets (ells en van dir literalment *versets* i Gustems no pogué evitar un lleuger gest de disconformitat amb la manca de delicadesa que, al seu entendre, contenia el diminutiu) escrits expressament per a l’ocasió” (12). Como vemos, la postura del contratante refleja una proyección social más bien ambigua de la poesía escrita para la

ocasión. Por el contrario, en “La baixa qualitat de la poesia contemporània” ya no se trata de un encargo habitual con una importancia cuestionable: “*Amant provincialiana* serà la lletra de la cançó que sonarà en un espot per promocionar Barcelona durant la Trobada Mundial de Caps d’Estat” (83–84). Ninguno de los tres relatos trata la cuestión de las consecuencias.

Hemos visto que el submotivo del encargo no sólo llama la atención sobre los orígenes y los objetivos de literatura dentro de la sociedad ficticia, sino que también sirve para introducir en el texto otras temáticas y reflexiones acerca del funcionamiento del mundo literario y la libertad artística. Volvemos ahora a la idea de que la motivación adaptativa no debe cambiar necesariamente el carácter profundo del proceso de escritura aunque pueda hacerlo más fácil o difícil, como hemos visto. De la misma manera que la escritura por motivación autónoma, el encargo puede conllevar un conocimiento o reconocimiento significativo para el autor ficticio y servir de punto de partida para una obra nueva (la segunda puede ser resultado de la primera). La presencia de estos aspectos confirma que, a pesar de su carácter no siempre voluntario, la escritura funciona como un espacio de reflexión (véase 5.2.2.1) y fuente de sabiduría. Mostramos sólo algunos ejemplos. Comenzando por dimensión personal, para el novelista de “Trenta línies”, el reconocimiento de dificultades de cultivar el género cuentístico conlleva una revalorización de toda su obra publicada hasta el momento: “[...] no aconseguix centrar la història, potser perquè de fet –fa temps que ho sospita– no té res a dir i, encara que normalment aconseguixi dissimular-ho a base de pàgines i més pàgines, aquest maleït conte curt el posa en evidència [...]” (130–131).⁵⁸ El narrador de “Constricció” declara: “Allò de la literatura potencial m’estava ensenyant de què parlen els que diuen que pateixen molt a l’hora d’escriure” (64). En “Constricció” y “Això no és un conte”, el descubrimiento adquiere una dimensión social. El narrador del primer relato está convencido de haber adivinado las causas de un incendio. La escritora del segundo descubre la existencia de una “gran màquina contadora, programada amb tots els contes possibles, procedents dels autors més diversos, en totes les llengües del món” (168) que pone en peligro las carreras de cuentistas.⁵⁹ Por la insuficiencia de la obra resultante del encargo (“Inspiració”) o por un conocimiento adquirido (“Això no és un conte”, “Constricció”)⁶⁰ la obligación de escribir puede motivar al personaje a redactar más tarde un texto voluntario

⁵⁸ En “Inspiració” estamos delante de una situación parecida: el volumen del texto encargado parece demasiado corto para el escritor, pero en este caso las causas son contrarias: tiene demasiadas cosas por escribir.

⁵⁹ Madrenas y Ribera (1998–1999: 87) asocian esta temática concreta con los cambios que sufrieron los hábitos de escritura durante los años noventa: “Tema tan candente era de esperar que acabara *ficcionalizándose* de los más variados modos y maneras: ventajas, inconvenientes, peligros –reales o imaginarios– que comporta su uso en el proceso de escritura..., son traídos a colación en los cuentos seleccionados”.

⁶⁰ El submotivo de la escritura como descubrimiento es más amplio. En “El frau” leemos: “Aquests descobriment sensacional va tenir quasi tant de ressò com els meus articles anteriors” (101).

(véase 6.2.2). Curiosamente, en “Això no és un conte”, el nuevo texto forma parte de un nuevo encargo, como revela el prólogo explicativo de la ponencia: la escritora ha pedido que la narradora extradiegética homodiegética se ocupe de su publicación (163).

Asimismo, el encargo como cualquier otro tipo de escritura puede confirmar el carácter dinámico del proceso de escritura (“Constricció”, “Inspiració”). En “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”, esta función del encargo adquiere un significado literal, es decir, el encargo funciona como estímulo exterior que pone en evidencia el carácter dinámico de una escritura por motivación autónoma intrínseca. La petición de un encargo que provoca interrupción en el proceso de escritura hace que el escritor ficticio cambie el tono previsto de la obra que está escribiendo: “Havia previst que el meteorit toparia contra la Terra i que, amb una llarga i progressiva successió d’imatges apocalíptiques, podria descriure el final terrible de totes les coses. Ara, però, no m’hi veig amb cor i procuro que, sense renunciar al que m’havia proposat, tot sigui molt ràpid i que ningú no pateixi en el moment de l’impacte” (112–113). Además, este relato nos ofrece un aspecto nuevo del tratamiento del submotivo: la asertividad del personaje, su derecho a rechazar la propuesta. El narrador-escritor constata: “De cua d’ull, miro l’informe de l’associació d’ajuda als disminuïts psíquics i mentals i decideixo que no escriuré cap article però faré un donatiu” (112). El hecho de que el narrador decida rechazar el encargo otorga a la libertad artística una importancia y dimensión mucho mayor que la que encontramos en otros textos aquí estudiados.

Teniendo en cuenta el panorama general de la sociedad ficticia que desprenden los textos aquí estudiados, podemos suponer que cada escritura por encargo aceptado se basa en un acuerdo mutuo, sea la diferencia de poder entre las dos partes del contrato tan grande que sea. El tratamiento de la motivación adaptativa varía, por un lado, según la procedencia, las condiciones preestablecidas y las consecuencias del encargo, pero por otro, según la intención o la postura del escritor ficticio ante la propuesta. El escritor puede siempre usar su libertad artística en mayor o menor grado, pero pocas veces también puede ignorar algunas condiciones ideológicas o formales preestablecidas o rechazar el encargo.

A continuación pasamos a analizar las obras guiadas por una motivación autónoma, que aumenta notablemente la libertad de actuar que un escritor posee en este contexto. Empezaremos por la motivación autónoma extrínseca ya que constituye un puente importante entre la intrínseca y la motivación adaptativa que hemos tratado aquí.

3.2.2.2. Motivación autónoma

3.2.2.2.1. Motivación autónoma extrínseca

La motivación autónoma extrínseca está vinculada al reconocimiento moral o material como recompensa de la escritura e ilustra lo que González (2008: 112–113) ha descrito como uno de los “mecanismos fundamentales en el surgimiento y la transformación de las necesidades”: “la canalización de una necesidad ya

existente en nuevos objetos, [...] condiciones y normas morales aportadas por el medio social”. Es un proceso donde “predomina la determinación interna del sujeto” (*op. cit.*, 116), pero que tiene como meta una recompensa exterior. El presente subapartado, de la misma manera que el anterior, arroja luz sobre la situación y la posición del escritor-personaje dentro de la sociedad ficticia. Al lado de la libertad de iniciar un proceso de escritura encontraremos, en los relatos que vamos a estudiar, dos aspectos nuevos: (a) el sueño de una vida mejor que una obra publicada debe cumplir y (b) la responsabilidad social del escritor ficticio.

Son tres los relatos que podemos asociar sin lugar a dudas a este tipo de escritura: “La novel·la experimental”, “El venedor de segells” y “L’encaixador”.⁶¹ Sus protagonistas aspiran a un reconocimiento moral o material de la sociedad y usan la escritura como un fin parcial para conseguirlo. También podemos añadir a la lista “Ah, surt nit intrusa”, que ilustra la misma instrumentalización de literatura en menor grado: el objetivo de su personaje es obtener estimación y amor de una mujer concreta: “I pensà que si li escrivia qualche vers anaclic, o millor un poema sencer, potser l’enlluernaria. La literatura podia tenir aquest efecte de seducció, d’arravatament” (29). Como vemos, iguala la calidad de la obra con su grado de complejidad. No obstante, su estrategia no funciona por ser forzada –además requiere una máxima dedicación y concentración del autor que no favorece su empeño– y el personaje vuelve a una escritura por motivación intrínseca.

Antes de comenzar el análisis, queremos llamar la atención sobre un aspecto importante: sea homenaje o premio, su función como submotivo dentro de la historia depende de la intención del personaje. El homenaje que hacen los escritores ficticios de “El poeta de la mort” o “Vel·leitats poètiques” no está guiado por la misma motivación extrínseca que hallamos en “Ah, surt nit intrusa” (los versos del primero están dedicados a una jaca y el segundo cumple un encargo). Tampoco podemos equiparar el tratamiento del premio de “Deu paràgrafs” con el de “La novel·la experimental”, “El venedor de segells” y “L’encaixador”. En “Deu paràgrafs”, sabemos que la escritura de un cuento fantástico “formava part d’un pla per canviar els costums” (62) de la protagonista. Por tanto, el cambio de vida no es posterior a la obra sino

⁶¹ Dejamos al margen las múltiples variedades de la expresión “l’escriptor més premiat” que se repiten en “Autobiografia”, porque constituyen un epíteto, no son objetivo como tal. Además ilustran el cambio que sufre su estatus social desde un reconocimiento hasta la pérdida de lo mismo: “l’escriptor més famós” (52), “l’escriptor consagrat”, “l’escriptor d’èxit” (57), “l’escriptor excels” (57–58), “l’escriptor reputat”, “l’escriptor multipremiat” (58), “l’escriptor famós”, “l’escriptor important”, “l’Escriptor”, “l’escriptoràs” (59), “l’escriptor magne” (60), “l’escriptor august”, “l’emblemàtic escriptor”, “l’escriptor d’una peça” (61), “el benemèrit escriptor” (62), “l’escriptor nec plus ultra” (63), “l’escriptor cum laude”, “l’escriptor excels”, “l’escriptor etern candidat al Nobel” (64), “l’escriptor amb més èxit” (66), “l’escriptor més premiat, famós i reconegut del país” (66–67), “l’escriptor excels”, “l’escriptor més famós”, “l’escriptor exfamós”, “l’escriptor sobrevalorat” (67), “l’escriptor menys llegit”, “l’escriptor oblidat” (68), “l’escriptor a qui ja no criden per anar a cap tertúlia ni escriu als diaris” (71), “l’escriptor denigrat, desaparegut del mapa” (72).

simultáneo. Además, podemos decir que escribe en contra del estilo que le ha traído éxito: “I, tot i l’èxit que ha aconseguit amb aquesta mena d’històries, li ve de gust renovar-se [...]” (62). La escritora fantasea con un éxito comercial que traiga consigo el mejoramiento de su situación económica: “Imagina el conte de la dona que cus acabat, formant part d’un llibre també acabat: un èxit de vendes de tapa dura i amb una coberta de colors vius (res de lletres negres sobre fons blanc, com fins ara). Posats a imaginar, imagina que ella i l’home de la gasolinera celebren l’aparició del llibre en un restaurant de luxe” (69). Esta imagen, sin embargo, le viene a la mente en un momento de satisfacción con su escrito y habiéndose bebido una botella de vino.

“La novel·la experimental” y “El venedor de segells” parten de una situación parecida –un funcionario aspira a ser escritor–, aunque su desarrollo sea más bien contrario. En el caso del protagonista del primer relato, la intención apenas supera la fase de la necesidad activa y llega a la ejecutora, o sea, de la planificación a la textualización (la ironía de la situación surge precisamente de este contraste entre lo imaginado-planeado y el estado real de las cosas). En cambio, el funcionario del segundo realizará su sueño y tendrá que enfrentarse a unas consecuencias drásticas (lo asesinan por el éxito universal e imparable de su novela). Según la imaginación de ambos personajes, el oficio de escritor significa ascenso en la jerarquía social, es decir, una “vida mejor” y una liberación personal –literatura como espacio de reflexión– imposibles de conseguir en su puesto de trabajo actual en Correos. El funcionario de “La novel·la experimental” explica: “Estic allà en la meva feina amb el pilot automàtic posat, però mentre sóc en un altre lloc vaig i venc pendent de les meves coses, dependent només de la maquineta del cervell, que m’estira cap a una altra mena de feina, com si estigués tancat en el meu despatx vorejat de llibres, atent només als problemes de la creació” (103). Esta “vida mejor” tiene como condiciones previas el éxito y la fama obtenidos gracias a premios (como una aprobación social). Ganar con una novela cuatro premios dirigidos a diferentes géneros literarios forma parte natural de su proyecto ambicioso: “Idò bé, com et deia, amb aquesta novel·la em presentaré al Bertrana i també amb aquesta peça de teatre a l’Ignasi Iglésias i al Xarxa d’assaig... I els guanyaré tots tres. Què passa? Després em donaran el Premi de la crítica i abans el de la Generalitat... Ho tenc ben estudiat...” (94). El funcionario de “El venedor de segells” no prevé que le otorguen el premio que garantiza la publicación de su obra, pero cuando lo haya recibido se sentirá muy cerca de cumplir su objetivo:

Jo necessitava més llibertat per a les meves reflexions personals i per a les meves currolles intel·lectuals. [...] Vaig decidir escriure, durant el meu temps lliure, una novel·la [...] i, amb el temps convertir-me en un escriptor famós (127). Jo pensava, ingènuament, que la publicació de la meva novel·la em convertiria en un escriptor consagrat de per vida i que, per fi, podria abandonar la venda avorrida de segells. Deixaria la feina a Correus i em dedicaria per complet a escriure grans best-sellers que es traduirien a tots els idiomes moderns. Que viuria de la literatura a cos de rei (128).

Ambos relatos plantean la cuestión sobre la posición del escritor dentro de la sociedad ficticia. Ahora bien, para tener una visión más completa del panorama, incluimos en nuestra comparación cinco relatos más (“¡Ozú, quina calor!”, “No patiu, sóc mort”, “‘Ragtime’ de matinada”, “Documentació”, “La mort del numen”). Vemos que el contraste funcionario-escritor es un tópico más extendido. Mientras lo primero se asocia con cierto prestigio, estabilidad económica y monotonía, el segundo tiene que ver con el crecimiento personal, la libertad de pensar, pero también la inestabilidad creativa y económica. En “¡Ozú, quina calor!”, un escritor joven piensa, según la imaginación del narrador: “[...] ¡aquest món és una porqueria i més em valdria estudiar unes oposicions, que ja és hora de guanyar-me la vida, caram!” (74). El narrador de “No patiu, sóc mort” puede ser el mismo escritor joven que en “¡Ozú, quina calor!” (como variación metaficcional, se alternan las relaciones de coordinación y subordinación en las estructuras complejas mediante el trasvase de elementos de una historia a otra” cuyos principios-efectos son el cortocircuito, la indeterminación y la reverberación; Silva-Díaz 2005: 207). Las reflexiones de los dos coinciden, aunque las que reproducimos enseguida superen, a causa del cambio de la focalización, la condición imaginaria de las anteriores. Además, los pensamientos del narrador están justificados por el estado y la situación en que se encuentre (véase 4.2.4). La contextualización de la escena quita el tono serio de estas reflexiones:

Comença a fer-me efecte l’alcohol ingerit, em costa tot d’esforços escriure i és tan melangiosa “A canzone ‘e napule” cantada per Giuseppe de Stefano que em vénen ganas de tirar la màquina d’escriure per la finestra, i aprovar unes oposicions, i casar-me i ser feliç i oblidar-me d’aquesta meravellosa tristesa que significa escriure [...]. Jo no sóc London, ni Poe, ni Durrell, ni Flaubert i potser mai no veuré Lampedusa (126).

Con la mente bloqueada, el escritor intradieético de “‘Ragtime’ de matinada” duda entre suicidarse o presentarse a unas oposiciones, cosa que significaría estabilidad pero descenso social: “La idea que porta en el cap és ben senzilla: o se suïcida o es presenta a unes oposicions” (42–43). El narrador de “Documentació” compara “l’odiosa figura de l’escriptor professional” con “qui prepara unes oposicions absurdes que li han de permetre assolir més un reconeixement que no pas grans coneixements” (120). Distingue entre dos tipos de escritores: los que escriben por la motivación intrínseca y los que están motivados extrínsecamente, y compara los segundos, que buscan éxito, con funcionarios. Su modelo de jerarquía social es, por tanto, contrario al que encontramos en “La novel·la experimental” y “El venedor de segells”. Los últimos idealizan precisamente esta figura del escritor de éxito que gana más que los funcionarios. No obstante, no todos los personajes-funcionarios que escriben aspiran a un cambio de trabajo: a diferencia de los dos relatos estudiados, las funcionarias de diferentes niveles narrativos de “La mort del

numen” escriben en su oficina o agencia para salir del aburrimiento sin aspirar a profesionalizarse como escritoras (motivación autónoma intrínseca y negativa).

Para escribir, es decir, para ganar dinero, el personaje de “La novel·la experimental” sigue la moda. Su primer proyecto tuvo un objetivo personal (la fama, el dinero), pero también social y moral (la denuncia): “Em faré famós denunciant les xacres de la societat, la injustícia, la hipocresia... Perquè històries desgraciades com la teva [la d’una prostituta] no es tornin mai a repetir” (100), porque esto fue la moda de la época. A medida que la literatura se desvincula del compromiso social, sus proyectos pierden su dimensión social en favor de la personal y puramente creativa (escribir una novela experimental). Es todo el contrario a la situación del personaje-poeta de “El segrest”. Gana un premio, pero ya desde el principio podemos suponer que su motivación no es sólo extrínseca, porque “[c]onfiava tan poc en la victòria que dormia, absolutament despreocupat del curs de les votacions” (280). Al haber ganado el premio, está contento: “[n]o pas per l’èxit, sinó perquè el reconeixement públic li demostrava que no s’havia equivocat; que, tal com havia cregut sempre, els seus poemes connectaven amb la sensibilitat de l’època” (281). En el subapartado anterior, ya hemos transcrito la opinión de sus amigos que coincide con el punto de vista del poeta: “Mai no s’havia traït per aconseguir l’èxit [...]” (282). En ambos casos, vemos que con el paso de tiempo una meta general –seguir la moda o no– puede convertirse en un rasgo característico del escritor ficticio.⁶²

El protagonista de “L’encaixador” ve en el premio una recompensa merecida de un esfuerzo de más de cinco años: “Demostraria a tothom que tenia talent i aconseguiria el que li havia estat negat fins ara: doblers, prestigi, èxit. Guanyaria, sens dubte, el premi millor dotat econòmicament del país i totes les portes se li obririen” (62), que es una motivación claramente extrínseca. “De fet, les nits que li costava adormir-se, es delectava pensant en l’anhelat moment en què, envoltat de fotògrafs i entre un estrèpit d’aplaudiments, rebria el guardó” (62). De la misma manera que en “La novel·la experimental” y “El venedor de segells”, el final del proceso de escritura y la publicación de la novela tienen que traer consigo una vida mejor para el autor ficticio. Al igual que en “El venedor de segells”, el proceso tiene unas consecuencias graves por el poco o nulo apoyo que recibe de la sociedad que le rodea. Mientras el protagonista del primer relato acaba asesinado por sus enemigos (el sueño de una vida mejor fracasa y la realidad ficticia no le corresponde), el del segundo se suicida pensando que su sueño ha fracasado (la realidad habría podido corresponder al sueño, si no lo hubiera hecho). Su obra obtiene el reconocimiento deseado, pero irónicamente demasiado tarde y en su decisión precipitada juegan un papel importante otros personajes (véase 6.2.2.2). Podemos decir que los cuatro relatos nos ofrecen dos posibilidades del desarrollo del argumento: (a) la

⁶² La psicología de la motivación afirma al respecto: “Como resultado de la elaboración cognoscitiva de las necesidades, el motivo se presenta como motivo-fin o fin general, como aspiración o como convicción que puede devenir en un factor motivacional permanente de la personalidad con una perspectiva temporal más o menos prolongada” (González 2008: 103).

imposibilidad de disfrutar del sueño cumplido o de la vida como escritor famoso, por causa de la muerte (“El venedor de segells”) o la pérdida de la identidad (“El segrest”); y (b) la imposibilidad de cumplir el sueño, por causa de la propia personalidad del escritor (“La novel·la experimental”, “L’encaixador”) o de la actuación de una sociedad que no apoya sus aspiraciones (“L’encaixador”). No obstante, huelga destacar el optimismo con que el protagonista de “El venedor de segells” concluye su narración: “Però em vaig consolar dient-me que val més la mort del cos que l’infern de la vida. Per la qual cosa, al cap i la fi, m’havia de considerar en home de sort” (134). Este tono optimista tiene la misma función relativizadora que el hecho de que no haya perdido su capacidad de contar historias.

El submotivo de la muerte como consecuencia de una obra publicada está estrechamente vinculado tanto a (a) la responsabilidad social del autor (“El venedor de segells”, “Postil·la”) como a (b) las múltiples posibilidades de interpretar una obra (“El venedor de segells”, “El poeta de la mort” y “La baixa qualitat de la poesia contemporània”). Precisamos que la responsabilidad social del autor ficticio no tiene que ver con sus propias intenciones, sino con las expectativas no siempre claras que la sociedad le ha puesto.⁶³ Esta responsabilidad que, según algunos miembros de la sociedad ficticia debe guiar al escritor, tiene que garantizar la difusión de los valores y las ideas que ellos aceptan. Si no lo hace, la obra es considerada delito contra la sociedad o un grupo de interés concreto.⁶⁴ En “Postil·la”, la “irresponsabilidad” del escritor no conlleva consecuencias graves como puede dar a entender la siguiente frase: “El cos de delictes, l’havia anomenat el pare prior abans que seguessin, amb un somriure franc al rostre i mostres evidents de voler passar com abans millor el mal tràngol” (148). En cambio y como hemos visto, en “El venedor de segells”, sí: “Un desconegut Consorci per a la Contribució a una Conducta Cívica Com Cal (CCCCC), m’envià una nota en la qual se’m comunicava que jo era un home mort si no retirava immediatament de la venda el meu llibre acabat de sortir” (128–129). Ambos relatos plantean varias preguntas: en qué condiciones el escritor ficticio es capaz de rechazar su obra, qué espera la sociedad de un escritor, cuáles son los límites entre lo prohibido y lo permitido. Mientras el protagonista de “Postil·la” se defiende y no acepta las acusaciones de los clérigos, el de “El venedor de segells” se rinde, pide perdón por su obra, se va al exilio y muere, porque el conflicto resulta insuperable.

⁶³ Es diferente de la responsabilidad que los personajes-escritores sienten ante (a) sus propios personajes imaginados (“La voluntat”, “L’encaixador”, “La literatura”, “Confessió general”), (b) la historia contada o transcrita (“Final obert”, “Això no és un conte”, “Abans que no mereixi l’oblit”) o (c) su lector ideal (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “La novel·la experimental”, “Motivació”, “Inspiració”, “La nostra guerra”).

⁶⁴ La imagen de la escritura como delito se desprende también de algunos relatos que narran la responsabilidad del escritor ante sus personajes imaginados. Puede tener una forma de autoacusación (“Confessió general”), desconcierto (“La literatura”) o confusión (“La voluntat”, “L’encaixador”) por “tener que matar” a su personaje.

La “irresponsabilidad” social por la cual el consorcio castiga al escritor de “El venedor de segells” pone de relieve diversas posibilidades de interpretar una obra presente también en “El poeta de la mort” y “La baixa qualitat de la poesia contemporània”. A la hora de referirse a la recepción de la obra, los tres relatos destacan el abismo que puede haber entre los propósitos de un autor ficticio y las interpretaciones que los lectores hagan de esa obra, sea cual sea la motivación que guía al escritor (cada uno de los tres textos pertenece a un grupo diferente según nuestra tipología). La mujer de limpieza de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” entiende un poema-canción que debe presentar Barcelona literalmente como una nota doméstica olvidada sobre la mesa (véase 6.2.2.2); el pueblo de “El poeta de la mort” interpreta los versos anónimos que el poeta-carnicero le dedica a su jaca como cartas de amenaza en forma de poema que ponen en peligro la vida humana. Mientras el funcionario de “El venedor de segells” formula con claridad el objetivo de su novela (dejando al margen su motivación extrínseca): “La meva intenció, en escriure aquella narració, no era altre que foter-me’n d’alguns costums i tradicions del meu petit país i de la gent que l’habita” (127–128), según el consorcio, la obra “[...] constituïa un perill immediat degut a les “cruets” descripcions psicològiques que jo hi feia de la gent nostrada (tan estimada pels del CCCCCC)” (128). Ninguno de los dos bandos enfrentados es capaz de entender al otro:

En un determinat moment de la història, el protagonista pensa en veu alta i diu: “Preferiria mil vegades ser una meuca amb només la pell i els ossos, que no pas un trist venedor de segell!” Aquestes paraules, segons la meva pròpia interpretació de l’exili estant eren les úniques en tot el llibre suposadament capaces de molestar el susceptible Consorci de la Conducta com Cal (132).

En conclusión, hemos visto que si la motivación es extrínseca poco importa que sea adaptativa o autónoma. En ambos casos, el escritor ficticio aspira a una recompensa moral o material, un ascenso económico o social. La diferencia se halla en el punto de partida y en el grado de importancia que otorga al ascenso social. El escritor que actúa por motivación autónoma extrínseca suele ser novel o poco reconocido y soñar con un cambio de vida más grande (tiene que partir desde más abajo). Por culpa de su propia personalidad o por la actuación de la sociedad que no lo apoya, sus sueños no se cumplen.

3.2.2.2.2. Motivación autónoma intrínseca

Teniendo en cuenta la ausencia de referencias opuestas o la presencia de declaraciones explícitas, podemos decir que la mayoría de los personajes escriben guiados por su interés por la escritura como tal. Hemos dividido los relatos que vamos a analizar como ejemplos de una escritura por motivación autónoma intrínseca, en nuestro corpus, teniendo en cuenta la función predominante que los respectivos escritores ficticios le otorgan a su obra: (1) si predomina la función intrapersonal, los escritores pretenden redactar una obra determinada o de una manera determinada (“L’aforisme”, “Els caminants del desert”, “La divina providència”, “Palíndrom”, “Les dues cares de la mateixa

moneda. L'escriptura" y "La nostra guerra"); (2) si predomina la funció interpersonal, quieren comunicar una historia, idea, conocimiento o hacer una confesión ("Final obert", "Incert so", "Constricció", "Documentació", "Transcripció", "Motivació", "El frau", "Confessió general", "Les tenebres del cor" y "Abans que no mereixi l'oblit"). Un rasgo común de todos estos relatos es la escasa importancia que los escritores otorgan a la necesidad de publicar su escrito. Otro rasgo frecuente es la imagen del proceso de escritura como plataforma idónea para reflexionar sobre temas diversos. También aparece la imagen de la escritura como confesión. Excepto tres relatos –"La divina providència", "Palíndrom" y "Final obert"–, la escritura por motivación autónoma intrínseca no suele conllevar consecuencias graves para el escritor. Su resultado es una obra nueva o un borrador. Eso subraya la libertad y el poder máximo del que puede disfrutar el autor ficticio de este tipo de relatos. No obstante, el protagonista de "La divina providència" lucha contra el paso de tiempo y una fuerza destructiva inexplicable, que pone de manifiesto el carácter inestable e imprevisto del proceso de escritura y suscita en él unas dudas existenciales. Tampoco los escritores de "Palíndrom" y "Final obert" son capaces de dominar el proceso: se mueren como víctimas con la pluma en la mano (véase 5.2.1.3 y 5.2.1.3). Los dos primeros buscan una perfección inalcanzable, el tercero quiere transcribir la historia de unos "personajes" que tendrían que existir en el nivel metadieético, pero que lo matan por accidente (como variación metaficcional, el personaje se muestra como artificio, porque se desdobra en dos niveles de la comunicación, que tiene como principio-efecto el cortocircuito; Silva-Díaz 2005: 230).

Empezamos por el primer grupo de relatos, en los cuales predomina la función intrapersonal de la obra. Al principio del apartado de la motivación, mencionamos relatos que muestran a la figura de escritor escribiendo, es decir, ejecutando su función social sin cuestionar por qué escribe una obra de tal género. Ahora bien, otros textos desarrollan esta línea hacia dos extremos. En un extremo se sitúa "L'aforisme", cuyo personaje ni se plantea qué es lo que ha escrito. Es su amigo, es decir, el primer lector el que lo define como tal:

- Trobes que és un aforisme?
- Naturalment. Què és, si no?
- No ho sé. Una frase. Una anotació (27).

Se trata de una motivación inconsciente. Lo único que ha querido el personaje es escribir esta frase, fruto de una larga reflexión. Se opone a su posible publicación. Su falta de ambición es una prueba de su motivación autónoma intrínseca. En el otro extremo de la línea hay textos que, de una manera u otra, especifican cómo tiene que ser, en opinión de su autor, la obra resultante del proceso. La intención del escritor está expresada por la utilización de verbos como "decidir", "querer" u "obsesionar". Así, el escritor de "Els caminants del desert" anuncia: "Volia escriure una novel·la sense influències de cap tipus" (92). En "La divina providència", podemos leer: "Fa cinquanta anys, quan

l'erudit va decidir dedicar la vida a escriure la Gran Obra [...]” (475). El narrador de “Palíndrom” afirma: “Des d'aquell moment s'obsedí per trobar el vers palíndrom perfecte. Potser la perfecció a la vida no existia; ni la felicitat ni l'amor mai no hi eren, però sí havia d'existir el vers precís, lapidari, genial” (69). Son típicos de todos estos ejemplos (a) un esfuerzo mental de mayor grado que requiere el proceso, (b) una aspiración a la perfección de la obra como arte, (c) la poca importancia otorgada a la publicación del resultado. El escritor de “L'aforsisme” se opone a la publicación de su “frase”; el de “Els caminants del desert” comienza a pensar en la publicación, cuando se encuentra por casualidad con una crítica literaria; la protagonista de “Palíndrom” ni piensa en la publicación de sus versos. El erudito de “La divina providència” descubre que la publicación de los primeros volúmenes de su *Gran Obra* puede ser una solución al problema que le agobia: el progresivo desvanecimiento que sufre su escrito. No llega a tomar la decisión: “Però, si dedica l'esforç i el temps a buscar l'editor, ni podrà dedicar el temps necessari a refer els volums a mesura que es vagin malmetent ni podrà dedicar-se a escriure els volums finals” (477) (véase 5.2.1.2).

La intención de redactar una obra de una manera determinada (el tono como condición preestablecida por autor) constituye otro ejemplo de la función intrapersonal del proceso. Es típico que antes de comenzar el proceso los escritores tengan una idea más o menos clara de lo que quieren escribir (véase 5.2.1.1), pero los narradores de “Les dues cares de la mateixa moneda. L'escriptura” y “La nostra guerra” muestran, en este sentido, una consciencia ejemplar de qué y cómo prefieren escribir. El propósito inicial del narrador del primer relato es describir, sin caer en el sentimentalismo, “el final terrible de totes les coses” (112). El narrador del segundo declara: “En el moment de seure davant de l'ordinador tinc el propòsit d'escriure la història d'una batalla sense que es noti a favor de quin dels bàndols estic” (15). No obstante, en ambos textos el tono como condición previa sirve de base para narrar las dificultades que tiene el escritor a la hora de mantenerlo (véase 5.2.1.3). El narrador de “La nostra guerra” prevé tal situación. Manifiesta sus dudas ante la posibilidad de unir dos conceptos difícilmente unibles –guerra y objetividad– en una frase condicional: “Si puc, explicaré els fets amb un distanciament que refermi la idea –no gaire original, ja ho sé– de l'absurditat de les guerres” (15). Se prepara mentalmente y planea su actitud ante las escenas que supone que le toca a describir: “Quan hagi de descriure el carnatge provocat per les bombes llançades damunt d'una trinxera no em recrearé en l'atrocitat de l'escena” (15). Ve la escritura como un experimento, búsqueda, reto o juego que, a pesar de su complejidad previsible, quiere poner en marcha ya sea sólo para sacar a la luz la imposibilidad de su objetivo. La pregunta que le interesa es la siguiente: ¿es posible algún texto (literario) construido con palabras libre de subjetividad? En suma, vemos que “La nostra guerra” ilustra lo que González (2008: 104) afirma sobre la reflexión previa a una actuación, la necesidad de tomar decisiones y elaborar un plan de acción:

A menudo la actuación no sigue inmediatamente al querer y al establecimiento de un fin. Ocurre que antes de la actuación surgen dudas, ya sea con respecto al fin asumido o a los medios, y el sujeto puede meditar sobre las consecuencias indeseables que pueden derivarse de estos. Se origina entonces una reflexión, una lucha de motivos, y por último el sujeto toma una decisión. Frecuentemente, antes de realizar la acción y llevar adelante un objetivo difícil y distante que requiere una compleja actuación, el sujeto debe elaborar el plan de acción necesario para alcanzar sus fines.

Seguimos con la función intrapersonal de las obras: la intención de comunicar una historia, idea, confesión o conocimiento. El “narrador” observado de “Final obert” siente una responsabilidad ante la historia de la cual es testigo y se asigna la misión de no dejarla desaparecer: “El narrador d’aquesta història sabia que, sense ell, res del que passava s’hauria arribat a conèixer mai. Per això se sentia una peça bàsica, i fins i tot imprescindible, del relat que s’estava conformant” (118). Su actuación como si el argumento existiera separadamente de él o como si él mismo fuera sólo un instrumento para garantizar su divulgación (véase 5.2.2.3) es totalmente contraria a una motivación extrínseca. En las segundas obras que escriben los narradores de “Incert so”, “Constricció” y “Documentació”, el proceso sirve de plataforma para reflexionar sobre las relaciones entre vida y literatura. El objetivo de los escritores de “Transcripció” y “Motivació” es comunicar una idea. El primero de ellos declara: “Tot el que ha passat després m’ha empès a escriure aquestes ratlles apressades sense persona narrativa interposada que ara rellegeixo i reescric amb una idea fixa al cap: una simple frase et pot canviar la vida” (108). Según narrador, la única finalidad de “Transcripció” es la de contar un sueño: “Però m’allunyo dels somnis. De la seva transcripció. I aquest és l’únic objectiu que avui m’ha empès a escriure aquest episodi aïllat sense persona narrativa interposada” (16). No obstante, a medida que avance su relato, veremos que no se trata de una simple transcripción del sueño, sino de una reflexión sobre literatura. Una y otra vez el narrador vuelve a formular sus intenciones, revelando que opera en un sistema de medios fines. Comienza por querer determinar acciones concretas que podían provocar tal sueño (la cena del día anterior, la lectura de un libro, etc.) y termina revelando una idea concreta que ha querido demostrar. Al fin y al cabo, la transcripción del sueño sólo ha servido de ejemplo para ilustrarla.

Detengámonos en el sistema de sus medios fines. En primer lugar, el narrador distingue entre las intenciones de iniciar un texto y las de llevarlo a cabo, que no deben coincidir necesariamente. De aquí podemos deducir que una historia sólo merece ser explicada si tiene “algo que decir”. La escritura como actividad ofrece una alternativa a otras actividades y debe, por tanto, tener una justificación: “També sé, o crec saber, que m’ha empès a transcriure un somni per primera vegada a la vida i per que després del primer paràgraf que vaig escriure diumenge al matí he seguit, fins ara, un parell de dies, escrivint i reescrivint aquesta narració sense persona interposada malgrat la feinada pendent que em reclama” (20). En segundo lugar, el relato destaca que escritura es, sobre todo, una actividad mental, una plataforma o instrumento que sirve

para pensar, para colocar las cosas en su lugar: “Del passeig posterior [...] en va sortir una conclusió meravellosa i moltes incògnites. És per això que escric aquesta narració. Per arribar a la conclusió i deixar exposades les incògnites. I potser també per constatar una curiosa percepció” (21). Por último, indica que cada texto posee una finalidad aunque oculta: “És obvi que quan ho vaig escriure ja sabia que ho podria fer servir per explicar la meva meravellosa conclusió, no sóc tan ximple” (22–23). La idea a la que llega es la siguiente:

De manera que la gran conclusió que m’interessa de tota aquesta modesta experiència onírica és que potser he començat la casa per la teulada.

Potser la gènesi de moltes històries es basa inadvertidament en aquest mateix mètode inductiu. Passar dels efectes a les causes, dels fets a la llei que puguin suposar. [...] Que l’atzar és ineluctable i que totes les narracions que valen la pena s’escriuen partint del final (23).

En “El frau”, “Confessió general”, “Les tenebres del cor” y “Abans que no mereixi l’oblit”, hallamos la imagen de la escritura como confesión muy relacionada a la voluntad de contar una historia, esta vez autobiográfica (véase 5.2.2.3).⁶⁵ Hay cuatro rasgos comunes de todos estos textos: (a) una perspectiva retrospectiva hacia un suceso significativo que haya conducido al narrador a la situación en que se encuentra en el momento de iniciar su relato (y por tanto, un “antes” y un “ahora” de la personalidad o condición físico-espacial del escritor ficticio); (b) el carácter incómodo o desagradable de esta situación o estado de ánimo; por tanto, (c) la motivación negativa del personaje (miedo, aburrimiento, sentimiento de culpabilidad, arrepentimiento); (d) la autoconsciencia textual. También podemos asociar a la escritura como confesión dos rasgos más o menos explícitos: (e) la búsqueda de un lector ideal comprensible (“Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”; véase 4.2.1) y (f) una esperanza del efecto terapéutico de la escritura (“Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”).

Veamos ejemplos. En las siguientes frases de “Abans que no mereixi l’oblit”, hallamos los rasgos (c) y (f): “Vull arribar a l’alliberament del silenci. Aleshores, ja no rodaran les paraules i l’aire callarà” (129). En la siguiente explicación del narrador de “Les tenebres del cor”, encontramos los rasgos (b), (c), (d) y (f): “Avui em tocarà dormir un altre cop al llit llarg i estret que sembla un taüt (ho sento, ara ja no fa cap gràcia), i la veritat és que començo a tenir por. [...] i per fer temps he teclejat això que ara estàs acabant de llegir, lector meu” (107–108). La confesión de la escritora de “Confessió general” se parece a la imagen de la escritura como delito que hemos visto en “Postil·la” y “El venedor de segells”. No obstante, la acusación no viene de una sociedad que la interpreta a su manera sino de ella misma. Siente una responsabilidad ante sus propios personajes imaginados y sus proyectos literarios descartados. El relato empieza

⁶⁵ También la narración autobiográfica del funcionario de “El venedor de segells” tiene un tono de confesión: “No feia més que pagar el preu de la meva enorme vanitat” (134). No obstante, no dice que la haya redactado por escrito.

con una manifestación de los rasgos (a), (b), (c) y (d): “Si pogués tornar a començar, tot seria diferent! Em penedesc de tantes i tantes coses! Perquè ningú no pugui enganyar-se, vull enumerar per escrit la llista d’atrocitats comeses de les quals em sento responsable” (215). Como vemos, no comienza mencionando que va a hablar de literatura. Precisamente, en esta indeterminación radica la ironía de su narración. Mientras el narrador de “Les tenebres del cor” muestra una actitud autoirónica a lo largo de su relato (véase 4.2.1), los de “Abans que no mereixi l’oblit” y “El frau” no se acusan por lo que les ha pasado. El primero se justifica: “No, jo no era el botxí, només era el seu ajudant” (130); el segundo explica –revelando además los rasgos (b) y (d)–: “De tota manera, incomprendible, la denúncia del frau m’ha fet acabar amb els ossos al psiquiàtric. Jo sé que no estic foll. Podria un foll exposar d’una manera tan raonable les coses que jo he escrit en aquestes pàgines?” (101–102).

No obstante, precisamos que en “Abans que no mereixi l’oblit” tampoco falta autoironía: “I, sense paraules, només em quedava l’ull, l’ull ridícul d’un home que encara no està massa cansat per morir, i que no havia sabut guardar els seus secrets per a ser narrats” (173). Esta asociación entre secretos y escritura es significativa y la encontramos también en otro momento del relato y en “Les tenebres del cor”. En otro momento, el narrador dice sobre sí mismo: “El delator s’autocastiga amb la delació. En quedar-se sense secrets, deixa de fabular” (168). El de “Les tenebres del cor” se refiere a la revelación de un secreto (el de su vecino) como base de su relato: “Escriu aquestes pàgines, lector, perquè tothom té una vida privada i un secret per no explicar mai, però sempre arriba l’hora que les coses se saben i surten a la llum” (94). Podríamos trazar un paralelismo entre confesión y revelación de los secretos. Ambos narradores escriben esporádicamente (no son escritores profesionales ni se consideran como tales) y dan a entender que no tienen intención de volver a hacerlo.

Para acabar el análisis de la imagen de la escritura como confesión queremos hacer mención de la costumbre de usar la locución “tengo que confesar” que encontramos tanto en “Les tenebres del cor” como “Inspiració” y que nos hace pensar que la imagen es más extendida, aunque usada como metáfora o como un recurso para demostrar la veracidad de lo escrito. El narrador de “Les tenebres del cor” nos hace saber: “He de confessar que en l’èxtasi del moment probablement no m’hauria estranyat (és més: m’hauria emocionat) sentir-hi un home que estosesgava, o un infant que plorava desconsolat, o una nena que assajava amb el violí” (101). En “Inspiració”, leemos: “He de confessar que [...] em vaig recrear mitja hora ben bona amb les instantànies que certifiquen la nostra felicitat de llavors” (87).

Concluimos constatando que la motivación autónoma intrínseca nos ofrece una gran variedad de ejemplos. Podríamos seguir nuestro análisis, pero creemos que no hace falta para demostrar que, en el panorama general de la sociedad ficticia, el escritor-personaje tiene más libertad que limitaciones. Esta libertad incluye el derecho de establecerse limitaciones a sí mismo, por ejemplo, tomar como objetivo escribir una obra de una manera determinada o dedicar

numerosos años a la búsqueda de la perfección artística. Guiado por una motivación autónoma intrínseca, el personaje se siente dueño del proceso, aunque sea por un momento, aunque a veces su libertad le conduzca a un sentimiento de culpabilidad ante una historia contada, descartada o todavía no escrita, o aunque su libertad no le salve de las consecuencias graves del proceso. En este sentido, los relatos del siguiente subapartado se oponen a los que acabamos de analizar: sus personajes exploran la posibilidad de escribir sin objetivos intentando renunciar al papel de un autor ficticio.

3.2.2.3. Posibilidad de escribir sin objetivos

Empecemos el presente subapartado con tres ejemplos. “Trenta línies” nos presenta una situación en la cual el escritor ficticio suele pensar y escribir simultáneamente, es decir, escribe con poca o casi nula reflexión previa: “És incapaç de pensar res i no teclejar-ho, de manera que cada cosa que pensa se li menja una nova línia i això fa que a la línia vint-i-sis s’adoni que, a només quatre línies del final, no aconsegueixi centrar la història [...]” (130). No obstante, vemos que tiene pensado una “historia”. El narrador de “Constricció”, en cambio, escribe sin saber a donde le conduce su narración experimental, pero tiene un complejo sistema de reglas preestablecidas que ha decidido seguir. El narrador de “Transcripció” cuenta que el acto de escribir le solía servir de plataforma para aprender a pensar, reflexionar y así llegar a comprender las cosas: “De fet, vaig aprendre a pensar les coses escrivint-me-les. Només si traduïa les idees que pensava en paraules que anotava aconseguia començar a entendre-les bé” (15–16). Todos estos ejemplos ilustran diferentes maneras de “usar” la escritura y ponen de relieve distintas relaciones entre el acto de pensar y escribir, pero la intención de ninguno de sus protagonistas es escribir sin pensar, de una manera automática, evitando todo tipo de planificación o revisión que otorgue a la obra un sentido semántico o coherencia. Eso pasa en “Incert so”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “Vol transoceànic” y “U”. Los cuatro coinciden en exponer la inutilidad o las dificultades de realizar este tipo de escritura automática o libre.

En cuanto al narrador de “Incert so”, la escritura automática marca un período de búsqueda estilística y técnica ya superado: “Tornava al narrador que mira amb ulls de saber-ho tot fins que també me’n fastiguejava. O em sentia prou ardit per assajar noves fórmules d’escriptura automàtica, teclejant tota mena d’associacions verbals al teclat de l’ordinador amb els ulls tancats. Improperis impropis que no em duïen mai enlloc” (34). “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)” comienza *in medias res* de un acto de escribir comparado con vómito: “Escrivia amb dos dits, amb tota la ràbia abocada en aquells dits que destrament saltaven de tecla en tecla, ràpids com una veu i obligats com un vòmit pels dictats d’un altre vòmit que, incoherent, zigzaguejava buscant paraules sense sentit, vocables mancats de tota interrelació [...]” (70). A pesar de la rapidez del proceso, o precisamente por ello, su búsqueda se vuelve cada vez más difícil:

I els dits ja només s'aturaven quan els capricis de l'atzar o la força del costum acabaven configurant conceptes d'excessiva concordança, i el que era bell (o lògic) s'imposava al que era simplement brusc, sonor, viu i espontani; llavors, premia encara més els llavis, s'encorbava damunt la màquina d'escriure i plasmava sense més ni més un nou terme, el primer que sorgia a la recambra (70). No hi havia escapatòria, sempre tornaven les paraules sincopades, els *déjà vus* de la caverna del filòsof, els termes apresos, les concordances de tants anys que l'esperaven a cada recolze i feien inútil aquell joc del tecleig incontrolat, aquell conflicte de les rapideses en què els dits contumaços –els seus únics aliats – bregaven contra la raó, i amb prou feines imposaven els seus criteris [...] (71).

Paradójicamente, cuando conseguirá prescindir de su persona o capacidad de pensar, le saldrá la palabra más significativa posible en ese momento: el nombre de su exnovia, supuestamente causante de su rabia y estímulo del escrito. “Aquell artefacte, compost ja de tecles i de dits inerts i compactats, no cessaria en la seva autopropulsió, a fi que sobre el paper només s’hi llegís TANIS, TANIS, TANIS, TANIS...” (72). Las alusiones al escritor como máquina –dedos y teclas–, es decir, como instrumento de la escritura, la encontramos también en “U”, en forma lápiz y papel.⁶⁶ El escritor renuncia al poder que le da su posición de ser autor de un texto (o mundo ficcional), invierte el tópico del escritor como creador, compara su lápiz con Dios y se libera de toda responsabilidad ante lo escrito: “És el meu llapis que ha seleccionat, descaradament, el meu motiu, i rellegir-ho fóra una decisió ben capriciosa. Aquest estri insignificant ha esdevingut una mena de Déu juganer, i va decidint això sí i això no [...]” (111). Para él, un escritor es sólo el “suport de l’escriptura” (112) y él mismo se define como “un escriptor en compliment de la seua funció més primària” (109).

El narrador de “U” no busca palabras sin significado sino que intenta evitar la elaboración de un texto coherente con sentido interpretable. Comienza con una declaración de no tener objetivos, pero deja abierta la posibilidad de un crecimiento personal o enriquecimiento espiritual como resultado del proceso: “HE AGAFAT el llapis amb una intenció indeterminada, sense tema previ, calculant que el simple gest m’enriquiria l’esperit, o que almenys no havia d’empobrir-me’l, lliurement” (107). Reivindica libertad artística y evita planificación cualquiera porque traería consigo la obligación de descartar alternativas. Su postura ante lo escrito es indiferencia: “No vull forçar la meua atenció sobre cap cosa concreta, a costa de totes les altres de possibles. Pensar en tot, no pensar en res: escriure ha de ser un acte indiferent” (107–108). Ve una estrecha relación entre escritura y pensamiento, pero no se preocupa –como el personaje de “Trenta línies”– por no tener nada que decir: “No tinc res a dir, ni ho embolicaré de tal manera que em facen un espai entre els pensadors

⁶⁶ “Això no és un conte” desarrolla el submotivo de la escritura automática hacia otro extremo: unos investigadores han inventado una máquina contadora que escribe por escritores y deja a los últimos sin trabajo. No se trata de una identificación psicológica-narrativa con sus herramientas de trabajo sino de la substitución del personaje-escritor por una herramienta. Evidentemente, esta substitución arbitraria suscita protestas.

profunds” (108). Pero tampoco quiere hacerse restricciones. Si escribir es una actividad tan vinculada a la de pensar, seleccionar, planificar, valorar y tener objetivos, él prefiere escribir como si no escribiera, como si fuera sólo un espejo que reflejara el proceso:

Escriure com si no pensàs. Pose el meu cervell a zero: no pense, escric (108).
Escriure sense agenollar-se, sense munyir moralina, ni tan sols a tall de comparances. Sense vindicar-se un mateix en manifestes, damunt (109). Això és l'efecte que explore: escriure com si no escrivís. Sense filtrar ni deformar [...].
Escriure com mirar que escric, línies ondulades de continuïtat horitzontal, amb un instintiu respecte dels marges (110). Escriure sense prejudicis ètics, sense valoracions distorsionadores, sense encolliments. Escriure, sí, escriure per escriure (111).

El escritor de “Vol transoceànic” se refiere al pensamiento como base de literatura, según el sentido común o la creencia general: “S’ha dit que, del pensament, en sorgeixen idees vàlides, i que desenvolupar-les pot procurar distracció, i fins i tot oci” (18). Partiendo de esta premisa establece su objetivo, en el cual captamos una intención lúdica o experimentadora: “Doncs bé, jo pretenc el contrari: Jo opto pels gargots espontanis, jo aprofito el punt de partida que em brinda la bajanada a fi que –en el millor dels supòsits– en brotin les idees recurrents. Inverteixo per tant el mètode [...]” (18). Le guía una motivación negativa: luchar contra el aburrimiento: “[...] tot el que jo m’avorreixo s’escampa pel paper [...]” (18) (véase 4.2.4). Tiene dos objetivos opuestos: “Miro a l’infinit provocat de veure-hi, i em mouen dos instints confrontats: la creació literària, sacrosanta, i matar el temps com un pagà, totes dues ben pretensioses en la incomoditat d’aquest avió on respirar, tot i així, es fa més senzill –i més lògic– que escriure” (18). De la misma manera que el narrador de “Vol transoceànic”, que constata que, a pesar de todo, escribir no resulta tan fácil como respirar, el escritor ficticio de “U” manifiesta sus dudas acerca de la posibilidad de una escritura libre: “De seguida, en acabar de prendre la nota, em retrueque que la meua propensió d’ara no deu ser tan espontània com sembla, quan tant d’interès tinc a remarcar-ho ja d’entrada, amb una sospitosa abundància de matisos [...]” (107). Sus dudas se parecen a las del narrador de “La nostra guerra” acerca de una narración objetiva sobre guerra.

La escritura automática o libre, que intenta evitar la construcción del sentido o la coherencia textual, procura limitarse a la etapa de textualización, prescindiendo de planificación y revisión, es una alternativa para reflexionar sobre los límites de la escritura y las relaciones entre el acto de pensar y escribir. Como búsqueda no puede ser una tarea fácil y suele conducir al narrador al reconocimiento de la inutilidad o la imposibilidad de practicarla. No obstante, pone de relieve la aspiración del escritor ficticio a una libertad sin responsabilidad de ser autor, su papel ideal de convertirse en un instrumento que facilite la escritura como tal. Uno de los objetivos intrínsecos de esta escritura libre es huir de la idea central de lo escrito, tomando como premisa su presencia habitual en los textos. Ahora bien, en el siguiente apartado, analizaremos relatos

que tematizan las dificultades de encontrar esta idea no siempre presente en un texto o en la mente de la figura del escritor.

3.2.3. Idea de la obra

Mientras Barboza y Peña (2010: 58), así como todos los relatos que tratan este submotivo hablan de la “selección del tema” como un componente importante de la planificación, Anderson (1996) prefiere el término *idea* ante el *tema*, porque distingue entre la actividad del narrador y la del crítico y nos recuerda que la interpretación posterior de la obra no debe coincidir con la “idea” con la que el escritor la ha escrito:

Ahora bien, el narrador “pone” una idea en su interpretación poética de la vida sentida por él mientras que el crítico “pone” un tema en su propia interpretación científica del cuento. Diferencia, creo, que es fundamental. La “idea” penetra en todos los tejidos del cuento. “El “tema” del cuento es una abstracción obtenida por el crítico en una operación lógica, conceptual, discursiva. La “idea” está en el cuento; el “tema” salió del cuento [...] (85).

Según el mismo autor, la idea de la obra es una manifestación del punto de interés del narrador (véase 5.2.2.2). Es “una concepción del mundo, proyectada a través de lentes filtrantes” (*op. cit.* 86), es decir, del hombre al escritor, del escritor al narrador, del narrador a los personajes. Es una decisión. Queremos mantener esta división entre *tema* e *idea*, hablando aquí de ésta última, aunque los relatos utilicen el primer término. Si se trata de un argumento planificado más concretamente, usamos el término *línea argumental*. Las preguntas que nos interesan son tres: con qué frecuencia, cómo y por qué los relatos narran el submotivo.

Desde el punto de vista de la selección de la idea de la obra podemos dividir los textos en cuatro grupos, de los cuales aquí sólo estudiaremos los dos últimos porque los primeros no prestan ninguna atención al submotivo: (1) el personaje-escritor sabe ya desde el inicio del relato sobre qué va a escribir y no lo cuestiona durante el proceso (“Els caminants del desert”, “Deu paràgrafs”, “La nostra guerra”, “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”, “La divina providència”, etc.) (véase 5.2.1.1); (2) por una focalización externa el relato no menciona sobre qué escribe el personaje (“Trenta línies”, “El conte”). El tercer y el cuarto grupo de textos los constituyen relatos que llaman la atención sobre la selección del tema aunque lo hagan de manera distinta: (3) tratan de los tópicos temáticos en literatura (“Amb els peus a l’aigua”, “Ficció” y “Documentació”). En todos ellos, la decisión tomada antes del inicio del proceso es cuestionada durante la narración (“Amb els peus a l’aigua” o enfrentada con la manera de trabajar de otros escritores (“Ficció”, “Documentació”, “Això no és un conte”). (4) Explicitan el proceso de selección de la idea y ponen en tela de juicio las dificultades que éste trae consigo (“La inspiració del novel·lista”, “Constricció” y “Ragtime’ de matinada”). Mientras

en el tercer grupo la selección de la idea está relacionada con los objetivos del narrador, en el cuarto encontramos una conexión estrecha con el submotivo de la inspiración y el bloqueo del escritor.

Seguimos con el tercer grupo de relatos. A pesar de que el narrador de “Amb els peus a l’aigua” comience a escribir sobre “la vida del pescador” (40) como una decisión tomada antes del inicio del relato, su interlocutor, que según alusiones es el mismo pescador imaginado, o sea, el personaje de su escrito (como variación metaficcional, el personaje se muestra como artificio, porque se desdobra en dos niveles de la comunicación, que tiene como principio-efecto el cortocircuito; Silva-Díaz 2005: 230),⁶⁷ cuestiona el sentido práctico de aquella decisión y llama, por tanto, la atención sobre la importancia de elegir una temática adecuada desde el punto de vista de la recepción potencial del libro en el futuro. Le dice:

–I ets un floralesc i poc comercial. No parles de les barques i els pescadors, parla dels pirates, dels trossos. De xiquets que fan de detectius. Fes novel·la històrica, que ja t’ha donat resultats. Parla de tot el que vam ser i ja no som, mira’t el melic, si t’ho permet la panxa que tens. [...] Millor busca un altre tema. Parla de la teua infantesa, per exemple [...] (41).

Del fragmento se desprende, por un lado, una ironía dirigida contra la figura del escritor que no decide seguir modas literarias al escribir lo que la sociedad entiende como “novelesco” o “interesante”. Por otro, hallamos una autoironía dirigida contra el mismo pescador imaginado, porque la propuesta de no escribir sobre él trae consigo un final tan abrupto del relato que no merece la pena continuar. Como variación metaficcional se descodifica la estructura simple a través de un final abrupto que tiene como principio-efecto la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 199). Al mismo tiempo, la intervención del personaje imaginado revela dificultades a la hora de ponerse en el lugar del “otro”, el abismo entre el mundo “real” artístico (la vida del pescador ficticio) y el mundo imaginado artístico (el tono triste de la vida del pescador imaginado ficticio). El segundo es un tópico cultural que el narrador sigue. Por consiguiente, podemos decir que el personaje imaginado le recomienda elegir un tópico novelesco antes que un tópico de la vida cotidiana.

También los narradores de “Documentació” y “Ficció” desean escribir sobre la “vida normal”, en oposición de “otros” escritores. En la estructura de “Ficció”, hallamos una dialéctica constante entre lo que ocurre y lo que no ocurre en el relato que el narrador está escribiendo. Lo que ocurre es ordinario e insignificante comparado con lo que no ocurre pero podría ocurrir. Es una alternativa a la repetición de tópicos literarios o culturales: “El neguit de fer tard, la tensió de perdre un vol de vida i mort [...] han inspirat milers d’escenes literàries, cinematogràfiques i televisives” (89); “L’emoció de tornar a casa també ha inspirat molt de lirisme” (90). Es tan “ordinaria” la historia del

⁶⁷ Al narrador le asusta que “aquella persona” le hable y el interlocutor tiene el mismo nombre que su personaje imaginado.

personaje imaginado que en ciertos momentos no merece la pena contarla: “Les hores que li queden fins al moment de ficar-se al llit no presenten cap incidència digna de ser esmentada i, per tant, no en comentaré cap” (87–88) (véase 5.2.2.2). La frase pone de relieve la arbitrariedad de toda escritura y es el único momento en el que el narrador no sigue su propio principio de no asociar la literatura digna de ser escrita con “aventuras espectaculares”. En cambio, y de la misma manera que otros escritores, su personaje imaginado opta por contar a su hijo estas aventuras: “Aleshores, per acontentar-lo, el personatge no poua en la simplicitat del dia que acaba de viure, sinó que, per fer feliç la criatura, li parla de penya-segats altíssims amb ocells arran d’un mar d’onades de foc [...]” (91). Si el relato sobre el personaje imaginado era una alternativa a otros relatos, el cuento contado al hijo es una alternativa al relato sobre el personaje. Al igual que los consejos del pescador imaginado de “Amb els peus a l’aigua”, el cuento responde exactamente a la imagen que la sociedad ficticia tiene de una historia digna de transmitir que tiene en cuenta las expectativas del lector (véase Gregori 2010: 62). En “Documentació”, encontramos la misma asociación de la selección de la temática con la aspiración de satisfacer las expectativas del lector ideal, que a su vez ofrece al escritor la oportunidad de satisfacer sus propias aspiraciones económicas:

És el model d’escriptor d’èxit, hàbil i documentat, per al qual les dues coses més importants de la seva futura novel·la són el tema i el nombre d’exemplars que en vendrà. Un tema allunyat de la vida normal, però molt historiat i preferiblement candent, d’un interès com més general millor. Un tema que els futurs lectors puguin identificar amb facilitat per dedicar-se a captar un bon grapat de detalls enginyosos que els permetin adquirir noves informacions o identificar-se amb les ja conegudes. Un gran tema que permeti fàcilment definir de què va la novel·la. De què va (120).

El narrador se opone a este tipo de escritura que planifica hasta los efectos que tendría que tener sobre su lector ideal, porque prefiere –tal y como el narrador de *Motivació* y *Les tenebres del cor*– un proceso de escritura dinámico y libre de restricciones externas. Suele dejarse llevar por “aspectos laterales” y evitar temáticas preestablecidas: “[...] les poques vegades que he forçat el curs de la meva vida normal perquè tenia previst d’escriure sobre alguna cosa concreta els resultats han estat desastrosos” (121). Finalmente reflexiona: “La vida normal és l’única vida possible i la literatura sempre en prové, tot i que al final acabi en una altra banda” (125).

Hay tres relatos más que tematizan el derecho del escritor ficticio a elegir libremente la idea de su obra (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Ficció”), aunque se trate de algunos aspectos formales y temáticos generales preestablecidos (“Inspiració”). El escritor de “Inspiració” declara: “Vaig triar Irlanda, un dels meus primers viatges a l’estranger en qüestió” (75). El de “Abans que no mereixi l’oblit” explica: “Joan, avui se m’ha acudit d’escriure una història, però el bo del cas és que no recordo la frase que volia recordar per començar-la” (129). El narrador extradiegético de “Ficció” escribe: “El personatge de ficció

sobre el qual em ve de gust escriure [...]” (85). Todas estas manifestaciones del acto de elegir dejan abierta la posibilidad de alternativas y subrayan la arbitrariedad de cada selección. El deseo de escribir sobre algo concreto se justifica por sí solo. Son relatos que “sólo” pretenden ser unos entre tantos posibles y, por tanto, ilustran la teoría de Anderson sobre los puntos de interés del narrador. Al mismo tiempo, “Ficció” pone de manifiesto su condición ficticia. Reivindica así tanto la autonomía del arte como la del artista, dando al término *literatura* la primera acepción de la R.A.E.: “Arte que emplea como medio de expresión una lengua”.⁶⁸ Como variación metaficcional el comentario del narrador cuestiona el pacto narrativo, tematizando sobre artificio de la ficción, que tiene como principio-efecto el cortocircuito, la indeterminación y la reverberación (Silva-Díaz 2005: 206).

Tres relatos que forman el cuarto grupo (“La inspiració del novel·lista”, “Constricció” y “‘Ragtime’ de matinada”) tienen en común el hecho de que sus personajes muestran una clara voluntad o tienen una obligación de empezar a escribir y se enfrentan con el bloqueo del escritor. Con esto transmiten la imagen de la escritura como proceso cognitivo que requiere concentración y se diferencian de dos tipos de relatos cuyos personajes (a) no tienen o no sienten ganas de escribir (el de “Autobiografía” se encuentra en un “habitual tedi postcreatiu” (53); el de “La literatura” se dedica a releer sus libros publicados; los de “Algunes cicatrius” han abandonado el oficio, etc.); (b) no se enfrentan con el bloqueo inicial. Para el protagonista de “La literatura” el bloqueo constituye un temor lejano, tal y como expresa la siguiente frase irónica del narrador: “L’únic que prega a aquest Déu en qui no creu és no tenir mai un bloqueig davant del full en blanc” (98); el de “U” descarta tal posibilidad por el tipo de texto que escribe: “No em deixes atraure per la torbadora angoixa del full en blanc. Escriure com respirar, sense fer-ne cabal, sense rerefons” (109).

El único aspecto de su nueva novela que el escritor ficticio de “La inspiració del novel·lista” tiene decidido es su género literario: “Un autor de la novel·la negra rumiava una nova història. No tenia argument ni personatges, no sabia per on començar” (107). No sabemos cuánto tiempo dura el bloqueo, pero el verbo “*rumiar*” y la siguiente frase revelan una intensa actividad de pensar y juzgar ideas: “Per més que ho intentava, no se li acudia res amb prou grapa” (107). La frase tiene una importancia clave si queremos profundizar en las causas del bloqueo. Por falta de información y teniendo en cuenta el principio de economía como rasgo característico de la narrativa breve –todo lo narrado suele tener alguna significación–, podemos deducir que tiene que ver con la postura del personaje ante la escritura. Según Rose (1984: 22), la causa de este tipo de bloqueo es “*an ‘evaluative orientation’ toward, in this case, the act or result of composing writing*”, es decir, tiene sus raíces en la comparación con un criterio interiorizado de “buena escritura”. En este caso, la situación se parecería a la del escritor de “La contrasenya” cuyas “dificultats de concentració provenien de

⁶⁸ Real Academia Española. (2001). *Literatura*. En *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=literatura> [consultado el 10/01/2013].

l'exigència que es demanava a ell mateix, sempre excessiva, mai suficient" (11), aunque tratasen de un episodio concreto.

También "Constricción" muestra a un narrador preocupado por la ausencia de la idea o la línea argumental de la obra. La situación se pinta todavía peor porque estamos ante un encargo (limitación formal y temporal): "[...] l'encàrrec d'Aragona em va enxampar en blanc. Sense tema. El dia que vaig adonar-me que no sabia sobre què escriure se'm va posar a pell de gallina" (59–60). A diferencia del escritor de "La inspiració del novel·lista", el narrador toma su problema conscientemente como punto de partida para una reflexió de caràcter sociohistòric, buscado sus raíces en el agotamiento general de temas literarias después de la Segunda Guerra Mundial. La situación concreta (la suya) mantiene un paralelismo con la de los escritores de Oulipo. El paralelismo le indica la salida: la experimentación. Finalmente inicia el proceso sin saber temàticament a donde le llevará (véase 5.2.1.3), por lo cual podemos decir que –de la misma manera los objetivos preestablecidos– la idea de la obra puede transformarse durante el proceso.

Afirma Bellos que els oulipistes primigenis van recórrer a la metàfora de la constricció perquè no tenien tema. Sentien unes ganes irreprimitibles de posar una paraula rere l'altra però no sabien sobre què escriure. La Segona Guerra Mundial havia calcinat tots els temes possibles. Re no valia la pena. Ni el silenci.

Per això van iniciar l'operació de córrer a la sorra. D'escriure el que fos durant el toc de queda. D'exagerar els límits convencionals del llenguatge per ultrapassar el rigor de les lleis de l'escriptura tradicional (57–58).

También según el agente de "Autobiografía" y el narrador de "Ragtime" de matinalada", la dificultad de seleccionar la idea es típica de los escritores. El primero ve como solución un encargo: "L'agent somriu i li demana que l'endemà, quan es vegin, li porti aquest material, i que no pateixi, que ell ja el col·locarà a algú. De personas que volen escriure i no tenen tema la seva agenda en va plena" (71). El segundo considera irónicamente el bloqueo y la imagen de la escritura como sufrimiento unos tópicos literarios y culturales muchas veces repetidos. Tenemos poca información sobre la escena concreta, pero la expresión "papel blanco" y el paralelismo que el narrador traza entre la situación descrita y la suya hacen suponer que estamos delante de las dificultades de iniciar el proceso de escritura (no continuarlo). La ironía del narrador extradiegético que adopta el hipotético punto de vista del lector ideal tiene una doble dirección. Por un lado, es irónica la postura imaginada del lector ideal ante el texto que lee, y por otro, la del narrador ante el lector ideal que él mismo ha inventado. La frase dirigida al lector termina con una pregunta retórica que pone en duda la postura imaginada del lector ante el texto. En la mente del narrador, es una escena escrita y leída simultáneamente. La frase intercalada dirigida al lector ideal interrumpe la narración. Como variación metaficcional se vulnera la estructura temporal convencional: por un lado, el tiempo de la enunciación cobra importancia ante el tiempo del enunciado, y por

otro, se introduce el tiempo de la lectura; ambas estrategias tienen como principio-efecto el cortocircuito (Silva-Díaz 2005: 205).

L'autor està com si navegara en aigües conegudes i alhora estranyes, sense decidir-se a certificar la seua impotència, o la seua ineptitud, davant aquesta tortura –per cert, ja estàs un poc fart de la tortura, el sacrifici, l'angoixa de l'escriptor davant el paper blanc, que si la impotència, que si el sofriment...; aquestes coses ja et sonen més aviat ridícules, ¿no?– en forma de foli blanc” (41). Açò ja et cansa, ¿eh? Sembla que l'autor ja no sap què dir ni com seguir el joc d'una manera més o menys atractiva (42).

Como hemos dicho y podremos comprobar (véase 5.2.1.1), la mayoría de los personajes empiezan a escribir con una idea preformulada más o menos precisa de la obra. En cambio, una minoría no sólo evidencia las dificultades de seleccionar esta idea, sino también las generaliza como típicas de una parte de la sociedad ficticia más extendida. Explicitando el acto de seleccionar, estos relatos ponen de manifiesto unos tópicos literarios o culturales –entre los cuales se halla el bloqueo del escritor– con una necesidad de posicionarse ante ellos, pero también la cuestión de los puntos de interés del escritor ficticio y su libertad artística.

3.2.4. Observación

Barboza y Peña no mencionan la observación como subacción de la planificación, pero en nuestros relatos adquiere una relevancia tan notable como el submotivo de la idea de la obra (aparece en ocho relatos), así que sería injusto ignorarla. El presente subapartado permite arrojar luz sobre este aspecto concreto de la planificación, pero también nos ayuda a entender cómo funciona la imaginación: al dejar de observar y comenzar a imaginar, el escritor ficticio se aleja del mundo real artístico (el contexto ficticio que le rodea) y comienza a construir un mundo imaginado artístico. Uno de los objetivos de los textos que tematizan el acto de observar es precisamente poner de manifiesto este abismo entre la realidad ficticia y la realidad imaginada ficticia.

Según la R.A.E., “observar” significa “examinar atentamente”, “mirar con atención y recato, atisbar”, pero también “advertir⁶⁹, reparar”.⁷⁰ Sin ignorar estas acepciones, podemos entender bajo el término “observación” como submotivo dos situaciones diferentes: (1) una técnica consciente de la planificación comparable con la documentación que el escritor ficticio usa para hacer avanzar mentalmente su escritura (“El poeta”, “Apokatastasi”, “Dedicatòries”, “Documentació”, “La inspiració del novel·lista”, “El frau”, “Final obert”); (2)

⁶⁹ En “La nostra guerra”, “observar” significa precisamente “advertir”, “darse cuenta”: “En l'expressió verbal del dolor hi ha, observo, un comportament d'alleujament, com si el fet de blasfemar li permetés resistir una mica més el pànic, l'esqueixament i la impotència” (19).

⁷⁰ Real Academia Española. (2001). Observar. En *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.). Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/?val=observar> [consultado el 10/01/2013].

una actividad típica de la figura del escritor que, sin embargo, resta separada de la textualización posterior, es decir, no trae consigo ningún acto de escribir inmediato (“Motivació”, “Les tenebres del cor”, “Algunes cicatrius”) o incluso se opone a esto (“Abans que no mereixi l’oblit”). La siguiente Figura 4 resume el tratamiento de la observación en los textos: suele traer consigo un proceso de imaginación que se acaba con una vuelta a la realidad ficticia sin que se fije (o no al menos de inmediato) por escrito, o que continúa con una etapa de textualización. Precisamos que todas las etapas aquí expuestas no son necesarias para que el esquema funcione. Asimismo, un relato puede prestar más atención a otra etapa que no sea la de la observación. Tal caso no lo estudiaremos aquí. Por ejemplo, “Brindis” se centra en un acto de imaginar del personaje-escritor que se rompe bruscamente con una vuelta a la realidad ficticia. Por una parte, no hace otra referencia a la observación previa a la imaginación que no sea una mirada superficial e intencionada que el escritor lanza sobre su lectora: “De passada, li mires la boca i els pits” (45). Por otra, la vuelta a la realidad ficticia descarta la textualización posterior de la historia imaginada. Es el narrador extradiegético el que la continúa y concluye para decir: “[...] penses: tot això ho hauria d’escriure abans no sigui tard. Però ja és massa tard, perquè ara ja sou dins l’habitació [...]” (58). Miremos la Figura 4.

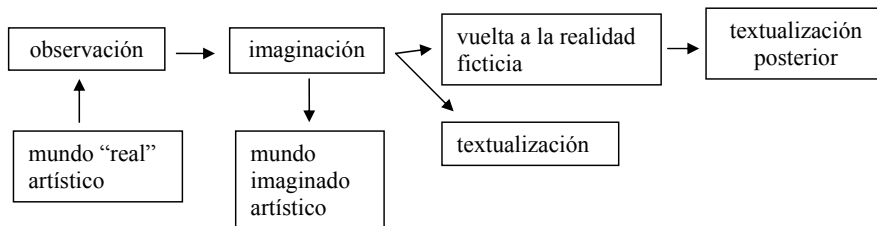


Figura 4. El submotivo de la observación (fuente: elaboración propia)

Empezamos por el primer tipo de textos, en concreto, por tres casos de autoobservación (“El poeta”, “Apokatastasi”, “Dedicatòries”). Como dijimos (véase 3.2.1.1), el protagonista de “El poeta” observa minuciosamente su propio ombligo para encontrar inspiración. Surge como una actividad natural e inconsciente, que significa el cumplimiento literal de lo que le han pedido: un poema únicamente suyo. No presta atención a la observación como tal. “Apokatastasi” narra un proceso de escritura observado. La diferencia radica en la consciencia con la que está descrita esta observación que, entre otras, incluye indicaciones exactas del lugar de observación: “Ell no sap que l’observe. Des de la butaca de l’eixugador, tombat en un dels llits desfets, l’observe. Algunes vegades llisque fins al paper i em quede estirat sobre alguna lletra. [...] Explore minuciosament els seus moviments, ell explora tan sols els de la màquina i el paper” (73). A diferencia de “El poeta”, el narrador-observador, que en principio parece ubicarse fuera del escritor observado, describe cómo le surgen las ideas y

su focalización no es, por tanto, exterior: “Puc veure com, una a una, van apareixent les idees i és com si estiguera contemplant un món en miniatura” (74). Estamos delante de dos procesos de observación: un escritor que escribe y mira su mundo imaginado, siendo él mismo el objeto de observación de un narrador. Al final del relato, el narrador se presenta como un *alter ego* temporal del escritor: “Perquè jo sóc el seu “jo”, el fragment de si mateix que deixa arrere, tancat en aquesta habitació [...]” (76). Se trata de un escritor ficticio que se observa desdoblado en narrador extradiegético y escritor-personaje para reflexionar sobre el proceso de escritura. El narrador de “Dedicatòries” se ficcionaliza y se observa a través de los ojos de su asesino imaginado: “[...] que tot just quan escric aquestes paraules ell guaita per l’escletxa de la meua porta i em veu ací, absort en el meu assassinat, i tot per fer broma, perquè, mira, em semblava curios, això de contar la meua mort violenta [...]” (122–123).

Otra posibilidad de convertir al escritor ficticio en el objeto de observación es hacerlo a través del proceso de lectura de su diario personal. El narrador de “El frau” explica:

Sempre que agafo un diari em sento seduït davant la promesa de gaudir, com un voyeur i sense el perill de ser descobert, d’un món íntim que no és el meu. Càndidament, espero que l’autor despulli completament la seva ànima [...]. Malgrat que aquestes pretensions semblin justificades, en començar a llegir tenc la sensació que l’autor sap que joestic molt a prop, expectant, que no deixo d’observar-lo, que el vigilo des de la meua butaca de lectura, i ell, conscient de la meua intromissió, em sostreu la veritat, adultera els fets i els pensaments” (101).

En cinco relatos, encontramos la observación como un método consciente aplicado para adquirir ideas, aunque su acercamiento al submotivo y la postura del escritor ante este método sean diferentes (“Documentació”, “Motivació”, “La inspiració del novel·lista”, “El frau” y “Final obert”). Al lado de (a) la consciencia del escritor, estos textos presentan dos ideas básicas comunes: la observación (b) como actividad típica de escritores, y (c) la imagen de la observación-escritura como espionaje que suscita cuestiones éticas. Además, los cinco se tratan de la observación (d) con cierta ironía y (e) evidencian el abismo entre el mundo real ficticio y el mundo imaginado ficticio. Miremos ejemplos y dejemos la imagen de la observación como espionaje para el final del subapartado porque también está presente en el segundo tipo de relatos.

El narrador de “Documentació” reflexiona sobre la observación tanto en términos generales (como un tópico cultural y actividad típica de escritores) como particulares (él mismo se ve obligado a seguir el cliché) sin dejar de ser irónico (una autoironía posible gracias a su distanciamiento posterior de la situación descrita). Por tanto, están presentes en su obra los rasgos (a), (b) y (d):

I quan algú no sap què fer amb una cosa és en certa manera natural que es dediqui a observar-la minuciosament per arribar a conclusions més o menys especulatives sobre què és, d’on prové i quins elements la formen. Això, poc o molt, és el que ha fet sempre la gent amb un cert esperit crític per defugir la

temuda mediocritat que l'amença quan finalment descobreix la seva incompetència creativa. I aquesta ha estat també la meua lamentable actitud quan m'he trobat atrapat a mitja novel·la per culpa d'un parpelleig absurd que em remetia al món ignot de la prostitució porto-riquenya (120).

Entiende la observación como una última solución para salir del bloqueo y recuperar la inspiración. La técnica es comparable con la documentación o la relectura de su propio texto (véase 4.2.2 y 6.2.1). Por un lado, la observación forma parte de la documentación, porque tiene la misma función que ésta. Por otro, está vista como su alternativa, porque el narrador no acepta ni uno ni otro como métodos adecuados para la literatura. Visita una exposición con la intención de observar a sus visitantes, pero no puede contener el disgusto que le provoca su propio comportamiento: “Em trobava tan malament que hi havia anat a documentar-me per a la novel·la. No pas a visitar l'exposició col·lectiva d'art contemporani que hi havia sinó amb la malsana intenció de veure quina mena de gent la visitava” (126). No es la primera vez que visita una exposició “a la recerca de visitants” (126) –eso confirma que la observación es una actividad típica de escritores–, pero el narrador precisa que ha sido la última.

“Motivació” nos ofrece una reflexión irónica parecida. El narrador cree que la observación es un juego “trivial” y “absurdo”, no tanto porque permita adquirir ideas, sino porque la imaginación activada raras veces acierta la historia verdadera de la persona observada.⁷¹ A pesar de eso, explica que la ha practicado muchas veces. Detectamos la presencia de los rasgos (a), (b), (e) y (d):

És un exercici trivial, aquest d'imaginar les presumptes històries dels desconeguts que ens envolten en un bar. Una mica més trivial i tot que caçar frases al vol. Només cal que la persona observada tingui una certa edat perquè el seu aspecte ens permeti suggerir mil i una circumstàncies vitals. Sobretot si és tan ruïnós com ho era el d'aquesta anciana mig esdentegada. Cada arruga podria transformar-se sense cap impostura narrativa en la cicatriu d'un conflicte segurament inexistent, cada nafra seria testimoni d'una ferida llunyanca. És un joc absurd, però he d'admetre que l'he practicat moltíssimes vegades (104).

Se pone en lugar de su amigo escritor y supone que la situación le habría inspirado también a él (estamos ante una imaginación dentro de la imaginación): “El seu aspecte desvalgut i un pèl blanc que li sortia d'una piga a la barbata permetien intuir un periple personal tan ple de dolor que potser el meu amic l'hauria despertada despietadament per suplicar-li que es posés a escriure allà mateix” (104).

En “La inspiració del novel·lista”, encontramos los mismos rasgos (a), (b), (d) y (e), pero la postura del escritor no es contraria a esta técnica y tanto la

⁷¹ La situación se parece a la de “Incert so”, pero aquí el narrador no se limita a imaginar ese abismo, sino que se enfrenta a la historia verdadera: “També podria ser que aquella lectura evitable fes planar sobre el meu cap l'absurda ombra del plagi. De l'escriptor que vampiritza l'entorn i el dilapida en especulacions doloroses, talment un hereu escampa. Un retret absurd, òbviamment [...]” (47) (véase 5.2.2.3).

ironía como el abismo se revelan a través del discurso del narrador extradiegético no escritor ficticio. El personaje-escritor comienza a escribir, recordando qué sabe de sus vecinos (fuente documental). Así, sus observaciones precedentes hechas sin objetivo concreto le sirven de base para la escritura: “Va encendre la pipa, i va repassar mentalment allò que coneixia de cada veí. “Els novel·listes som bons observadors” es va dir” (108). Más tarde, usa la observación como método consciente para averiguar que la imaginación no le conduzca demasiado lejos de su fuente: “A vegades feia discretes investigacions per confirmar les sospites que li desvetllaven les conductes dels veïns” (111). Usa la imaginación como un método consciente, cuando los datos recogidos no le parecen suficientes: “L’escriptor havia observat que aquella botiga era una mica misteriosa [...]. Probablement s’hi feia comerç clandestí de vídeos pornogràfics, els clients sospitosos sempre eren homes, mai dones” (108). Como hemos avanzado, la ironía de este relato radica en las palabras del narrador extradiegético que describe el transcurso de la vida de los vecinos fuera de la novela negra en gestión. Una vida diferente, pero que por su tono criminal no se distingue en gran medida de la ficción imaginada. Siguiendo con el mismo ejemplo: “L’amo del videoclub [...] [n]o feia comerç il·legal de cintes pornogràfiques, allò que la gent s’enduïa d’amagat a l’americana era tabac americà de contraban” (113). Por tanto, el escritor consigue construir un submundo posible dentro de esta sociedad ficticia y el narrador consigue advertir que esta sociedad ficticia que tanto se parece a su novela policíaca es igualmente ficticia, un mundo imaginado.

Seguimos con el segundo grupo de relatos (“Motivació”, “Les tenebres del cor”, “Algunes cicatrius”, “Abans que no mereixi l’oblit”). Casi todos, excepto el último, ven en la capacidad de observar un rasgo típico de escritores, de la misma manera que “Documentació” y “La inspiració del novel·lista”, pero no lo consideran exclusivo de la figura del escritor profesional. Es una capacidad previa (“Motivació” y “Les tenebres del cor”) o posterior (“Algunes cicatrius”) a un posible acto de escribir, pero no debe traerlo consigo (véase 3.2.1.1). El narrador de “Motivació” presenta la observación como una actividad que puede despistar al escritor y conducirlo a la no textualización de sus ideas. El de “Les tenebres del cor” no se considera escritor, pero suele observar a la “gente” que le rodea. En ambos casos, la observación sirve para reflexionar sobre el inicio del proceso de escritura. “Algunes cicatrius” muestra que la observación es algo que queda aun después del proceso. El personaje ya no escribe, pero no deja de observar las caras de la gente, que le interesan más que la crueldad de sus actos: “Per a l’exescriptor ara jubilat, el més fascinant d’aquell sacrifici no són la sargantana i la cua desmembrades, sinó les cares dels nens (estupefactes, captivades). Aquest és un estigma del seu passat que, tot i els anys, no ha arribat a desaparèixer: l’observació atenta, professional, de l’expressió dels rostres” (77–78). Recoge la cola de la sargantana como única prueba material que le queda de la escena, porque “al seu interior, des d’ara, va lligada a la indescriptible mirada d’aquells nens” y “així ell recordarà intactes els rostres d’aquells nens i la figura de la sargantana nerviosa i escuada fugint cap

endavant, vist i no vist” (78). El personaje-censor de “Abans que no mereixi l’oblit” deja de mirar y empieza a escribir como si las dos actividades se excluyesen: “Per primera vegada a la vida, basteixo el buit anterior amb paraules. I ho fa aquell que no havia escrit mai, aquell que només sabia mirar” (140). “Jo, el destructor de paraules, sabia mirar” (137).

Antes de pasar a analizar la imagen de la observación como espionaje, es preciso concretar qué tipo de personajes desconocidos llaman la atención de la figura del escritor, porque nos da una pista para comprender el origen de esta imagen. Hay tres relatos que plantean esta pregunta (“La inspiració del novel·lista”, “Les tenebres del cor” y “Motivació”). El protagonista del primero decide escribir sobre sus vecinos “perquè, ben mirat, tots li resultaven sospitosos” (108). Según él, podríamos suponer que sólo merece la pena escribir sobre personas-personajes con cierto secreto. Al mismo tiempo, si todos los vecinos le parecen sospechosos, ¿no podría ocurrir lo mismo con otras “personas”? ¿O es que le parecen sospechosos, puesto que ya son personajes de un relato como él mismo? El narrador de “Motivació” llega a la conclusión de que hay dos tipos de “personas”: (a) sobre las cuales no se puede escribir porque la acción no avanza (como su amigo escritor y un profesor universitario) y (b) que son excelentes personajes por su carácter impulsivo (como un taxista). Sin embargo, decide no redactar ninguna novela sobre este taxista, y cuando escribe el relato que estamos leyendo hace de su amigo un personaje más importante que el taxista, que sirve de contrapunto.

L’autor d’una frase com et foto una hòstia i et mato per força ha de ser molt diferent del meu amic o del professor universitari que li vaig voler adjudicar. Un honrat home d’acció que no ponderi mai què pot passar si diu o fa tal cosa i no tal altra. En definitiva, un personatge excel·lent per a una novel·la que mai no escriuré, malgrat la prometedora feblesa inicial del serà mala puta que m’ha fet tombar el cap un matí plujós d’hivern (108).

El narrador de “Les tenebres del cor” piensa que cada “persona” es digna de observación por los secretos que guarda:

Tanmateix, finalment he comprès que no car dur una vida apassionant i plena d’aventures perquè germinin els secrets, ni tampoc cal esperar que les persones intriguin a cada cantonada i es facin senyals en clau per comunicar-se: n’hi ha prou d’observar amb atenció un moment de la vida diària d’una persona qualsevol –al dispensari, al gimnàs, o passejant pel barri– per comprendre que rere aquell gest despreocupat i automàtic, aquella respiració compassada o aquella mirada fixa hi batega alguna cosa desconeguda i atractiva (95).

Si cada “persona” tiene secretos, el acto de observar puede superar el límite entre lo público y lo privado, especialmente si su objetivo es descubrir sus secretos. De esa mirada en exceso viene la imagen de la escritura como espionaje o cotilleo en ocho relatos (“Documentació”, “Motivació”, “La inspiració del novel·lista”, “Algunes cicatrius”, “Final obert”, “El frau”, “Abans

que no mereixi l'oblit", "Les tenebres del cor"). Además de ser necesaria como método o natural como costumbre, la observación puede ser, entonces, una acción ilegal⁷² o hasta ridícula. Empezamos por ejemplos de la utilización del verbo "espia", sustantivo "espia" y adjetivo "tafaner". El narrador de "Documentació" explica: "Havia espia per la [sala dedicada a] Tàpies durant gairebé una hora [...]" (126). El de "Motivació" nos hace saber: "Ella ha estat el meu primer objectiu d'espionatge, potser perquè la son en facilitava l'observació directa" (104). "La inspiració del novel·lista" termina con referencias a un relato policíaco que escribe una vecina del novelista: "Començava així: 'Acabo de matar l'home que m'espia pel celobert'" (114). En "Abans que no mereixi l'oblit", el espionaje se convierte en un leitmotiv. El profesor-censor compara con espías a todos los miembros de la sociedad ficticia sometida al régimen autoritario (escritores, lectores y censores): "Sí, els fabuladors també espia ven per una escletxa, també devien estar tan morts com jo, però la meva missió era empetitir el radi de visió, reduir l'escletxa dels qui haurien de llegir els textos" (160). Al mismo tiempo, para él, la observación es contraria a la escritura: "I, sense paraules, només em quedava l'ull, l'ull de l'espia que sotja el món a través de l'escletxa d'un armari [...]" (173).

Los narradores de "Motivació" y "Les tenebres del cor" utilizan el adjetivo "tafaner" para referirse a ellos mismos. En el primero, leemos: "Una d'aquelles frases que després un tafaner com jo, que te la sent dir perquè casualment és allà just en aquell moment, t'adjudica en un judici per homicidi i t'enfonsa la vida" (107). En el segundo, lo encontramos dos veces: "[...] detalls que jo, golut, vaig saber descobrir (i que ara t'ofereixo a tu, lector meu, semblant meu, tafaner)" (99); "¿Qui ha parlat, abans, de la prudència del tafaner?" (106).

Otros relatos muestran el espionaje como escena. El exescritor ficticio de "Algunes cicatrius" "estudia" silenciosamente a unos niños que lo descubren y se escapan: "Els nens s'aixequen i s'adonen que ell és allà, estudiant-los, i aleshores de sobte se senten com si haguessin de ser castigats i fugen [...]" (78). Al profesor-censor de "Abans que no mereixi l'oblit" lo descubren espiaando a unas alumnas. "Final obert" y "El frau" se parecen en el hecho de narrar la observación como espionaje en el sentido literal, como una acción consciente durante la cual se observa a algún personaje y toma notas para un futuro escrito. En el primero, el observador es el narrador intradiegético, que se comporta como un testigo invisible de la historia que transcribe (véase 5.2.2.3): "El narrador d'aquesta història s'enfilà a la barana del balcó per veure millor el que succeïa" (119). Estructuralmente este narrador ocupa un lugar doble dentro de la historia: (a) para el narrador extradiegético es un personaje más, un observador observado que no es consciente de que le observan; (b) desde su propia perspectiva –un transcriptor invisible de la historia– ocupa un lugar superior a los personajes que observa. El segundo relato parte de la misma situación: un personaje-narrador se hace espía de otros, pero su invisibilidad no viene del

⁷² Según la conversación de unos personajes anónimos de "Descripció d'un paisatge" (Seguí 1979: 79–116), la policía detiene a la figura del escritor por mirar.

nivel superior que ocupa con respecto a ellos, sino del hecho de esconderse: “Tot d’una se m’ocorregué una brillant idea per desemascar-lo: el seguiria i anotaria tot el que feia. [...] De manera que li vaig fer d’ombra nit i dia sense que se n’adonàs” (101). Ambos espías acaban siendo víctimas del proceso de escritura: el de “El frau”, en un psiquiátrico, y el de “Final obert” cayéndose muerto desde del balcón: “[...] en Plàtan, sense voler i, a més, sense adonar-se, va rebotar contra el narrador d’aquesta història i aquest caigué pel penya-segat. Va rodolar avall avall fins a romandre sense vida en el fons de la vall” (120).

Hemos visto que la observación como una manera de informarse aparece en relatos como una actividad típica de escritores, pero no está unida exclusivamente a su figura ni conduce siempre a la textualización posterior de lo observado. Hace imaginar a los personajes. Frecuentemente la imaginación se distancia del mundo real ficticio que le ha servido de punto de partida. Evidenciarlo es una de las funciones del submotivo. Otra función es mostrar que formando parte de la sociedad ficticia, el escritor no sólo se enfrenta a cuestiones económicas y estéticas, sino también éticas, porque su actuación puede afectar a la privacidad de otros miembros de esta sociedad.

3.3. Recapitulación

El objetivo del capítulo 3 ha sido acercarnos a la representación de la planificación previa a la textualización en la narrativa breve catalana actual, en concreto, entender qué lugar ocupa dentro del proceso de escritura según los textos estudiados. Los submotivos relacionados con la planificación que hemos analizado eran: (a) conciencia inspirada artística, (b) motivación, (c) idea de la obra y (d) observación. A pesar de que uno de nuestros objetivos ha sido exponer la variedad literaria y la función distinta que cada submotivo –por tanto, la planificación– ocupa en cada uno de los relatos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- (1) El submotivo que más atención genera es la motivación (aunque también se tiene en cuenta la conciencia inspirada artística), por lo cual podemos decir que, al tematizar el proceso de escritura, la narrativa breve catalana reflexiona sobre la intención posible de cada texto escrito.
- (2) Por lo que se refiere a la conciencia inspirada artística, el estado inspirado está narrado como un raptó fugaz, positivo y “no habitual”, por lo cual, la imagen predominante de la escritura es la de un proceso que requiere un esfuerzo y una concentración especial (el bloqueo del escritor, la escritura como sufrimiento). Los textos que tematizan orígenes del proceso suelen subrayar su conexión con el contexto extratextual ficticio (la vida cotidiana). Sin embargo, es un contexto capaz de proporcionar al escritor estímulos lo suficientemente significativos para como inspirarlo.
- (3) En cuanto a la motivación, el escritor ficticio inicia un proceso por encargo (motivación adaptativa) o iniciativa propia (motivación autónoma), y aspira a una recompensa moral o material, o guiado por una función intrapersonal o interpersonal de la escritura. En el panorama general de la sociedad

ficticia, tiene más libertad (responsable) de actuación que limitaciones, pero también puede sufrir consecuencias graves para su libertad en esa sociedad que no le apoya.

- (4) El submotivo de la idea de la obra aparece para evidenciar puntos de interés del autor ficticio, y el de observación, para destacar el abismo entre un mundo artístico y un mundo imaginado artístico, pero también para volver a la cuestión de la libertad responsable del personaje, en el sentido ético.

4. ENTRE LA PLANIFICACIÓN Y LA TEXTUALIZACIÓN

4.1. La planificación y la textualización

En el capítulo 3 hemos llegado a la conclusión de que el acto de escribir esbozado en los relatos suele empezar con una visión o un objetivo más o menos concreto de la obra resultante. Sin intención se puede activar la imaginación, pero no el acto de escribir. La visión puede incluir ciertas condiciones preestablecidas o una voluntad de escribir evitando la planificación (la construcción del sentido o coherencia). Ahora bien, hay otros aspectos – objetos de estudio del presente capítulo– que permiten acercarnos a las relaciones entre planificación y textualización: el lector ideal, la documentación, la elaboración de apuntes y borradores y la ambientación. Analizándolos obtendremos un conocimiento más global y profundo de dos de las fases teóricas de la representación del proceso de escritura en la narrativa breve y sus imágenes correspondientes.

4.2. Análisis de los submotivos

4.2.1. El lector ideal

Si tenemos en cuenta la propuesta de Barboza y Peña (2010: 58), hemos de aclarar que, en este subapartado, hablaremos tanto del acto de “pensar en el lector potencial del escrito” que forma parte de la planificación, como del de “anticipar las preguntas y posibles dudas que podrían plantearse los lectores potenciales”, que se encuentra en el terreno de la textualización. Esta decisión se debe a la voluntad de ofrecer una visión conjunta del submotivo. También aclaramos que hemos preferido el término “lector ideal” al de “lector potencial”, porque nos parece que encaja mejor con la idea de que la figura del lector de la que hablaremos sólo existe en la mente del escritor ficticio.

Podemos equiparar el lector ideal (ficticio) con el “destinatario interno” de Anderson (1996: 69). Este autor distingue entre destinatarios externos (lector real) e internos (lector ideal) y escribe: “Un cuento siempre está dirigido a un vastísimo público real, a una masa anónima de lectores exteriores al texto, pero a veces se pretende que el cuento está dirigido a ciertos oyentes o lectores que, si bien ficticios, son caracterizables porque dentro del texto hay referencias a ellos. Los voy a llamar ‘destinatarios internos’”. No obstante, precisamos que entre estas dos categorías hay un tercer tipo de destinatario: el destinatario externo ficticio, que puede ser (a) el propio escritor ficticio (como personaje o narrador que relee su propio texto) o (b) un personaje consultor-lector de la obra. También añadimos que el lector ideal puede aparecer (c) simultáneamente en el nivel del relato y en el nivel de la obra que escribe un escritor-narrador, o (d) sólo en el nivel de la obra que escribe un escritor-personaje (lo llamamos

lector ideal ficticio).⁷³ En suma, en el presente estudio hablaremos del lector ficticio en tres ocasiones. En este subapartado, nos centraremos en (c; d) el lector ideal (ficticio) que forma parte de la planificación anterior o paralela a la textualización. En cambio, en el capítulo 6 trataremos, por un lado, (a) del escritor ficticio como lector de su propia obra, y por otro, (b) del lector ficticio que se halla dentro del cuento pero fuera de la obra que escribe el escritor ficticio. La primera es una situación comunicacional entre el narrador y el lector ideal que tiene lugar en la mente del escritor ficticio. En otras palabras, el lector ideal es el resultado del desdoblamiento del escritor ficticio en el narrador y en el lector ideal. Este desdoblamiento “es parte del proceso psicológico de la creación artística (igual que el desdoblamiento de una misma persona que tan pronto habla como oye es parte del circuito lingüístico de la conversación)” (Anderson 1996: 50). La segunda y la tercera situación ya no tienen lugar en la mente del escritor sino en un contexto exterior ficticio. La segunda –lectura de su propia obra– la podemos entender como un paso adelante con respecto a la primera: el escritor ya no se pone en el lugar de su lector ideal sólo mentalmente sino que lo representa, asume su papel como si fuera un actor de una representación teatral cuyos espectadores seríamos nosotros, lectores reales. En todo caso, todas las situaciones que vamos a estudiar ocurren dentro del cuento, por lo cual nos es útil la siguiente explicación de Anderson que habla principalmente del lector ideal –asunto central de este subapartado– pero engloba también otros dos tipos de lectores ficticios que encontramos en nuestros relatos: “En un pasaje del cuento ninguna persona real dice nada a nadie, ni siquiera cuando en el texto aparecen frases como “voy a confesarte, querido lector”, porque aquí el “yo” y el “tú” son igualmente ficticios. Todo el cuento es un mundo imaginado” (*op. cit.*, 44).

Seguimos con los rasgos característicos del lector ideal (ficticio). Antes que nada, cabe hacer una división entre dos tipos del lector ideal que, sin embargo, no modifica el carácter ficticio e imaginado de los dos. Puede ser (a) totalmente imaginado o (b) una imagen mental de un lector ficticio concreto. Anderson lo explica desde el punto de vista extratextual y utiliza término como “lector real” (“persona real”) para designar lo que para nosotros –que no salimos del cuento– es “lector concreto ficticio” (“personaje concreto ficticio”). No obstante, su explicación nos ayuda a clarificar un aspecto importante, que es el carácter ideal

⁷³ La diversidad estructural de los textos hace más complejo el análisis del lector ideal. La simultaneidad puede producirse en el caso de un narrador extradiegético (a) homodiegético que escribe el relato que estamos leyendo (“‘ Ragtime’ de matinada”, “Les tenebres del cor”, “Motivació”, “Transcripció”, “Inspiració”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escritura”); (b) heterodiegético que lo hace supuestamente (“Amb els peus a l’aigua”, “Ficció”); o (c) estamos ante dos narradores distintos para cada uno de los niveles narrativos (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Això no és un conte”). El lector ideal ficticio se manifiesta en “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “La novel·la experimental”, “La literatura”, “Incompresa”, “Deu paràgrafs”, “20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir”, “Vel·leïtats poètiques”, “El poeta de la mort”. Es un aspecto que podemos constatar durante todo el apartado, pero que no afecta directamente al acercamiento temático que aquí proponemos.

de los dos tipos de lectores que estudiamos aquí, sean imaginados o concretos: “[...] el escritor imagina a un lector real a quien conoce y respeta o a un lector ideal cuyos plácemes desea. [...] El hecho de que el lector ideal se materialice en una persona real no quita valor a lo que acabo de decir” (*op. cit.*, 48). Los dos tipos de lectores ideales sólo existen en la mente del escritor ficticio.

Antes de empezar nuestro análisis, hacemos otra precisión que tiene que ver con la motivación extrínseca adaptativa de algunos escritores ficticios (véase 1.2.1). Hemos visto que, en seis relatos –“Autobiografía”, “Vel·leïtats poètiques”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Trenta línies”, “Esborrany” y “Això no és un conte”–, el lector ideal está presente en la mente del contratante que pide o insiste en que la figura del escritor tenga en cuenta su tipo, intereses o cantidad. Ahora bien, las preguntas que nos plantearemos en este subapartado se centran sólo en el escritor ficticio. Si dejamos al margen el hecho de que todos los protagonistas de sendos relatos cumplen el encargo, y por consiguiente, tienen en cuenta esta imagen impuesta del lector ideal, vemos que sólo dos de ellos (“Vel·leïtats poètiques”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”) lo tienen presente personalmente a la hora de escribir, aunque lo hagan de una manera diferente entre ellos. En la obra del primer relato, se repite seis veces el vocativo “*Amics*”. El segundo relato narra los pensamientos del escritor.

Dicho esto, pasamos a las preguntas que nos interesan: ¿qué imagen tiene el escritor ficticio del lector ideal? y ¿de qué manera piensa en él cuando escribe? La segunda pregunta depende de la primera. De esta manera –aunque la presencia del lector ideal (ficticio) dependa también de la personalidad del escritor, del tipo y los objetivos de la obra–, el presente apartado nos ayuda a detallar este aspecto de la planificación y la textualización que se vincula a la función comunicativa del acto de escritura, pero también arroja luz sobre la postura del escritor ante el requerimiento de calidad de su obra resultante. Hay un aspecto vinculado a la función comunicativa de la presencia del lector ideal en nuestros textos que no estudiaremos aquí, puesto que pertenece también al otro submotivo: al del inicio del acto de escribir. Se trata del pacto de lectura con el lector ideal (véase 5.2.1.1).

Por lo que se refiere a la estructura del presente apartado, hemos dividido los relatos en dos grupos según el modo de tratar el submotivo y teniendo en cuenta la postura del escritor ficticio ante su lector ideal: (1) relatos que entienden al lector ideal como un conjunto anónimo que se debe tener en cuenta a la hora de escribir (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “La novel·la experimental”, “Motivació”, “Inspiració”, “La nostra guerra”, “Brindis”), que no se debe tener en cuenta (“La literatura”, “Ficció”, “Incompresa”, “Amb els peus a l’aigua”) o con quién se debe contar parcialmente (“Deu paràgrafs”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”); y (2) los que se dirigen a un narratario determinado o a un conjunto de narratarios conocido o desconocido implícitamente (“20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir”, “Transcripció”) o explícitamente (“Vel·leïtats poètiques”, “El poeta de la mort”,

“Ragtime’ de matinada”, “Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “El venedor de segells”, “¡Ozú, quina calor!”, “Ficció”). Al final del apartado, prestaremos una atención especial a este lector ideal concreto o identificado con más detalles, al cual se dirigen algunos relatos del segundo grupo (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Ragtime’ de matinada”, “Les tenebres del cor”, “El venedor de segells”, “¡Ozú, quina calor!”, “Ficció”).

Comenzamos por el primer grupo de relatos, que concibe al lector ideal como un conjunto indeterminado y anónimo. El narrador de “Inspiració” prevé el proceso de lectura del relato que está escribiendo y formula sus objetivos en función de ese proceso: “De manera que provaré d’escriure-ho sense que el temible pleonasme en llasti la lectura” (88). Para el protagonista de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” este conjunto de “personas” es vasto e internacional. De su cantidad depende el grado de concentración que requiere la redacción de la obra: “En Susaeta calcula que la lletra tindrà més lectors en un sol dia que la seva obra en tota una vida. Per això, durant l’excèdència, no ha anat a tastar vins [...]” (84). La función del lector ideal aquí es motivar al escritor a mantener una postura seria ante la escritura. En cambio el personaje-funcionario de “La novel·la experimental” –que no ha publicado ningún libro, aunque se considera “un escriptor amb tant de talent” (98)– manifiesta su convencimiento de que el lector juega un papel importante dentro del circuito literario, así que toda narrativa debería comenzar por él:

Una prosa com aigua que serveixi per a apagar la set del lector en el vas de cada dia i que abans, però, sorgeixi cristal·lina de la font més pura... (95) I tot això per què? Per afavorir els lectors, perquè el lector és sempre el que té la darrera paraula. Perquè en el fons digue’m, ¿què és un llibre sense uns ulls que el llegeixin? Res. Un llibre només cobra sentit si és llegit... Ara tothom ho diu, ho podràs veure als diaris, però ja fa molts d’anys que jo ho sé (97).

Su posición refleja la evolución que ha sufrido la teoría literaria hacia la estética de la recepción y se basa, según él, en una opinión general. Además encontramos, en el relato, una idea más concreta del lector ideal, que el personaje ha copiado de un vendedor de libros al que se presenta como especialista o autoridad: “Mira, la major part dels lectors són dones. M’ho diu sempre en Miquel, el llibreter del meu barri. Idò bé, cal incloure-les, que se sentin representades i tots feliços” (98).⁷⁴ La imagen que tienen los dos

⁷⁴ El narrador-escritor de “‘Ragtime’ de matinada” y el censor de “Abans que no mereixi l’oblit” hacen una referencia, parecida a la del protagonista de “La novel·la experimental”, a la tendencia de los lectores a reconocerse en la literatura. El primero declara que el argumento del texto que está escribiendo no importa y añade: “Potser importaria si alguna vegada t’hagueres vist involucrat en una situació semblant [...]” (45). La firme seguridad del funcionario, en cambio, es sustituida por el modo dubitativo, que indica incertidumbre con respecto al enunciado y corresponde a la diferencia de grado con la que los dos entienden el lector ideal: mientras el primero lo entiende en un sentido general y, por tanto, abstracto, el segundo lo hace en un sentido más individualizado y concreto. El censor de “Abans que no

personajes del funcionamiento del circuito literario apunta a un acuerdo mutuo entre lectores y escritores.⁷⁵ No obstante, hay que tener en cuenta que estamos delante de un “discurs tòpic i pretensió d’un personatge desqualificat mitjançant el tractament irònic” (Gregori 2010: 62). Entre otros aspectos, la ironía se halla en el hecho de que la posibilidad de tener algún día un lector potencial ficticio sea, para el funcionario, tan escasa como toda la realización de su proyecto utópico.

Hemos dicho que el funcionario se pone en el lugar de la lectora ideal y supone saber cuáles son sus expectativas. Ahora bien, otros relatos del primer grupo (“Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “La nostra guerra”, “Motivació” y “Deu paràgrafs”) utilizan el mismo recurso. El narrador del primero prevé una posible interpretación de su texto que quiere evitar: “M’agradaria descriure l’espai sideral, però em fa por que això pugui interpretar-se com la voluntat d’escriure una història de ciència-ficció, un gènere que no m’entusiasma” (109). El de “La nostra guerra” reflexiona: “I l’hauré d’escriure d’una manera que qualsevol la pugui llegir i, a més a més entendre. Escriure-la perquè la pogués llegir el pare, per exemple (que no la llegirà), i, potser, sentir-se’n orgullós i entendre tot el que conté la visió del sergent” (25). En “Motivació”, encontramos una referencia indirecta a los procesos cognitivos del receptor en la mente del escritor-narrador: “Ja es deu notar en la meua manera d’escriure, suposo” (107). La escritora-personaje de “Deu paràgrafs” intenta releer y evaluar su texto desde la perspectiva de una lectora ideal: “En aquests casos, sol rellegir el que ha escrit no com si en fos l’autora sinó una lectora qualsevol” (69) (véase 6.2.1). Pero al mismo tiempo se reserva el derecho a manipular la historia como le convenga. Se trata de un lector como coartada de ciertas decisiones tomadas durante la textualización: “El lector no necessita saber el nom de l’home, insisteix. En realitat no vol admetre que, si li’n posés també n’hauria de posar a la dona que cus, i això suposaria una dificultat –la de batejar els personatges– que, de moment, prefereix evitar” (63). Al fin y al cabo, todos estos relatos apuntan al poder que tiene el narrador sobre su lector ideal. Lo guía, aunque lo tenga en cuenta durante la textualización.

Los escritores ficticios de “La literatura”, “Incompresa”, “Ficció”, “El segrest” y “Amb els peus a l’aigua” no creen que el lector ideal constituya un problema importante para un creador. Los dos primeros tienen una imagen negativa de los lectores como un conjunto de “personas” anónimas que consume literatura comercial. Para el personaje-escritor de “La literatura” son

mereixi l’oblit” se identifica tanto con un poema que lo acabará considerando autobiográfico (173).

⁷⁵ Además de la diversión, la literatura tiene, según este personaje, una función didáctica. El personaje enseña a sus alumnos: “[...] nens, homes de demà, respecte els llibres, els llibres us faran lliures i poderosos, en els llibres s’hi escriu l’univers. Cal saber desxifrar-lo...” (97). Esta idealización del efecto beneficioso de la literatura sobre el lector y la necesidad de saberla descifrar apuntan hacia la creencia de que la literatura posee un sentido único.

una “masa inculta”, aunque consciente de los pocos criterios que tiene: “L’exigència de qualitat en aquest país és mínima, una cosa tan sabuda que els mateixos habitants se’n burlen” (98). Por tanto, un escritor como él, que tiene asegurado un contrato con su editorial, no tiene que preocuparse por la calidad de sus obras. La de “Incompresa” enfatiza que no escribe respondiendo a las expectativas de esa “masa inculta”: “Però ja saps, després els sabudets em llevaran la pell, com sempre. Només els agrada aquella mena de literatura que s’escriu com qui fa xurros. Són tan incultes, en el fons... (82)”. A diferencia del protagonista de “La literatura”, prevé que su obra recibirá críticas por no seguir la moda: “De fet, no tinc cap altra possibilitat que encaixar el que vinga. Em negue a prostituir-me i fer una cosa purament comercial” (82–83). El interlocutor de “Amb els peus a l’aigua” acusa al escritor de ser poco comercial: “I ets un floralesc i poc comercial” (41). El poeta de “El segrest” no ha seguido nunca la moda: “Mai no s’havia traït per aconseguir l’èxit [...]” (282). El narrador de “Ficció” evita y explicita unas técnicas narrativas que considera extendidas y que tienen en cuenta las expectativas del lector ideal: “Les gotes de pluja a la finestra del taxi, el retorn amb rètols lluminosos, detalls que preparen el lector per a un desenllaç sorprenentment previsible” (90). Pero, como veremos más adelante, también se dirige directamente al lector ideal y le avisa sobre el tipo de texto que éste tiene delante (al igual que el de “¡Ozú, quina calor!”).

Los escritores del segundo grupo de relatos se dirigen a un lector ideal determinado o a un conjunto de narratarios conocidos o desconocidos. La manera consciente de dirigirse al lector puede ser (a) implícita (“20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir”, “Transcripció”) o (b) explícita (“Vel·leïtats poètiques”, “El poeta de la mort”, “Ragtime’ de matinada”, “Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “¡Ozú, quina calor!” y “Ficció”). Para dirigirse explícitamente al lector ideal, el narrador puede usar un vocativo (el nombre del destinatario, las expresiones “lector”, “lectors” o “amics”) o la segunda persona gramatical (“tu” o “vosaltres”).

Veamos ejemplos de una manera implícita pero consciente de dirigirse al destinatario interno. El personaje de “20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir” envía a un lector concreto un mensaje indirecto a través de su escrito: “Després de pensar-hi amb deteniment, se li acut un recurs: escriure una història on s’expliqui una cosa semblant, i esperar que l’avi, atent lector de la seva obra incipient, es senti al·ludit i respongui” (49).⁷⁶ Si tenemos en cuenta que el narrador de “Transcripció” narra un episodio que antes no ha explicado a su madre y ésta puede ser una lectora de su cuento, encontramos un paralelismo entre los dos relatos: “Després ja no en vaig dir re. A ningú. [...] Ara que he escrit sobre aquest somni penso el mateix, més o menys: la millor manera de ser hermètic és ser transparent” (25).

⁷⁶ “París” (Pagès 2005: 31–53) utiliza el mismo recurso.

Seguimos con la manera consciente y explícita de dirigirse al lector ideal. Hemos dicho que el narrador puede utilizar un vocativo o un pronombre de la segunda persona y ya hemos hablado del escritor de “Vel·leïtats poètiques”, que utiliza una vocativo para dirigirse a su público, un conjunto de “personas” más o menos concreto. “El poeta de la mort” utiliza el mismo recurso, dirigiéndose a una destinataria concreta –Vicentica–, pero lo suficientemente genérica para como crear confusión entre los villanos: “En total trenta-una Vicentes omplien la geografia de la vila [...]” (38). Identificar la destinataria de sus poemas se convierte en un problema que “mantenia enlaire tot el poble” (35).

Si el narrador se dirige a un narratario utilizando la segunda persona en singular “tu”, este pronombre puede referirse a cuatro tipos de destinatarios diferentes: (a) al lector ideal como un conjunto de “personas” indeterminado (“Motivació”); (b) al lector ideal invitado a aceptar el papel que el narrador le proponga (“Ragtime’ de matinada”); (c) al protagonista del relato (“Brindis”); (d) al lector ideal concreto (“Abans que no mereixi l’oblit”) o identificado con más detalles (“Ragtime’ de matinada”, “Les tenebres del cor”, “El venedor de segells”, “¡Ozú, quina calor!”, “Ficció”).

Sobre el tipo (a) escribe Anderson (1996: 70): “El narrador dice: “tú haces tal cosa” en el sentido abstracto e impersonal de “uno hace tal cosa”. Ese “tú” apunta a la conducta normal del hombre. Todos somos más o menos iguales y en las mismas coyunturas reaccionamos de modo similar.” Encontramos este “tú” genérico en “Motivació”: “Una d’aquelles frases que després un tafaner com jo, que te la sent dir perquè casualment és allà just en aquell moment, t’adjudica en un judici per homicidi i t’enfonsa la vida” (107). En cuanto al tipo (b), Anderson (Ibid.) aclara: “[...] el narrador, dando por sobreentendido que hay constantes humanas (o que hay una universal psicología humana), invita al lector a vivir, mental y emocionalmente, un papel ajeno [...]” (70). En “Ragtime’ de matinada”, leemos: “Perquè imagina’t que vas i li dius –a la teua amiga – que un bes, avui m’agrades més [...]” (45). En relación con el tipo (c), el narrador extradiegético de “Brindis” utiliza la segunda persona en singular “tú” y se dirige al escritor ficticio como protagonista de su cuento. Con esta técnica, el narrador se pone en lugar de él y pretende prever su comportamiento como si tuviera una identidad propia: “[...] t’estimes més posposar l’atac i recrear-te en la imminència del que és a punt de passar” (47). Hemos agrupado “Brindis” en el primer grupo, porque el “tú” dirigido al protagonista afecta indirectamente al lector real del relato. Con esto tiene indirectamente en cuenta también al lector ideal. Anderson (Ibid.) lo explica de la manera siguiente:

Con el “tú” el narrador puede suscitar un sentimiento de compañerismo entre el lector y el protagonista. Esto ocurre cuando al comienzo del cuento el “tú” sobresalta al lector, quien se cree personalmente aludido, y sólo después advierte que no era él, sino al protagonista, a quien se dirigía el narrador. [...] Aunque el lector advierta su error, le dura la sensación de que está envuelto, junto con el protagonista, por la misma mirada. Siente la presencia del protagonista a su lado: el “tú” no se refiere a él, pero ya lo ha conmovido.

El intento de afectar al lector real aproxima “Brindis” a los relatos de tipo (d) que tienen como rasgo común prever su propio tiempo de lectura y explicitar los supuestos pensamientos y reacciones del lector ideal. Anderson (Ibid.) explica sobre este tipo de “tú” dirigido al lector ideal:

El narrador busca cuerpo a cuerpo con el lector y le dice: “tú, lector”. Estrechada la relación entre el narrador y el lector, el cuento queda equidistante de ambos, como un mundo objetivo. Ese “tú, lector”, al recordar al lector que su función se reduce a leer, lo hace consciente de que la lectura presupone una escritura y de que, por tanto, él debe respetar las intenciones del narrador, autoridad máxima, dueño y señor de sus palabras.

Al pasar a analizar relatos del tipo (d), nos centramos en la imagen que sus narradores tienen del lector ideal al cual se dirigen. La teoría del cuento de Anderson (*op. cit.*, 69) llama la atención sobre cierto tipo de información que el narrador puede transmitir sobre esta imagen: “Las referencias al destinatario interno caracterizan: a) el lugar y la época en la que viven; b) su condición social; c) el papel que desempeñan en relación con el cuento, y d) la identidad personal”. La explicación es la siguiente: “Con adverbios y frases adverbiales el narrador sitúa a su oyente o lector en una coordenada tempoespacial: ‘tú que eres de *aquí*’ [...]”. El tratamiento de “tú” (“tu” o “vosaltres”, en nuestro caso), puede indicar

[...] matices especiales en la relación que existe entre el narrador y su oyente o lector; matices de respeto, de confianza, de familiaridad, de diferencias en sexo, edad, posición económica. [...] El narrador, aunque no cede la palabra a su interlocutor, se hace cargo de sus reacciones. Simula responder a una interrupción o a un pensamiento a punto de formarse o formado a medias [...]. Ciertos signos identifican al destinatario interno: ¿quién es, qué hace, cuánto sabe? (Ibid.)

Teniéndolo presente, pasamos a los relatos del tipo (d), que no llaman la atención sobre la escritura sólo con el recurso de dirigirse al lector ideal, sino que también tematizan la elaboración del cuento. El narrador de “Ragtime” de *matinada* describe el proceso de escritura de su relato desde el punto de vista del lector ideal –por lo cual este proceso se convierte también en un acto de leer imaginado– y hace del lector ideal uno de los protagonistas del texto que está escribiendo. Se dirige constantemente a él, dialoga aparentemente con él, intenta identificarlo, pregunta por su opinión sin recibir respuestas: “¿Què pots esperar d’un escriptor que pretén utilitzar-te descaradament? ¿Què pensaries, si ara, en aquest precís moment, t’insultara? Sense cap motiu, simplement perquè sí. ¿Ets casat? ¿I què tal, com va? ¿Estàs sol? ¿Abandonat dels déus? No importa, és llei de vida. Açò ja et cansa, ¿eh?” (42). Como hemos dicho, este

lector ideal –bastante indeterminado por lo que se refiere a la variedad de sus rasgos concretos– sólo existe en la mente del narrador.⁷⁷

La imagen que tiene del lector ideal no es homogénea. Intenta abarcar tantas posibilidades como pueda. Y para construirla el narrador utiliza tanto su propia imaginación como tópicos socioculturales: “Però tu, amic lector, com tots els mascles del món, poques vegades diries que no a una proposició de carnalitat. I elles ho saben, ¿oi que sí, amiga lectora?” (46). Además, mantiene una distancia de poder aparentemente relativa con su lector ideal. Por un momento, la oposición entre “yo” –como narrador-emisor– y “tú” –como lector-receptor ideal– desaparece, y la voluntad de dialogar se convierte en una colaboración imaginaria o un acuerdo entre los dos. Lo vemos por la esporádica utilización de la primera persona del plural, aunque la iniciativa sea siempre del narrador: “Continuem. [...] Passem al tren. [...] Podem començar de nou, sense problemes [...]” (41). Le sigue el permiso de continuar imaginando la historia. Si dejáramos al margen las advertencias de la inutilidad práctica de esta libertad aparente, podríamos considerar esta libertad como un paso adelante hacia la reivindicación de los derechos del lector ideal: “Els detalls te’ls pots imaginar, sempre és igual, poques vegades es presenta la sorpresa” (44), pero eso no significa que el narrador renuncie a su posición como dirigente del proceso.⁷⁸

Si seguimos con otros relatos, encontramos más características del lector ideal. El narrador de “El venedor de segells” intenta averiguar pensamientos de un lector que considera semejante a sí mismo, o sea, se dirige a un lector que supone, adivina, entiende y se imagina lo que él quiere decir. Con este procedimiento, lo que dice ya no debe resultar novedoso a este lector entendedor:

[...] em vaig dedicar a escriure, sense poder-me sostreure’m les vivències personals, com podeu suposar (127). La meva alegria fou enorme, com us podeu imaginar (128). El venedor de segells fictici de la meva història novel·lada era, com ja haureu endevinat, el meu *alter ego* [...] (132). No cal que us digui que l’escriure havia desaparegut del meu entorn (132).⁷⁹

⁷⁷ “En un cuento, la apelación al lector –“tú, lector”– va dirigida a un lector ficticio, no al lector real. Éste no se da por aludido y continúa la lectura como si no se metieran con él. El vocativo –“¡Oh, tú lector!”– es una convención, nunca una auténtica comunicación lingüística porque nadie se da por aludido. Ese lector ficticio es un personaje más del cuento” (Anderson 1996: 50).

⁷⁸ Nos sirven las siguientes palabras de Anderson (*op. cit.*, 48): “El lector se identifica con el narrador: repite el acto del narrador que se lee a sí mismo. Colabora con el narrador cuando el narrador lo deja colaborar; interpreta libremente cuando el narrador le da margen para esa libertad. Como el narrador fija, unívoca, cabal –generalmente por las peculiaridades ambiguas del habla y a veces porque es su voluntad que el lector recree su obra como se le dé la gana– el lector puede vanagloriarse de ser coautor del cuento; pero es una gloria vana. Su lectura, por libre que sea, está controlada por el narrador.”

⁷⁹ Anderson (*op. cit.*, 48) ha explicado por qué un narrador acude a este recurso: “Un hablante está atento a la cara del oyente y ve y prevé sus reacciones inmediatas. Un narrador, en cambio, se dirige a un lector sin cara, perdido en una vasta comunidad, perdido en una incierta posteridad, y le es difícil calcular el efecto que podría producir sobre él.

El narrador de “Les tenebres del cor” no hace de su lector ideal un aparente coautor, pero tampoco se dirige a él sólo para confirmar que le haya entendido. Más bien guarda las distancias con él y siente la necesidad de aclarar sus palabras: “[...] perquè ho entenguis, lector [...]” (96–97). A veces justifica lo que escribe y pone en evidencia su autoconsciencia autorial: “Escriu aquestes pàgines, lector, perquè tothom té una vida privada [...]” (94). Quiere evitar que le interprete mal: “[...] (i el fet que ara t’ho expliqui detalladament, lector, no és pas una imprudència, sinó que obeeix a raons ben diferents; de seguida ho podràs comprovar)” (104). Da indicaciones para interpretar lo escrito: “[...] (això vol ser un homenatge, lector meu)” (102). Asimismo, se dirige al lector ideal para comprobar que lea con atención: “¿Has advertit, lector, l’adverbi que matisava la frase anterior? *Inútilment*, sí [...]” (105); “I de tot això, fixa-t’hi, sembla que no se n’adoni ningú” (97); “[...] (¿ho veus, lector? Són aquests els detalls que m’importen)” (101); o para crear expectativas: “[...] però el que hi vaig trobar va ser tota una altra cosa (tambors que redoblen, lector, escoltar’ls)” (105–106). El mismo recurso le sirve también para hacer autocrítica: “[...] (Uns arguments de ben poca consistència, lector, ho he de reconèixer)” (99); o expresar su autoironía y permitir que el lector ideal a su vez se distancie de él a través de la risa: “[...] (¿Qui ha parlat, abans, de la prudència del tafaer? ¿He estat jo? Ara pots somriure, si vols, lector)” (106). Podemos decir que, en general, tiene una imagen del lector ideal como semejante a sí mismo (su narración tiene un tono de confesión): “[...] detalls que jo, golut, vaig saber descobrir (i que ara t’ofereixo a tu, lector meu, semblant meu, tafaer)” (99); pero al mismo tiempo deja abierto el debate sobre su carácter concreto y no está dispuesto a complacerlo cuando se da cuenta de sus propios límites como narrador: “[...] del que estava somiant (no recordo què, lector, ho sento si ets freudià)” (106).

Los narradores de “¿Ozú, quina calor!” y “Ficció” preven las expectativas del lector ideal para oponérselas enseguida. No hay esa búsqueda de un semejante sino una distancia marcada. En el primero, leemos:

I, ara, vosaltres, incauts, ja heu arribat a la conclusió que es tracta d’un relat autobiogràfic, potser un xic exagerat, però si fa no fa esteu plenament convençuts que aquest desgraciat no pot ser un altre més que jo. Podria dir-vos que aneu errats, que les vostres deduccions són precipitades i falses [...]. Podeu pensar, és clar, hi teniu tot el dret del món, que només pretenc embolicar-vos, que m’he penedit de l’autocrítica excessiva i que ara m’estic forçant per arranjar allò que és inamovible [...] (74–75).

De esta dificultad en comunicarse el narrador saca partido. Usa el privilegio de elegir un público invisible y compone con fría estrategia un texto que le satisfice a él. ¿Qué el lector no lo comprende a la primera lectura? Pues, que lo vuelva a leer todas las veces que necesite hasta agotar sus muchos niveles de significación. Así, el escritor acaba por imaginar a un lector capaz de identificarse con él.”

El narrador de “Ficció” declara: “Aviso: no és cap aventura espectacular, ni se situa en paratges perillosos (muntanyes que no ha escalat mai ningú, boscos on es perden excursionistes [...])” (85). La palabra “avisar” advierte de un peligro. Entre paréntesis –como una suspensión o interrupción de la narración–, el narrador explica sus pensamientos acerca de las expectativas imaginadas del lector. Supone que, en la mente del lector, la palabra “ficció” se asocia automáticamente con una fantasía excesiva y el tópico de lo novelesco y contradice de antemano esas expectativas erróneas.

Tanto el narrador extradiegético como intradiegético de “Abans que no mereixi l’oblit” se dirigen a su respectivo lector ideal. El primero, como transcriptor, se declara intermeditario entre su lector ideal y el narrador intradiegético y deja al primero el derecho de juzgar el texto transcrito: “Com que, al capdavall vosaltres, lectors, sou els qui heu de jutjar, us transcriu el text, tal com em va arribar a les mans [...]” (128). El segundo, en cambio, se dirige a un destinatario ideal concreto tanto por lo que se refiere a su “persona” –Joan, su alumno– como a su personalidad: “Tu, Joan, ets l’únic que ha estat amable amb mi a l’institut” (141). Es un destinatario supuestamente entendedor, aunque el narrador exprese sus dudas acerca de ello durante el proceso de escritura y, a veces, lo sitúa entre sus adversarios: “Em trobaràs mesquí, em trobareu mesquí” (161). Al escribir, comenta irónicamente su propio texto, le pide paciencia al destinatario y se imagina sus pensamientos:

N’estic fent un garbuix. I tu, Joan, a qui va adreçada la història, deus voler un informe coherent, una bona explicació del que va passar ahir (140). I tu esperes, si encara em llegeixes, que t’expliqui per què em vaig tancar dins l’armari dels vestidors per espiar les noies mentre es despullaven. No, no em cegava la passió. Això, ho trobaries més excusable, oi? (165). Ja ho veus, faig catúfols. El paper em surt desordenat. Però deixa-me’l acabar a la meua manera (169).

En conclusión, hemos visto que la imagen que tiene el escritor ficticio del lector ideal puede variar según su grado de determinación (“identidad personal”), sus características imaginadas y el papel que el narrador le deja desempeñar dentro de la obra. No hay referencias a que escriba para alguien de otra época o lugar, pero eso no significa que espere recibir siempre su empatía o entendimiento. No busca su comprensión cuando lo imagina de una condición social o educacional más baja que él (una “masa inculta”) o alguien acostumbrado a los tópicos literarios. En cambio, espera recibirla cuando lo imagina como semejante suyo, dotado de inteligencia o merecedor de confianza. La imagen que se ha construido del lector ideal no influye siempre en su postura ante el requerimiento de calidad de su obra (puede querer escribir una obra de buena calidad a pesar de lo que piense esa “masa inculta”). Tampoco depende de la imagen que tiene del lector el papel que le asigna dentro de la obra (puede hacerlo protagonista sin esperar su comprensión).

4.2.2. Documentación

Por el submotivo de la documentación entendemos las referencias a un proceso sistemático y consciente de buscar información oral o escrita que el escritor ficticio considera necesaria para redactar su obra. Como la mayoría de los submotivos, la documentación supera los límites de una etapa, en este caso, la planificación, y se extiende a otra: la textualización. Por ello y con la intención de ofrecer una idea conjunta, hemos decidido abarcar en el presente apartado tanto (a) el acto de “revisar bibliografía y seleccionar lecturas para documentarse sobre el tema” que Barboza y Peña (2010: 58) enumeran como pertinentes a la planificación, como los (b) de “revisar la bibliografía seleccionada para detenerse en la lectura de aspectos relevantes que tiendan a ampliar y/o enriquecer el texto escrito” y (c) “hacerse preguntas sobre lo leído; buscar más información si la que está allí plasmada la considera insuficiente”, aspectos que las dos autoras consideran parte de la textualización (Ibid.) y nosotros, de la planificación durante la textualización. Podríamos decir que la documentación forma parte de la planificación ya que su objetivo es empezar o seguir escribiendo de una manera determinada, pero distinguiendo entre una (a) documentación como planificación anterior a la textualización, la cual no puede comenzar sin material correspondiente (“Constricció”, “Autobiografía”, “Postil·la”, “Palíndrom”), y (b) una documentación como planificación que interrumpe el acto de escribir, el cual no puede continuar por falta de material (“Incert so”, “Documentació”). El presente apartado está estructurado siguiendo esta división. Otra diferencia con respecto a la propuesta de Barboza y Peña radica en la información oral que hemos incluido como vía de transmisión del material buscado: el escritor ficticio no se limita a lecturas, sino que también realiza entrevistas para documentarse. Precisamos también que el submotivo guarda relación con la observación, pero se diferencia de ésta en el papel más activo que el escritor se asigna: no sólo mira o “espía” a sus posibles fuentes u objetos de escritura, sino que también entra en conversación con ellos (“Documentació”, “Autobiografía”, “Postil·la”).

En el presente apartado, nos interesa con qué frecuencia, cómo y por qué nuestros relatos describen el proceso de la documentación. Vamos a hablar de seis relatos; cuatro de los cuales se refieren a la intención de documentarse sobre un asunto concreto (“Autobiografía”, “Postil·la”, “Palíndrom”, “Documentació”); en dos, la documentación resulta necesaria, porque la obra se basa en una obra musical preexistente (“Constricció”, “Incert so”). Observaremos que la documentación suele aparecer como (a) una etapa intrínseca del proceso de escritura o (b) como una plataforma para reflexionar sobre el acto de escribir y la necesidad de tener el mundo real artístico como referente de la literatura. De una u otra función proviene la postura del autor ficticio ante esta etapa del proceso.

Hemos dicho que el apartado se basa en una división de los relatos en dos grupos que tiene presente el momento inicial, siempre bastante bien delimitado, del acto de documentar: empieza por donde (a) no hay ninguna obra anterior o cuando hay una ruptura entre la redacción de una obra y otra (“Constricció”,

“Autobiografia”, “Postil·la”, “Palíndrom”) o cuando (b) hay una interrupción de un proceso de escritura concreto (“Incert so”, “Documentació”). Ahora bien, puede acabar con (a) el encuentro de la información buscada y el inicio o reinicio del acto de escribir, aunque la frontera entre los dos no esté siempre bien delimitada (“Constricció”, “Autobiografia”, “Postil·la”, “Incert so”), o (b) con una interrupción definitiva (“Palíndrom”) o seguramente definitiva del proceso de escritura (“Documentació”).

En tres relatos (“Autobiografia”, “Documentació”, “Palíndrom”), se refiere a la duración concreta de la etapa de documentación. En el primero, podemos leer: “Durant cinc setmanes, el biògraf treballa intensament en la recollida de dades” (61). En “Documentació”, dura unos dos meses: “Aquest és l’últim paràgraf que vaig escriure a raig, dos mesos enrere, de la novel·la en la qual estic submergit des de fa dos anys” (117–118). En “Palíndrom”, este período es más largo e impreciso: “Com que ensopegava sempre amb les mateixes paraules, decidí utilitzar un sistema més efectiu: seguir l’ordre d’un petit diccionari. Així, durant un curs d’anar cada dia feiner a Inca –era professora d’anglès de l’institut– va confeccionar una llista de gairebé dues-centes paraules” (67). El uso del diccionario como fuente de datos aparece tanto en “Palíndrom” como “Constricció”, y es comparable con el uso de documentos, obras literarias o entrevistas de otros relatos, porque su objetivo es obtener la base más amplia posible de información con la que trabajar. En “Constricció”, leemos: “Fullejava deficiós el diccionari de sinònims i trobava que cada cop que deixava enrere una de les notes de la llista feia un pas cabdal per a la meva supervivència” (63–64).

“Constricció”, “Palíndrom”, “Autobiografia” y “Postil·la” consideran la documentación como parte intrínseca del proceso de escritura y no cuestionan su utilidad. Sin embargo, las bases de esta utilidad son de diferente índole: en los dos primeros, el escritor compone una obra experimental (“Constricció”) o un verso palíndromo (“Palíndrom”); en los dos últimos su objetivo es construir no sólo un mundo imaginado posible con respecto al mundo real artístico, sino “verdadero” desde el punto de vista de ciertos datos. Así, la obra que quiere redactar el narrador de “Constricció” se basa estructuralmente en una ópera preexistente: “Em va semblar evident que hauria de localitzar la cloenda del *Turandot* de Puccini, que era la taral·la que aquell home plorós tenia als llavis [...]” (62). En “Autobiografia” y “Postil·la”, la opción por “lo verdadero” tiene que ver con el género literario practicado: una biografía, en el primer caso, y una “crònica” (148) que pretende transmitir con fidelidad y precisión ciertos sucesos, en el segundo. Ambos enfatizan la importancia de la fase de documentación en el proceso de escritura, y tanto en uno como en otro, la acumulación de datos no se limita a documentos escritos sino que incluye fuentes orales. El biógrafo se dedica a la “lectura minuciosa i aguda” de obras escritas por el escritor objeto de la biografía y realiza entrevistas a él y a la “gente” que lo conoce: “Efectivament, ell ha de tenir accés a tots els documents que l’Escriptor cregui necessaris, però també ha de poder consultar per pròpia decisió algunes persones clau en la seva vida sense que ells sàpiguen que s’està

preparant la biografia, perquè és més important del que sembla copsar en fred, sense matisos, l'opinió dels que l'han conegut" (59). Para él, la elaboración de una biografía se aproxima a la de un estudio científico: se basa en una metodología determinada para obtener información "objetiva" y variada y tiene en cuenta la protección de datos personales. Además usa el vocabulario correspondiente –"investigación", "estudiar"– y prevé que la obra contendrá referencias a "personas reales": "El literat pot estar tranquil pel que fa a la seva intimitat: durant el procés d' anotació i d'investigació, el biògraf utilitza noms falsos, fixats segons una clau privada, que permeten conservar l'anonimat de tot el que s'estudia, i no és fins que inicia la redacció definitiva que posa els noms reals que corresponen a cada persona" (60). El narrador de "Postil·la" enumera minuciosamente todas sus fuentes de información y explicita su propia postura ante los sucesos y también las limitaciones de su punto de vista como narrador homodiegético (véase 5.2.2.3). Transcribimos dos párrafos bastante largos para exponer la importancia que cobra el submotivo para este narrador:

La veritat és que no he pogut disfressar-me de reporter i entrevistar en profunditat els tres monjos que van rebre el meu amic al vestibul de la Cartoixa de Montalegre el dia tretze de març de mil nou-cents noranta-sis. [...] Només m'ha estat possible parlar-hi per telèfon, i encara no amb tots tres. Però com a mínim la meva informació no es limita a l'abrandada versió que m'ha ofert el Canut. A més, compto amb els dos documents escrits pels monjos que m'ha facilitat el meu amic: la carta del prior i una estranya ressenya literària de la novel·la signada per l'Arxiver (147). D'ara endavant totes les afirmacions que componen el meu relat es basen en una suma de les explicacions atabalades del meu amic, les precisions de segona generació sobre versions anteriors del Canut que la seva dona ha tingut l'amabilitat de fer-me arribar, les converses telefòniques amb el pare prior i el mestre de novicis, el text de la novel·la en qüestió i els documents escrits pels cartoixans sobre la novel·la. Tot això a banda de la meva intuïció de lector contumaç, és clar, i d'una lleu sensació d'angoixa que no sabia definir gaire però que m'empeny a escriure aquesta crònica com si realment m'hagués succeït a mi (148).

"Incert so" y "Documentació", del segundo grupo de relatos, presentan una situación diferente porque se trata de superar una ruptura en un proceso de escritura ya comenzado por falta de material necesario. En el primer relato, seguir escribiendo sin cierta información resulta imposible porque forma parte estructural de la obra al igual que en "Constricció": "El vull que me'l cantis senceret sí que va ser l'última cosa que vaig escriure aquella nit, sobretot quan em vaig assegurar que no tenia cap versió d' 'El día que me quieras' a casa i que sense la lletra del tango no podria avançar gaire en cap projecte literari basat en aquella trucada" (34). No se trata de una simple acumulación de datos sino de un proceso que requiere dedicación y capacidad de reflexión: "L'endemà vaig comprar totes les cintes de tangos clàssics que vaig trobar i em vaig escoltar 'El día que me quieras' un munt de vegades fins que em va semblar comprendre perfectament què hi buscava l'Aurora" (34). Como resultado de este proceso

cognitivo, el narrador llega a un descubrimiento que le da sentido y cohesión a toda la obra que ha empezado a escribir. Por un lado, este hecho subraya la importancia del papel que la etapa de documentación puede jugar dentro del conjunto del proceso: “El resultat de l’audició completa de la lletra d’aquest tango sensacional és devastador” (43) y “Reconec que aquell ‘será clara la aurora’ va ser l’autèntic esperó per escriure’n la peça teatral” (45–46). Por otro lado, recuerda el carácter dinámico de toda la escritura.

Como sugiere el título, uno de los motivos centrales de “Documentació” es precisamente el que nos interesa en este apartado. Al igual que en “Autobiografía” y “Postil·la”, se trata de un proceso complejo compuesto por una búsqueda de fuentes escritas y orales. A pesar de la repugnancia hacia tal forma de escribir que luego explicaremos, el narrador se ve practicándola en cuatro ocasiones diferentes. En la primera, se trata de lecturas y entrevistas para precisar el proceso judicial que espera al protagonista de su novela. Puesto que aspira a construir un mundo imaginado posible, el narrador busca salidas para su personaje que, al mismo tiempo, constituyen vías alternativas de desarrollo para el argumento de su novela.

Llegir forma part de la meva vida normal i tampoc és cert que només em faci obrir parèntesis. El cas del pobre Marcel n’és un bon exemple. En el moment d’abandonar-lo, espero que de manera provisional, s’enfrontava a un complex procés judicial pel seu acte de vandalisme. Gràcies a certes lectures sé que tot apunta a un desenllaç parcialment desfavorable, per més que l’artista japonès acabi renunciant als seus drets morals d’autor. [...] En l’entremig he llegit sense defallir pàgines i pàgines d’un monstre jurídic anomenat Aranzadi, he navegat per Internet buscant tota mena de material sobre el famós estatut de l’artista i fins i tot vaig dinar amb el Florenci Guntín, un representant de la societat d’autors que vetlla pels interessos legals dels artistes (122).

La segunda situación de documentación la constituyen lecturas y talleres específicos sobre el tratamiento del vidrio: “També he llegit uns quants llibres tècnics sobre el tractament del vidre i fins i tot he visitat discretament un parell de tallers artesans” (122). La tercera situación tiene que ver con las descripciones de una escuela de albañiles que aparece en su novela. Al final, sin embargo, el narrador prefiere partir de una imagen difusa del edificio: “Rellegint les descripcions de l’edifici mutant que havia anat introduint a la novel·la em vaig adonar que la manca de nitidesa del record jugava a favor de la ficció” (124). Y finalmente llega a buscar un prototipo para su personaje: “Si no era imprescindible documentar acuradament l’escola de la novel·la potser caldria definir una mica més el perfil del protagonista. [...] De manera que em vaig concentrar en la recerca d’un model humà per al meu personatge” (124–125).

En cambio, la postura del narrador-escritor contrasta con la de todos los relatos vistos hasta ahora. Si en “Incert so” la documentación se presenta como una estrategia de importancia principal para dar sentido al escrito, aquí la misma estrategia obtiene una capacidad de interrumpir el proceso. El crecimiento de

esta adversidad es progresivo: comienza con un sentimiento de incomodidad – “Reconec que em va avergonyir una mica transformar un desconegut en assessor, però l’episodi no va interrompre pas el curs de l’escriptura” (122)–, pasa por el reconocimiento de su inutilidad (la casa de los albañiles) y culmina con la ruptura posiblemente definitiva del proceso de escritura. En lugar de conseguirlo, el narrador pierde su estado inspirado, evalúa de nuevo su obra escrita hasta el momento y atribuye retrospectivamente la culpa al uso de una estrategia que no le conviene: “La qüestió és que l’escriptura avançava amb tanta fluïdesa que vaig cometre l’error de començar a actuar com un escriptor professional d’aquesta mena de novel·les tan documentades que fins i tot podrien servir d’apunts en un curset sobre el seu ‘tema’” (123).

En suma, hemos visto que relatos (bastante pocos) que explican la documentación –y con esto explicitan las estrategias para escribir que usan los personajes– la suelen mostrar como una parte necesaria e intrínseca de cierto tipo de escritura. A través de esto, o bien ponen de relieve que el submundo de ficción depende del mundo “real” artístico, o bien arrojan luz sobre las relaciones interdisciplinarias entre las obras artísticas. El único relato que se opone a la imagen positiva de la estrategia es precisamente el que tiene como título “Documentació”. En este relato, el submotivo sirve de plataforma para reflexionar sobre la literatura y el proceso de escritura como tal.

4.2.3. Elaboración de apuntes y borradores

El presente apartado reúne las tres etapas del proceso de escritura que diferencian Barboza y Peña (2010: 58). La primera –como parte de la planificación– consiste en “elaborar esquemas sobre lo que se va a escribir”. La segunda y la tercera ya entran en el terreno de la textualización. Por la segunda se entiende la acción de “revisar los esquemas elaborados en el proceso de planificación” y, por la tercera, la de “detenerse en elaborar borradores, cuidando la coherencia y la claridad”. Todas estas etapas están vinculadas a la configuración de la obra tanto en la mente del escritor ficticio como sobre el papel. La razón de tratarlos juntos –elaboración, revisión y desarrollo de apuntes y borradores– se halla, por un lado, en dos rasgos característicos comunes: por breves o largos que sean, (a) son textos considerados previos a la obra, y, por consiguiente, (b) también inacabados, destinados a modificaciones. Por otro lado, si bien existe un grado de diferencia entre apuntes y borradores, frecuentemente los relatos no lo especifican y se refieren a la acción de “tomar notas” sin explicar cuáles son, o de textos enteros considerados borradores y destinados a una revisión posterior. Por esta misma razón hemos substituido el término “esquemas” usado en la didáctica por el de “apuntes”. El submotivo está vinculado a la continuidad del proceso (véase 5.2.1.3).

Antes de empezar, queremos hacer dos precisiones en cuanto a los relatos que aquí estudiaremos. La primera es que contienen necesariamente un acto de escritura. En nuestro corpus, hay relatos que se limitan a la etapa de

planificación (“Brindis”, “El poeta”) y otros que narran los planes para continuar una obra ya comenzada (“Amb els peus a l’aigua”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”). Ahora bien, los que analizaremos aquí muestran los primeros apuntes o borradores del acto de escribir. En segundo lugar, son textos todavía no publicados. En el capítulo 6, veremos que el concepto de texto inacabado –muy relacionado al de “borrador” o “reescritura”– puede abarcar también textos publicados o considerados listos para publicar. No nos detendremos ahora en ellos.

En definitiva, los relatos que vamos a estudiar en el presente apartado son trece. Los podemos dividir en dos grupos de ocho y cinco textos para destacar, ya desde el principio, una tendencia que podemos considerar típica de nuestro corpus. Esta tendencia nos puede servir para explicar la presencia del submotivo en los textos. En la mayoría de los relatos, incluidos en el primer grupo, los apuntes o borradores no acaban de materializarse –por diversas razones– como obras consideradas completadas o logradas (“Palíndrom”, “Això no és un conte”, “El segrest”, “Esborrany”, “La nostra guerra”, “Final obert”, “Autobiografia”, “Documentació”). En el segundo grupo, los relatos constituyen un paso previo a la realización de una obra acabada (“El poeta”, “Inspiració”, “Incert so”, “Constricció” y “El frau”). De todos modos, la presencia del submotivo apoya la imagen de la escritura como un proceso dinámico y cognitivo, sujeto a cambios constantes (puede estar relacionada con la imagen de la escritura como una reescritura permanente; véase 6.2.1). Todos los relatos que narran el acto de elaborar apuntes o borradores lo muestran como intrínseco al proceso de escritura, sea como sea la postura del escritor ficticio concreto ante este procedimiento (normalmente positiva en “Incert so”, y negativa en “Documentació”). La función de esta etapa es, en algunos casos, memorística, pero también organizativa. En el sentido más general, puede facilitar la transcripción de una historia que se pretende transmitir con fidelidad.

Miremos ejemplos del primer grupo. La poeta ficticia de “Palíndrom” usa el diccionario como fuente y apunta palabras simétricas y palíndromos con el fin de buscar las posibilidades del lenguaje: “[...] posava esment en capgirar tots els mots que li venien al cap i apuntava, en un quadern groc, tant els que eren palíndroms com els simètrics” (67). Gracias a esta actividad casi lúdica sin objetivos concretos le surge la idea de escribir un “verso definitivo”, cosa que se presenta ya como una actividad con una motivación y objetivos concretos. Sin embargo, se muere antes de poder dejar el verso escrito. El narrador de “La nostra guerra”, por su parte, tiene previsto una futura reescritura de su relato, al que considera borrador: “Perquè la prioritat d’ara no és l’adjectiu sinó continuar, em dic. I ja no relaciono l’adjectiu amb el sindicalista, sinó amb l’escena que, en aquest primer esborrany, estic descrivint” (24). En el texto que estamos leyendo, lo escrito alterna con reflexiones y recuerdos intercalados que una obra coherente y completa habría omitido.

También tres relatos –“Això no és un conte”, “El poeta”, “El segrest”– narran la situación en la que los borradores y las anotaciones, aunque tengan la idea y la consciencia de una futura obra, son anteriores a la perspectiva de poder

publicarla. Aquí, el escritor ficticio suele anotar sus ideas para volver posteriormente a éstas como base o punto de partida. Cuando le encargan dos cuentos a la escritora ficticia del primer relato, lo primero que hace es encender “l’ordinador per tractar d’acabar dues històries pendents” (164). Eso quiere decir que tiene dos borradores más o menos elaborados a la “lista de espera”. El caso del protagonista de “El poeta” muestra que tales situaciones son repetitivas: “Per regla general, a les pàgines finals de l’agenda de sobretaula hi té apuntades mitja dotzena d’idees que, convenientment desenvolupades, es poden convertir en un poema. Però fa poc les va repassar i, tal com temia, no li’n quedava cap. Les havia utilitzat totes en l’últim llibre” (146). “El poeta” lo hemos agregado al segundo grupo porque sus apuntes ya se han materializado en una obra. El primer cuento metadieético de “Això no és un conte” (que tiene tres niveles narrativos) queda inacabado por la autora porque un grupo de investigadores lo modifica y acaba por ella; el segundo, porque la autora lo abandona “per a millor ocasió [...] cansada de no trobar el to precís” (167). “El segrest” muestra que el hecho de apuntar ideas previamente no garantiza que se utilicen después. El poeta ficticio “[v]a al·legar que, en els últims mesos, amb prou feines havia estat capaç d’esbossar unes poques idees i, a més, cap d’aquelles poques idees no s’havia materialitzat en un poema” (284). El narrador-cuentista de “Esborrany” subraya igualmente el carácter provisional de sus primeras ideas escritas:

[...] tan sols es tracta d’un primer pas: m’he limitat a redactar un simple esbós de cada història. De fet, no són sinó esquelets raquítics de possibles arguments que encara no sé ben bé si algun dia m’acabaran de fer el pes. No res, quatre pinzellades superficials i molt lleugeres. [...] Ni tan sols gosaria afirmar que [els relats] constitueixen un bloc sòlid i definitiu. A vegades, amb el temps, ni és estrany que alguna de les peces embastades, en lloc d’acumular repunts que la consoliden, veja com els fils se li afluixen de mica en mica fins que, a la fi, acaba per desfer-se del tot i desaparèixer (6).

El relato termina con una mirada hacia el futuro, en la cual no es difícil detectar una alusión irónica dirigida al lector ideal ya no de parte del narrador autodieético, sino del que ha compuesto el relato desde su punto de vista: “En fi, si Déu vol, més endavant, quan recobrem la salut, a poc a poquet, amb paciència i serenitat, a còpia d’acumular sediments, ja els anirem polint perquè arriben a assolir un cos més digne, qui sap si definit” (8). Efectivamente, el cuentista ficticio morirá “amb la ploma a la mà” (9) —como nos hace saber “Vel·leïtats poètiques”—, rematando así la idea central del carácter provisional de sus escritos y la de un proceso de escritura nunca completado. Cabe llamar la atención sobre el hecho de que paralelamente a la elaboración de los cuentos, el escritor planifique su ubicación en un libro. A la hora de hacerlo, sin embargo, su postura no cambia. También llama la atención el título del relato que engloba su idea central.

Podemos deducir que, precisamente, de este carácter fugaz de las ideas proviene (a) la función memorística de los borradores y los apuntes. Hay cuatro

textos que lo tematizan (“Esborrany”, “Final obert”, “El frau” e “Incert so”). En el primer relato, leemos:

“Ara com ara, la qüestió fonamental consisteix a evitar que aquestes idees inicials en marxen del cap, que es precipiten sense remei al fons del pou de l’oblit, que es queden arraulides en aquella zona obscura i freda de la ment on les possibilitats de ser rescatades per la memòria són tan escasses, o fins i tot inexistentes, com s’ha esdevingut tantes i tantes vegades” (6).

En otros tres, encontramos (b) una función complementaria de los apuntes relacionada con la intención de mantener cierta exactitud y fidelidad con respecto al mundo real artístico como fuente de información. “Final obert” cuenta: “Però no només era feliç i va somriure, també va anotar el que estava veient i escoltant, no fos cosa que després s’oblidàs d’alguna cosa important i no la pogués contar” (118). Además de transcribir lo que ve, el narrador apunta sus propias ideas que explican el comportamiento de los personajes: “Aleshores encara no s’havien inventat els telèfons mòbils, com molt bé va deixar anotat el narrador d’aquesta història que escrivia tot el que veia i escoltava” (119). El narrador de “El frau” expresa la misma idea implícitamente: “[...] el seguiria i anotaria tot el que feia” (101). El de “Incert so” es más explícito: “Però no me’n volia oblidar de cap manera. Vaig agafar un bolígraf i vaig decidir transcriure la història tal com me l’havien contada” (32).

Hay dos funciones más: (c) la de buscar un comienzo adecuado para la obra (“Inspiració”) y (d) la de organizar ideas y fijar la estructura del texto (“Incert so”). Así en “Inspiració”, leemos: “D’una banda, abans d’escriure aquella primera frase irlandesa que m’havia d’estirar a pas lleuger fins als límits del terreny llogat, n’havia esborrat mig centenar que mai no començaven pel bon començament” (75).⁸⁰ El narrador de “Incert so” vuelve dos veces al submotivo de la elaboración de borradores. La primera de ellas precisa que no sólo transcribe la historia tal y como la ha oído, sino que también organiza su contenido y selecciona la información que le parece interesante: “O sigui que, assegut a la taula de l’estudi, vaig llistar tots els elements interessants de l’episodi en un bloc d’aquests d’escriure i no llegir” (32). El segundo retorno al submotivo declara el fin de la etapa de la planificación previa y anuncia el inicio de la textualización: “O sigui que vaig ratllar totes les notes esparses que havia escrit amb una diagonal apressada i vaig passar full” (33).

En “Incert so”, la acción de tomar notas aparece como un acto precipitado. Le sigue una reflexión sobre su función práctica. Irónicamente el narrador llega a la conclusión de que, en su caso, se trata de un procedimiento inútil porque no suele repasar sus apuntes a la hora de escribir: “Una mesura profiláctica, aquesta de prendre notes, que resulta d’una inutilitat extrema si, com és el meu cas, mai més no les repasses. Notes esparses, que en diuen els pedants. Fragments d’escriptura que no passen de detritus destinats a esmicolar-se per sempre més” (32). El fragmento revela varias operaciones intelectuales que el

⁸⁰ “Autobiografía” (Benedetti 1989) tematiza la misma situación.

narrador usa: empieza por una evaluación (profiláctica), sigue con otra evaluación (inutilidad extrema) –esta vez de un caso que todavía no ha explicado– y finalmente justifica su evaluación con un ejemplo autoirónico. La referencia a “los pedantes” traza una frontera bien delimitada entre otros escritores y el narrador, que no comparte una imagen positiva generalizada del submotivo. La misma postura contraria a los borradores y la documentación la encontramos en “Documentació: “Era molt millor partir d’una imatge difusa que no pas d’unes notes precises” (124).

En cambio, el biógrafo de “Autobiografía” reivindica la importancia de las notas a la hora de estructurar el libro y supone que su opinión es compartida y general:

El seu mètode de treball és molt estricte: no comença a redactar la biografia fins que no ha teixit una densa teranyina que, com si es tractés d’una estructura de formigó, aguanta tota l’obra i li dóna estabilitat; per això és tan important el procés d’acumulació de dades i notes, perquè són esquelet del llibre; ell, com que és novel·lista, ho deu entendre perfectament, ¿oi? (60).

Al mismo tiempo manifiesta sus derechos exclusivos a las notas como una propiedad intelectual privada: “L’Escriptor de Tots els Mesos no podrà examinar el contingut d’aquesta xarxa de notes (per al biògraf seria com revelar un secret professional), només podrà llegir el text” (60).⁸¹ También piensa en la defensa de la intimidad y la identidad de sus objetos de escritura. Este aspecto hace del acto de tomar notas un sistema de escritura totalmente diferente de la textualización. Es una etapa bien delimitada y específica, con sus propias reglas: “[...] durant el procés d’ anotació i d’ investigació, el biògraf utilitza noms falsos, fixats segons una clau privada, que permeten conservar l’anonimat de tot el que s’estudia, i no és fins que inicia la redacció definitiva que posa els noms reals que corresponen a cada persona” (60). Durante la narración sus apuntes cambian de “propietario” dos veces hasta que llegan a la mesa del ex escritor consagrado objeto de la biografía (véase 3.2.2.1). Así vemos cómo éste comienza a redactar su autobiografía a partir de un sistema de notas ajenas sobre su propia personalidad: “[...] després de repassar un cop més, obstinat, les notes i els apunts que té sobre la taula, amb tota la ignomínia i la vergonya reflectides al rostre (el gest forçat de la boca, els ulls alienats), comença a teclejar arítmicament la primera línia de text” (72).

En conclusión, el submotivo de los apuntes y los borradores apoya la imagen de la escritura como un proceso dinámico y cognitivo. Aparece como parte intrínseca del proceso, normalmente valorada, a veces considerada de una importancia primordial, y otras, en cambio, de poca utilidad práctica. La

⁸¹ La defensa de la obra como propiedad intelectual incluso ante el mismo objeto de escritura es un motivo central de “La contrasenya”. No obstante, en este relato no sabremos en qué etapa de elaboración se encuentra la obra protegida y no la podemos vincular con el submotivo de apuntes y borradores.

función principal de esta etapa de la planificación y la textualización es memorística, pero también organizativa.

4.2.4. Ambientación

Según Silo (2006: 159–160), la conciencia inspirada se puede manifestar como un fenómeno accidental (véase 3.2.1.1) o deseado. Sobre el segundo –que es nuestro objeto de estudio en el presente apartado– explica (Ibid.):

Artistas plásticos, literatos, músicos, danzarines y actores, han buscado la inspiración tratando de colocarse en ambientes físicos y mentales no habituales. Los diferentes estilos artísticos, que responden a las condiciones epocales, no son simplemente modas o modos de generar, captar e interpretar la obra artística, sino maneras de “disponerse” para recibir y dar impactos sensoriales. Esta “disposición” es la que modula la sensibilidad individual o colectiva y es, por tanto, el predialógico que permite establecer la comunicación estética.

El espacio narrativo toma significado “cuando se le dota de personajes y acciones”, y “a partir de entonces, puede incluso condicionar el desarrollo de la fábula” (Juan 2004: 22–23), que en el contexto que nos ocupa significa favorecer o impedir el inicio o la continuidad del proceso de escritura. Al mismo tiempo, los personajes suelen habitar “lugares que les son propios, esos espacios que ellos mismos han contribuido a crear y definir.” El espacio narrativo es, por consiguiente, también “moldeado por sus habitantes, con lo que cumple toda una gama de funciones (*op. cit.*, 93; 96).

En la didáctica, se usa el término *ambiente* para referirse a sitios habituales donde un acto de escribir tiene lugar: “Se entiende como ambiente el escenario o sitio y las condiciones en las que el estudiante ejerce el oficio de escribir” (Avilán 2004: 24), pero también se ve la necesidad de “indagar respecto a cuán eficaces son estos sitios para que se presenten momentos especiales de la escritura”, siendo *momentos especiales* “aquellos en los que se activa el procesamiento intelectual avanzado de la información: el recuerdo, la meditación, la reflexión, la interpretación, la determinación” (Ibid.).

En este estudio, utilizamos el término *ambiente* de la didáctica –sitio habitual de la escritura–, y sustituimos al sujeto que ejerce el acto de escribir por un personaje-escritor. Por el término *ambientación* entendemos cualquier actividad consciente y planificada que tenga como objetivo habilitar un espacio para el proceso de la escritura, *momentos especiales* o la búsqueda de este espacio que supuestamente ya existe. El objetivo es saber qué tendencias predominan en nuestros relatos a la hora de describir el contexto ficticio en el que el acto de escribir tiene lugar; cuál es su grado de concreción o *presentación explícita*,⁸² qué papel juega dentro del argumento y qué importancia adquiere

⁸² Hablando de la novela, Juan (2004: 76), utiliza el término *presentación explícita* de Bal (1990; citado por él) “cuando los objetos y realidades que forman un espacio determinado aparecen nombradas en el texto, junto a una mayor o menor cantidad de información sobre

desde la perspectiva del personaje. En el capítulo anterior hemos llegado a la conclusión de que la escritura está presentada como una actividad que requiere concentración mental. Ahora volvemos a esta imagen y la precisamos con otras dos: la imagen de la escritura como un proceso silencioso y la imagen de la escritura como un proceso solitario.

Teniendo en cuenta el ambiente ficticio *terrenal*, dividimos nuestro corpus en cinco tipos de relatos y dos excepciones que presentan una situación comunicacional desde el más allá, y por tanto, un espacio ficticio *no terrenal* (“El venedor de segells”, “No patiu, sóc mort”)⁸³. Una vez analizados los cinco grupos, nos detendremos a estudiar la ambientación. Son tres las cuestiones que nos interesan: (a) la importancia del aislamiento y el silencio como mitos culturales relacionados con el proceso de escritura, (b) los factores procedentes del contexto ficticio que intervienen positiva o negativamente en el proceso (calor, lluvia, ruido, intervención del otro personaje) y (b) las técnicas para convocar la inspiración (consumo de alcohol, tabaco o droga, vueltas o paseos por la habitación o la vivienda, sonido de la música, vida retirada, mirada dirigida hacia el techo, ojos cerrados, respiración profunda).

Antes de empezar, queremos formular dos premisas. Primeramente, el lugar de la planificación previa y el de la textualización pueden coincidir (intención de inspirarse en un ambiente preparado) o no.⁸⁴ Durante la textualización, el lugar de la planificación y el del acto de escribir tampoco coinciden siempre, sino que pueden alternarse. En “Deu paràgrafs”, estos dos lugares son la cocina y la habitación (¿comedor?): “Davant de la nevera, l’escriptora rumià què pot ser prou important perquè la dona del conte no s’adoni que, a més d’un botó, s’està cosint parcialment el cos” (61). En segundo lugar, el mismo escenario puede jugar un papel diferente en distintos relatos. Por eso reconocemos que, en ciertos casos, las fronteras ente uno y otro tipo de textos pueden ser flexibles.

Los cinco tipos de escenarios son: (1) un lugar indeterminado, y por tanto, con poca importancia desde el punto de vista del argumento. Es un escenario al cual no se hace referencias o que posee sólo una máquina de escribir o un ordenador necesarios para escribir (“Ficció”, “Trenta línies”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “U”, “Transcripció”, “Això no és un conte”, “La divina providència”, “La nostra guerra”, etc.); (2) la vivienda de un personaje-escritor o una parte de ésta como un lugar específico (dormitorio,

sus atributos y características. Evidentemente, la cantidad de información está en relación directa con la exactitud y con el grado de referencialidad del sistema espacial de la novela.”

⁸³ El personaje de “El venedor de segells” cuenta su vida retrospectivamente desde un espacio indeterminado del más allá, aludiendo al hecho de que sólo haya muerto su cuerpo: “[...] val més la mort del cos que l’infern de la vida” (134). No obstante, no hay referencias a que este acto de contar sea escrito. El narrador de “No patiu, sóc mort” no alude directamente a su muerte. El título se refiere a los sucesos del relato anterior “Dedicatòries” donde el escritor ficticio se muere.

⁸⁴ Por ejemplo, el primero puede ser un ascensor (“Brindis”), un lavabo (“El poeta”) o una cama. Según la imaginación del narrador extradiegético, el escritor joven de “¡Ozú, quina calor!” “[...] pega unes cinc-centes mil voltes al llit sense conciliar el son i pensa, és clar, pensa molt, moltíssim, [...] imagina la història d’un relat futur [...]” (74).

comedor, cocina), pero no destinado especialmente a la escritura (“¡Ozú, quina calor!”, “Dedicatòries”, “Apokatastasi”, “No patiu, sóc mort”, “La inspiració del novel·lista”, “Inspiració”, “El poeta de la mort”, “Deu paràgrafs”, “Les tenebres del cor”); (3) un lugar destinado a la escritura entendida como profesión: un despacho, un estudio o el piso del otro escritor (“Autobiografia”, “Vel·leitats poètiques”, “El conte”, “La voluntat”, “Incert so”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “El segrest”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”); (4) un lugar público no destinado a la escritura: un bar, una oficina, un medio de transporte, un psiquiátrico (“Amb els peus a l’aigua”, “La mort del numen”, “Palíndorm”, “Postil·la”, “Vol transoceànic”, “El frau”); (5) un lugar aislado buscado a propósito y supuestamente adecuado para escribir: un desierto, un refugio (“Els caminants del desert”, “Incompresa”, “La contrasenya”).

En el primer grupo de relatos, encontramos como ambiente un lugar indeterminado que, en unos casos, se encuentra totalmente ausente en el discurso del narrador, como en “Ficció”: “Escriu la història d’un personatge de ficció [...]” (85). La única cosa que podemos deducir del texto sobre su contexto de elaboración es que nace para oponerse a una tradición literaria que predomina en este contexto cultural ficticio. El escenario indeterminado puede contener sólo una herramienta necesaria para la escritura (máquina de escribir, ordenador, lápiz, pluma) como ocurre en cinco relatos. En “Trenta línies”, leemos: “L’escriptor comença a teclejar amb prevenció” (129); en “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”: “Escrivia amb dos dits, amb tota la ràbia abocada en aquells dits que destrament saltaven de tecla en tecla [...]” (70); en “U”: “HE AGAFAT el llapis amb una intenció indeterminada [...]” (107); en “Transcripció”: “Ha estat després, mentre anava transcrivint a l’ordinador els paràgrafs d’aquesta confessió, que hi he tornat a pensar” (17); en “Això no és un conte”: “[...] vaig enjoncar-me en l’ordinador per tractar d’acabar dues històries pendents” (164). En este sentido, “La nostra guerra” es un paso para adelante hacia la concreción del ambiente, porque hace referencia tanto al ordenador: “En el momento de seure davant de l’ordinador tinc el propòsit d’escriure la història d’una batalla [...]” (15) como a una habitación concreta en la que el proceso tiene lugar: “[...] alço el cap per mirar un cel que, en realitat, és el sostre de l’habitació [...]” (19). Suponemos que escribe en casa, pero el lugar no juega ningún papel importante dentro del proceso, igual que en los casos anteriores. En “La divina providència”, sabemos que el personaje-erudito guarda “els volums de la Gran Obra, inèdits, l’un al costat de l’altre a la prestatgeria del passadís de casa seva” (476) y gracias a ciertas referencias a su estilo de vida retirada –“la dedicació exclusiva, el celibat, els sacrificis” (478)– podemos suponer, sin más pruebas, que escribe en casa. En tal caso, este escenario privado reforzaría el aislamiento voluntario o autoasignado del personaje.

En los nueve relatos que forman el segundo grupo, la redacción tiene lugar en una parte de la vivienda del personaje-escritor que, o bien no se precisa, como en “La inspiració del novel·lista”, o bien es un lugar no destinado a la

escritura como trabajo. “¡Ozú, quina calor!” habla de la habitación del personaje: “Després es tanca en la seua cambra i intenta ser original amb l’abecedari [...]” (73). El escritor de “Dedicatòries” escribe también en una cámara, pero se ficcionaliza y describe la escena desde la perspectiva de su asesino imaginado: “[...] i sap que ara estic escrivint, en la meua cambra, d’esquena a la porta, i plou [...]” (122). En “Apokatastasi”, se trata de un dormitorio, porque se hace referencia a unas camas: “Des de la butaca de l’eixugador, tombat en un dels llits desfets, l’observe” (73). Los narradores de “Inspiració” y “No patiu, sóc mort” escriben en el comedor. Sobre el primero leemos: “Aquella mateixa matinada allà al sofà del menjador vaig començar a escriure aquest relat [...]” (93); sobre el segundo: “Des del mateix dia que els meus pares se n’anaren, vaig col·locar la màquina d’escriure en la taula del menjador [...]” (125). El protagonista de “El poeta de la mort” se encuentra en una cocina: “[...] dos cantons més avall, a la cuina del número set del carrer Nou, Dioclecià Gómez seia cavil·lós davant la vella Hispano-Olivetti [...]” (32–33). La escritora de “Deu paràgrafs” escribe en una mesa de su casa: “Li venia més de gust quedar-se a casa treballant que no pas sortir” (60). Podría ser la del comedor, porque al mismo tiempo bebe vino y come galletas. Lo que sabemos es que la mesa no es la de la cocina: “[...] no vol interrompre la narració amb viatges constants a la cuina” (67). Si en el primer grupo de relatos el ambiente no importa desde la perspectiva del argumento, en el segundo suele tener un significado. El dormitorio de “Apokatastasi” adquiere un significado simbólico como recuerdo de una etapa en la vida del escritor: “Perquè jo sóc el seu “jo”, el fragment de si mateix que deixa arrere, tancat en aquesta habitació [...]” (76). En otros cuatro relatos, el escenario contribuye en mayor grado a la inspiración del personaje. El protagonista de “La inspiració del novel·lista” empieza a escribir sobre sus vecinos, el de “Inspiració” empieza a redactar su relato después de haber visto una escena de lectura en su comedor. “El poeta de la mort” tropieza con un pórtico y se le ocurre la palabra rimada que busca. Escribir en casa permite a la escritora de “Deu paràgrafs” preparar un ambiente propicio e inspirador.

Tanto en “Autobiografia” como en “Les tenebres del cor” encontramos un piso del otro escritor como escenario del acto de escribir, pero hay una diferencia bastante importante entre los dos. El primero tendría que funcionar como despacho o estudio, porque el personaje-escritor joven va allí para terminar la textualización de una obra concreta. Tiene que substituir al propietario del piso y cumplir su encargo: “Va arribar amb molta empenta i amb ganes de treure’s la feina de sobre com més aviat millor [...]” (68). Sin embargo, la falta de interés por el proyecto literario y el nuevo ambiente, que ofrece actividades alternativas, le despistan: “[...] però el canvi momentani de pis l’ha endormiscat i li ha entenebrit els plans que havia fet” (68). Es un espacio abierto que tiene Internet, libros y películas, que enseguida llaman la atención del escritor novel. Con este hecho, el relato muestra la influencia del ambiente sobre un personaje poco motivado. Además, es significativo cómo valora el propio personaje la situación. Para combatir sus remordimientos culpa al

ambiente. Eso pone de relieve que tiene interiorizada la creencia de la importancia del contexto a la hora de inspirarse:

Interiorment s'ho retreu, però de seguida troba l'excusa perfecta: el fet que la mare del biògraf netegés el pis i fes desaparèixer aquell caos que ell trobava tan extraordinari no el motiva ni l'inspira a l'hora d'escriure, i si fins ara tan sols ha estat capaç de donar un trist cop d'ull a l'esquelet de la biografia que tard o d'hora ell haurà de parir (en una mena d'estranya fecundació in vitro) és per culpa de l'asèpsia inodora, liofilitzada, com d'hospital, que es respira per tots els racons del pis (68–69).

El piso del otro escritor de “Les tenebres del cor” aparece como un espacio limitado donde el narrador no ha entrado para escribir. Escribe porque se aburre y encuentra por casualidad una máquina de escribir: “Dins una caixa de fusta, amagada al racó més fosc de l'armari com si fos un tresor molt valuós, aquesta tarda hi he trobat la màquina d'escriure que tinc al davant, i per fer temps he teclejat això que ara estàs acabant de llegir, lector meu” (108). En este sentido, el piso del escritor se aproxima más a otros espacios limitados no destinados a escribir del cuarto grupo como, por citar un ejemplo, el avión de “Vol transoceànic”. Efectivamente, en este piso su propietario –exescritor jubilado y recientemente fallecido– nunca había escrito ninguna obra. Además, el narrador ignora cuál era el oficio de su vecino y no lo identifica como tal. No obstante, aunque sea un escenario no destinado a escribir, se convierte –además de ofrecer condiciones objetivas como una máquina de escribir– en una de las fuentes de inspiración del personaje, porque el relato que escribe es una historia autobiográfica sobre por qué se encuentra en tal piso y contiene descripciones de esto: “[...] no em vaig resistir a la temptació de mirar amb deteniment aquella cuina que durant prop de tres mesos havia notat rere l'envà de l'habitació on jo dormia” (99).

Ocho son los relatos que pertenecen al tercer grupo y usan como escenario un lugar destinado a la escritura como trabajo. En cuatro de ellos, este lugar en un despacho de su casa. Según el G.D.L.C., un “despatx” es: “Cambra d'una casa particular dedicada a l'estudi, a tasques de caràcter intel·lectual, a rebre-hi visites de negocis, etc.”.⁸⁵ Así, el narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura” declara: “Torno al despatx” (111). El personaje-escritor de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” “[...] tanca la porta del seu despatx perquè la senyora de fer feines no el senti, i recita en veu alta el resultat de tant d'esforç [...]” (84). En “Vel·leïtats poètiques”, leemos: “L'endemà mateix, dissabte, així que s'alçà del llit, el bo de Gustems es recloqué al despatx de casa [...], s'acomodà davant la Remington i posà mans a la rima” (12–13). Lo mismo ocurre en “Autobiografia”: “Ara l'escripor denigrat, desaparegut del mapa, seu a la taula del despatx, davant una vella màquina d'escriure, la de tota

⁸⁵ Grup Enciclopèdia Catalana. Despatx. En *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. Recuperat de <http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0043664> [acredit el 14/01/2013].

la vida” (72). En cambio, en otros cuatro relatos, se trata de un “estudi” o un “escriptori”. Un “estudi” es, según el G.D.L.C.: “Habitació on hi ha l’escriptori, la llibreria i altres elements per a estudiar, despatxar assumptes professionals d’un advocat, un escriptor, un administrador, etc.”⁸⁶ Un “escriptori” es: “Sala o habitació d’escriure”.⁸⁷ Así, de una manera parecida a “Vel·leitats poètiques”, en “El conte”, podemos leer: “A mitja tarda l’home s’asseu a l’escriptori, agafa un full de paper blanc, el fica a la màquina i comença a escriure” (479). “La voluntat” hace referencia al lugar de escribir, cuando hable de la pareja del escritor que llega a casa: “Un taconeig viu recorregué el passadís fins que entrà a l’estudi” (90). “El segrest” e “Incert so” prestan más atención al estudio como lugar específico destinado a la escritura que otros relatos vistos hasta ahora. El protagonista de “El segrest” vuelve a su “escriptori” dos meses después de la concesión del premio. Está tan acostumbrado a trabajar allí que personifica el lugar y tiene remordimientos por haberlo abandonado durante tanto tiempo: “Des del premi s’hi havia assegut poques vegades, i això li recava perquè, en certa mesura, aquell escriptori que l’havia vist treballar durant anys li havia estat un amic excel·lent” (283). El estudio funciona como biblioteca privada y es uno de los pocos lugares de trabajo, en nuestros relatos, que va cambiando durante la narración. A medida que pase el tiempo se llenará de libros que el personaje quiere leer; un hecho que simboliza la acumulación de tareas pendientes del poeta:

Va girar el cap; va observar els llibres sense llegir que s’acumulaven a l’angle de la taula on, des de sempre, desava els que es proposava llegir en un futur immediat [...] (283). La pila de llibres pendents de lectura havia desbordat no solament l’angle que li estava reservat, sinó la mateixa taula, les taules pròximes, l’espai de terra entre totes elles, i el passadís (294).

El narrador de “Incert so” describe irónicamente su dependencia profesional del estudio:

Si mai vaig a l’estudi a mitja nit i cometo l’error d’engegar el llum i seure, ja he begut oli. Per més destrossat que estigui puc trigar hores a tornar al llit. Hores. Tant se val el que hagi de fer l’endemà al matí. Sempre hi ha un paper que em crida l’atenció o una idea forassenyada que em burxa el cervell. En el pitjor dels casos una lassitud insuperable m’adhereix a la cadira. La qüestió és que el temps passa i no acabo de trobar mai el moment de dir prou (32).

En seis relatos del cuarto grupo, encontramos como escenario esporádico un lugar público no destinado a la escritura. Excepto el bar de “Amb els peus a

⁸⁶ Grup Enciclopèdia Catalana. Estudi. En *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. Recuperat de <http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0059978> [accedit el 14/01/2013].

⁸⁷ Grup Enciclopèdia Catalana. Escriptori. En *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. Recuperat de <http://www.diccionari.cat/lexicx.jsp?GECART=0056260> [accedit el 14/01/2013].

l'aigua", donde el narrador ha ido para describir mejor el bar de su obra, se trata de un espacio limitado en el cual el personaje escribe porque le sobra tiempo. "Postil·la", relato en el que la textualización que tiene lugar en un tren constituye un ejemplo puro de este tipo de textos: "S'havien passat els dos dies anteriors dalt del tren, cobrint el trajecte Toronto-Winnipeg, i ell havia aprofitat les estones mortes per escriure" (143). En "La mort del numen", encontramos cinco espacios de diferentes niveles con estas características: una oficina, una agencia de viajes, un aula y un tren. Funcionan como variaciones del mismo ambiente que no varía en sus rasgos más básicos y elementales. La repetición del ambiente pone de relieve cómo un contexto ficticio del proceso de escritura se puede reflejar en obras. El mismo aspecto lo hemos notado en "Les tenebres del cor" (piso del vecino) y en "Amb els peus a l'aigua" (bar), pero lo encontramos en menor medida también en "Vol transoceànic" (avión) y "El frau" (psiquiátrico). En este sentido, "Palíndrom" constituye otra excepción dentro del cuarto grupo por su tratamiento ambiguo del ambiente. Al principio, el tren donde escribe no ejerce ninguna influencia sobre el proceso. El relato subraya la independencia total de la escritura de su contexto ficticio: "Cada dia, durant el trajecte d'anada i tornada d'Inca, mirava sense veure'l el paisatge que, en *travelling*, corria en direcció contrària a la del tren [...]. Capficada en aquesta tasca, gairebé no s'adonava de la gent que s'asseia davant seu [...]" (67). La profesora-poeta desconecta de un ambiente que tampoco se refleja en su obra. Sin embargo, a medida que avanza la narración, el tren se muestra cada vez más como un espacio abierto, un punto de encuentro con otros personajes. Al final, la esperanza de cambiar de vida que suscita este espacio influye en el destino del personaje (provoca su muerte) y, por ello, en el proceso de escritura (que queda sin acabar). Tampoco en otro sentido podemos considerar a la protagonista de "Palíndrom" "inmune" al contexto: se encierra en casa para dedicarse completamente a la escritura. A esta cuestión volveremos más adelante cuando trataremos la problemática del aislamiento necesario para la escritura.

Miremos ahora el quinto grupo de relatos que más directamente ilustran la creencia de que el proceso de escritura requiere un lugar específico y aislado de la civilización. Por el hecho de que los personajes busquen dicho lugar y acudan con ganas de escribir podemos considerar este tipo de escenario como ejemplo de la ambientación. A través del alejamiento esperan crear las condiciones adecuadas para escribir, porque piensan que la redacción requiere una concentración máxima que se logra en soledad. Como símbolo de un aislamiento total, tenemos el desierto de "Els caminants del desert". El personaje-escritor se expresa con claridad: "Vaig mudar-me al desert fa molts anys. Volia escriure una novel·la sense influències de cap tipus. Vaig pensar que aquí trobaria la pau necessària per fer-ho" (92). Como respuesta a la pregunta del narrador –"I la hi va trobar, aquí, la pau que cercava?" (92)– le enseña su obra acabada. El relato confirma, por tanto, la suposición en la que se basa: el aislamiento ayuda a escribir. En "Inspiració", encontramos una referencia parecida, pero en relación con una escritora real hecha ficción –Barbara

Cartland– que, como personaje, suele retirarse a un pueblo irlandés para escribir sus novelas románticas: “[...] la senyora Cartland ve cada estiu perquè diu que és on millor s’inspira per fer aquestes magnífiques novel·les que fa i que després llegeix tothom en qualsevol racó de món” (91). Esta referencia cuadra con la imagen que el romanticismo tenía de los escritores y es un recurso irónico para enfatizar la parodia del género de la llamada novela rosa.

De la misma manera, en “Incompresa” y “La contrasenyà” aparece un lugar lejano que debe inspirar al escritor. Sin embargo, estos dos relatos, que no tienen el mismo toque fantástico que “Els caminants del desert”, no pueden confirmar tan unívocamente la certeza de dicha suposición. Son más realistas (y modestos) y afirman que el aislamiento ayudaría a escribir si no se tratara de un mundo globalizado en el que el desarrollo de la técnica posibilita la comunicación a distancia, o si la convivencia con otras “personas” permitiera lograr este distanciamiento anhelado o necesario. Ambos empiezan con la situación favorable para la escritura que ofrece la naturaleza del campo en contraste con la ciudad. En “La contrasenyà”, leemos: “Ara sabia, però, que el seu singular tractat de metafísica [...] avançava imparabile d’ençà que havien vingut a passar uns quants dies en aquell refugi de fusta, enmig del silenci d’una primavera gèlida” (9). “Incompresa” muestra que la práctica de distanciarse de la ciudad para escribir es habitual en la escritora, que al mismo tiempo la toma como única posibilidad para hacer avanzar sus obras. Al igual que el escritor novel de “Autobiografia”, tiene interiorizada la creencia de que el ambiente influye en la inspiración: “Desà l’ordinador portàtil damunt de la taula i l’engegà. Per la finestra podia veure la serralada, que envoltava aquell mas i l’allunyava de la civilització. Era l’últim paratge natural del país que li restava per buscar-hi la inspiració. Estava clar que a ciutat no li arribaria mai” (81). Además de lejanía, los protagonistas de ambos relatos buscan soledad y tranquilidad para poder concentrarse. La de “Incompresa” responde a una llamada telefónica que está “ací enclaustrada” (82). El escritor de “La contrasenyà” pide una habitación individual para él solo cuando van de vacaciones al refugio, aunque esta medida no sea suficiente por el carácter comunicativo de su pareja: “Em vas dir que volies dues habitacions i les tenim. Jo no podia saber que la comunicació que permet l’empostissat de fusta em temptaria d’aquesta manera. Veig aquestes esclatxes, i és que no em puc resistir...” (22). Efectivamente, los dos relatos terminan exponiendo dificultades procedentes del contexto extratextual ficticio que interrumpen el proceso, a pesar de una precaución doble: distancia y soledad (véase 5.2.1.3). Como resultado, ambos textos enfatizan la importancia de un escenario adecuado para la escritura de la misma manera que “Els caminants del desert”.

Hay dos relatos que añaden otro punto de vista a la dicotomía campo-ciudad: “L’escriptor de contes” y “Algunes cicatrius”. Ambos rompen con el tópico de un pueblo pequeño o la naturaleza como ambientes idóneos para escribir. El protagonista de “L’escriptor de contes” no tiene la necesidad de ir a buscar un paraje natural supuestamente adecuado para la creación, sino que vive en Mallorca, en medio de la naturaleza (el relato refleja la imagen de esta isla

como un paraíso terrenal difundida por los autores de la Escuela Mallorquina de la primera mitad del siglo XX; Barceló 2010: 65). El ambiente idealizado sirve para concienciar al personaje sobre la poca calidad de su obra: “Va mesurar el contrast existent entre la bellesa natural del seu voltant, i la mediocritat creativa de la seva tasca intel·lectual” (25). Por tanto, el resultado del proceso de escritura no depende del ambiente considerado favorable. Sin embargo, la siguiente pregunta que el personaje se hace pone de relieve, una vez más, la creencia en las interrelaciones entre el ambiente y la escritura: “Com és possible que jo, sent qui sóc i vivint on visc, considerant de tot plegat, sigui incapaç, un dia i un altre, un cop i un altre, d’escriure els millors contes del món?” (25). En “Algunes cicatrius”, el paisaje de la “població obrera del nord del país” (73), donde viven dos exescriptores retirados, no es un paraíso idealizado. El mayor de ellos se aloja “en un apartament moblat d’un bloc de pisos lletjos i funcionals [...] sense televisor ni calefacció” (73). No obstante, reconocemos en su mente el mismo tópico: pensaba que “[...] aquella mudança era tan sols un canvi transitori, una temporada, només fins que fes una mica de calaix i recuperés la inspiració i les ganas de tornar a escriure” (73). Una esperanza inútil. A pesar del silencio, la soledad y el anonimato que reinan en el este lugar (según el narrador de “Les tenebres del cor”) “Algunes cicatrius” nos ofrece una situación contraria a la de los relatos del quinto grupo: el abandono de la ciudad y la llegada al pueblo significan para dos exescriptores la pérdida progresiva de su identidad de escritor. A pesar de la vida retirada tanto desde el punto de vista geográfico como social, cuando el mayor de ellos se jubila ninguno de los dos volverá a escribir más.⁸⁸

Además del quinto grupo de relatos, en el cual el aislamiento buscado es geográfico y consiste en un alejamiento físico de la civilización, encontramos variaciones del mismo submotivo en otros tipos de cuentos aquí estudiados. El protagonista de “El segrest” descuelga el auricular del teléfono de su estudio para evitar que le puedan llamar: “Corregint l’acció anterior, va despenjar l’auricular del telèfon (si no ho feia, en les pròximes tres hores podia rebre, ben fàcilment entre vint i trenta trucades) i es va esforçar a acabar un poema” (284). Otra posibilidad sería concentrarse en la creación a puerta cerrada, sea en casa o

⁸⁸ “Algunes cicatrius” narra también la recuperación del oficio de escritor como plano de futuro del exescriptor jubilado: pensaba que era el momento de volver a escribir, preparar el ambiente. Esta serie de subacciones preparatorias incluye tanto las que son mentales (relectura, elaboración de apuntes) como las que son físicas (adquisición de libros, una grabadora y una máquina de escribir): “Finalment, ara potser seria un bon moment per provar d’escriure un altre cop: tindria temps lliure i, si no feia disbarats amb la paga de la jubilació, arribaria a finals de mes sense gaires problemes. Tenia clar que s’ho havia de plantejar com si tornés a començar de zero; primer hauria de tornar a comprar llibres i a llegir-los, o a rellegir els que recordés amb més afecte (i aquí va passejar una mirada endureda pels escassos mobles del menjador i pels prestatges buits, polsosos). Podia comprar-se una gravadora i mirar d’enregistrar el que li vingués al cap; qui sap, potser més endavant aquell material li seria útil. El següent pas seria aconseguir una nova màquina d’escriure, com més semblant a la que tenia anys enrere millor, i iniciar progressivament la recuperació” (74).

en una habitació concreta, como es el caso del poeta de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” que “tanca la porta del seu despatx” (84); el del personaje de “¡Ozú, quina calor!” que “es tanca en la seua cambra” (73); el de la poeta de “Palíndrom”, que “es tancà a casa seva” (69); y el del narrador de “No patiu, sóc mort”: “Estic sol a casa” (125). En “La voluntat”, leemos: “Laura abandonà l’estudi cantant en veu baixa. Ell es tornà a quedar sol” (90). Los escritores de “Incert so” y “Constricció” escriben de noche (la misma situación la encontramos en “El poeta” a nivel de planificación). En “Dedicatòries”, tanto la lluvia como la soledad forman parte del ambiente típico de un relato negro que el narrador parodia: “[...] i plou, és clar que havia de ploure, amb uns llamps i uns trons imponents [...] això de la nit criminal, que estic tot sol a casa [...]” (122–123).

Hemos señalado que, en la mayoría de los relatos del cuarto grupo, los personajes escriben en un lugar no destinado a la escritura por una motivación negativa: se aburren y les sobra tiempo (véase 3.2.2). Ahora bien, usar el tiempo que sobra no forma parte de la ambientación. Al mismo tiempo, es evidente que cada proceso de escritura necesita su tiempo, una dedicación y concentración en mayor o menor grado (véase 3.2.1). Hay tres maneras de conseguirlo –que podemos considerar parte de la ambientación–: (a) pedir la excedencia o la baja (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Palíndrom”), (b) dedicar su vida a la escritura (“La divina providència”), o (d) tomarse el tiempo necesario y descartar actividades alternativas (“El venedor de segells”, “Constricció”, “Deu paràgrafs”, “El segrest”, “La contrasenya”, “Ah, surt nit intrusa”). Miremos sólo algunos ejemplos. El poeta de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” pide una excedencia de medio año. Durante este período prescinde de otras actividades: “Per això, durant l’excedència, no ha anat a tastar vins a les vinateries, no ha iniciat polèmiques noves a la ràdio ni ha intentat seduir cap alumna del màster. Ha viscut consagrat a *Amant provinciana*” (84). En cuanto al erudito de “La divina providència”, el período de vida retirada dura cincuenta años: “Fa cinquanta anys, quan l’erudit va decidir dedicar la vida a escriure la Gran Obra, ja era conscient que hauria de prescindir de qualsevol altra activitat que li prengués ni que fos una mica de temps, que havia de viure cèlibe i sense televisor” (475). La profesora de “Palíndrom” busca un “verso definitivo” y se recluye durante unos días: “Durant dies es tancà a casa seva per trobar-lo. Trucà a l’institut i digué que tenia grip. Gairebé no menjava ni bevia, concentrada com estava en el seu propòsit” (69). Dos cuestiones que plantean estos relatos son, primero, si el período de tiempo elegido es suficiente para lograr sus objetivos, y segundo, si tal comportamiento es necesario. En el primer caso, sí, porque la obra resultante del proceso cumple sus objetivos (no entramos ahora en la cuestión de la ironía con la que el narrador extradiegético explica el argumento), pero en los dos últimos no, porque el proceso queda en suspenso: el erudito se enfrenta a una situación que cuestiona la utilidad de toda su vida retirada y la profesora regresa frustrada al trabajo.

Hay cuatro relatos más que transmiten la idea de que el proceso de escritura requiere un tiempo de dedicación especial (“El segrest”, “Deu paràgrafs”, “Constricció” y “La contrasenya”). El primero la comunica a través de una situación opuesta a la de disponer de este tiempo: el poeta que antes sí tenía tiempo ahora no lo tiene para escribir y se agobia: “Durant els anys que van seguir, pel cap de Borrell va aparèixer més d’un cop la idea que tot aquell defici per demanar-li coses no era sinó un complot per no deixar-lo escriure” (294). Al igual que los tres relatos tratados anteriormente, “El segrest” traza una división marcada entre la escritura y otras actividades alternativas que se excluyen mutuamente. Lo mismo pasa en “Deu paràgrafs”, cuyas primeras frases dicen: “Si no hagués plogut, l’escriptora no hauria començat a escriure un conte sobre una dona que cus un botó. Hauria sortit a sopar i, probablement, hauria tornat de matinada” (59). Aunque la escritora esté contenta con su decisión, la escritura se inicia como alternativa a la actividad principal descartada. El narrador de “Constricció” cuenta cómo la escritura cambió su ritmo de vida, al principio, parcialmente, luego casi totalmente hasta el punto de dejar de lado otras actividades: “Les següents setmanes van ser frenètiques. A les habituals obligacions professionals i personals s’afegia de trasantó el lampista del Liceu” (63). “La vida normal havia suspès el seu curs” (67). El escritor ficticio de “La contrasenya” intenta evitar la conversación con su mujer como alternativa a la escritura: “No és que ell fos molt exigent des del punt de vista del silenci (les seves dificultats de concentració provenien de l’exigència que es demanava a ell mateix, sempre excessiva, mai suficient), el que li resultava desesperant era l’exigència de ressó o de resposta que la veu implicava” (11).

Hasta ahora hemos visto que –excepto en el primer grupo de relatos, “Algunes cicatrius” y “L’escriptor de contes”– el escenario suele jugar un papel muy importante (sobre todo, en el quinto grupo) en el proceso de escritura, porque puede favorecer o impedir la concentración del personaje. La dedicación a la escritura, por su parte, requiere tranquilidad, soledad y silencio. Ahora bien, eso nos hace pensar en dos mitos de la escritura de Smith –las imágenes de la escritura como un proceso silencioso y como un proceso solitario– cuya vigencia hoy en día entre estudiantes ha demostrado Avilán (2004: 24).⁸⁹

Como hemos visto, hay relatos que describen una fuerza superior que hay que esperar en un ambiente adecuado para acceder al estado inspirado (“Incompresa”, “Apokatastasi”, “La inspiració del novel·lista”) (véase 3.2.1.1). A continuación, volvemos a esta idea de la conciencia inspirada como un

⁸⁹ Avilán (2004: 24) escribe: “Se desprende de estas respuestas que ellos entienden que escribir les pide momentos de concentración del pensamiento, de reflexión, entonces la soledad, la tranquilidad y la comodidad conceden esa atmósfera necesaria para que fluya la palabra escrita. Se recuerdan aquí dos de los mitos de la escritura de Smith (1981), que expresan: ‘La escritura es una actividad silenciosa’, ‘La escritura es una actividad solitaria’. Smith rebate esas ideas de soledad y silencio: ‘...la imagen de un escritor atento a su musa en una buhardilla o una celda es sentimentaloides e irreal’; ‘...la habilidad de escribir a solas, que se adquiere con la experiencia, no es siempre fácil o necesaria.’”

fenómeno deseado, no accidental. Para preparar un escenario y un estado mental propicios, los personajes acuden a diferentes técnicas y estimulantes. Ya hemos visto que algunos optan por una vida retirada y otros se alejan de la ciudad, cosa que, al fin y al cabo, tiene el mismo objetivo: conseguir un ambiente tranquilo y solitario. Ahora bien, hay otras técnicas que añadir a la lista: el consumo de alcohol, tabaco o droga, la comida, las vueltas por la habitación o la vivienda, el sonido de la música clásica, la mirada al techo, los ojos cerrados, la respiración profunda. Unos personajes usan varias (“Deu paràgrafs”, “Apokatastasi”, “No patiu, sóc mort”), otros se limitan a una. “Deu paràgrafs” empieza por destacar el hecho de que la presente situación es diferente de lo usual y la escritora no necesita sus “rituales” habituales para escribir: “A diferència d’altres vegades, l’escriptora no ha hagut d’esperar gaire per començar el conte. Tampoc no ha repetit el ritual de netejar la taula, ni s’ha preparat una copa de vi i unes galetes, ni ha posat el compacte de Wolf Dietrich von Raitenau que, generalment, l’ajuda a concentrar-se” (59). Sin embargo, a medida que avanza la narración, no podrá prescindir del alcohol,⁹⁰ ni de las galletas. El escritor de “Apokatastasi” fuma, se come una manzana, mira al techo y pasea por la habitación: “Toqueja un llibre, vagareja per l’habitació. [...] Encén un cigarret” (73). “Alça el cap i posa la seua mirada penetrant en el sostre d’algeps blanc, en el cel d’imatges blanques. I espera que, com un llamp, descendisquen els conceptes. [...] Ha entrat, fa uns minuts, mossegant despreocupadament una poma [...]” (74). El narrador de “No patiu, sóc mort” alude directamente al acto de ambientar: “Des del mateix dia que els meus pares se n’anaren, vaig col·locar la màquina d’escriure en la taula del menjador, amb la companyia dels diccionaris corresponents, l’ampolla de conyac i tot aquell material més o menys imprescindible per a una bona ambientació” (125).

Además, “Deu paràgrafs” y “No patiu, sóc mort” describen el efecto negativo de la ambientación: la música influye en el estado de ánimo de la figura del escritor y el alcohol consumido comienza a disturbar su pensamiento. En el primero leemos: “Fa un glop de vi. Li costa continuar. Com que aquest vi només li agrada molt fred, prefereix acabar-se l’ampolla abans no s’escalfi. Total –s’enganya–, només queden dues copes” (67). En el segundo:

Comença a fer-me efecte l’alcohol ingerit, em costa tot d’esforços escriure i és tan melangiosa “A canzone ’e napule” cantada per Giuseppe de Stefano que em vénen ganes de tirar la màquina d’escriure per la finestra, i aprovar unes

⁹⁰ El protagonista de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” consume alcohol durante la etapa de revisió: “Se serveix un whisky, tanca la porta del seu despatx perquè la senyora de fer feines no el senti, i recita en veu alta el resultat de tant d’esforç [...]” (84). La relación entre escritura y estimulantes fue una temática recurrente en los años setenta. La situación es parecida, por ejemplo, a la que representa “Huai-i, favorit del cel” (Porcel 1984: 207; escrito en 1976) donde también encontramos una referencia a la música. El narrador homodiegético interrumpe la narración y declara: “Emprenc un whisky. He d’acabar la tasca. La senyoreta Hao posa un disc de Vivaldi i jo torno a la màquina d’escriure.”

oposicions, i casar-me i ser feliç i oblidar-me d'aquesta meravellosa tristesa que significa escriure [...]" (126).

El escritor-personaje intradiegetico de "L'encaixador" y el protagonista de "El poeta de la mort" dan vueltas por la habitación para superar un bloqueo mental. En el primer relato, leemos: "*Miquel volta neguitós per l'habitació. Va d'un costat a l'altre com un pèndol descompassat*" (60; la cursiva es de Vidal). Es un tópico literario que el personaje-escritor extradiegético sirve para describir a su personaje. En el segundo relato, encontramos el mismo submotivo de una forma irónicamente exagerada, ya que está descrito con detalles, se extiende por toda la vivienda y trae consecuencias desagradables:

Pres de neguit es va aixecar i va recórrer amb tres camallades tota la cuina, va eixir al corral, va tornar a entrar a la cuina, es va dirigir a les escales, va pujar de dos en dos els tretze graons i els tres replanells que conduïen a la sala i una vegada allí començà a voltar en cercles enmig de la foscor fins que al cap de tres circumferències i mitja sense aclarir res es decidí a eixir al terrat; però, quan es disposava a obrir la porta, ensopegà amb el mànec d'un perpal i es va fotre una tonyina contra el postic [...]" (33).

En "La inspiració del novel·lista" encontramos referencias al tabaco: "Carregava la pipa amb parsimònia, amb l'esperança que un llampec d'inspiració li il·luminés el magí" (107). En "La contrasenya", se trata de un hábito abandonado: "[...] ja que darrerament, des que no fumava, les idees se li presentaven així [...]" (9). La escritora metadiegetica de "La mort del numen", que va en tren y escribe, se sienta en un coche de fumadores (17). En "Autobiografia", los estimulantes son drogas. El escritor novel que tiene que cumplir un encargo "[...] decideix que no pot allargar-ho més i que ha de posar-s'hi tot seguit; abans, però, passarà per casa seva (a l'altra punta de la ciutat) a buscar una bosseta de marihuana, li anirà bé fumar-ne una mica quan es tracti de convocar la inspiració" (69). A la poeta de "Palíndrom" la encontramos dos veces ingiriendo tranquilizantes y muriendo de sobredosis: "Una tarda, de tornada cap a Palma, després de molts de dies d'esforços i provatures, va prendre dos *trankimazins* i amb traços segurs escriví [...]" (68). "Estava tan nerviosa que, mentre esperava, s'empassà una rere l'altra totes les píndoles que li quedaven dins la capsa. Llavors pensà en la tràgica mort de la Karenina i l'encisà una il·luminació" (70).

Los personajes de "Incompresa" y "La contrasenya" cierran los ojos para concentrarse. En el primero, leemos: "Tancà els ulls per veure si li plovia al cervell un altre fragment tan aconseguit" (82). En el segundo: "No pensaba obrir els ulls, encara hi havia una oportunitat de caçar-lo i es va concentrar de nou amb tota la intensitat de què era capaç" (10). Los protagonistas de "Vel·leïtats poètiques", "Incompresa" y "El poeta de la mort" inspiren profundamente. El "poeta ocasional" del primero "[...] va inspirar en cerca d'inspiració i va entrar a la segona estrofa [...]" (14); "[...] va sospirar amb resignació i va reprendre la creació [...]" (15). La escritora del segundo relato

“[a]gafà aire i començà a teclejar en un document de Word acabat de crear” (81). En el tercer relato, encontramos: “Després va fer una pausa, va aspirar aire amb totes les seues forces i va sentir la fortor de la flaire [...]; pres d’un sobtat atac d’inspiració, va esbufegar tot l’aire que havia agafat i va declamar dibuixant al rostre un gest de contrició: [...]” (34).

Uno de los aspectos al que los personajes prestan atención es la comodidad, sobre todo, las condiciones climatológicas adecuadas. En “Vel·leïtats poètiques”, podemos leer: “[...] el bo de Gustems es reclugué al despatx de casa, n’obrí la finestra de bat a bat per no passar calor, s’acomodà davant la Remington [...]” (12). En “Deu paràgrafs”, “La mort del numen” y “¡Ozú, quina calor!”, el clima es el factor que influye más directamente en el proceso de escritura. Ya hemos citado el primer relato: “Si no hagués plogut, l’escriptora no hauria començat a escriure un conte [...]” (59). En “La mort del numen”, hallamos una situación parecida: “Escoltava el ploc-ploc de les gotes sobre la finestra i li va semblar que era el moment perfecte per escriure” (13); y una referencia al calor: “Una tarda, feia molta calor malgrat ser octubre, desenfeinada, avorrida, i més que res per oblidar-se del ser pesat, va pensar una història” (14). A pesar de ser situaciones contrarias y pertenecer a diferentes niveles narrativos juegan el mismo papel dentro de la historia. En “¡Ozú, quina calor!”, encontramos cuatro situaciones parecidas entre sí, pero de diferentes niveles narrativos, que subrayan el calor como un factor molesto que despista al escritor. Otro submotivo que se repite es el sonido excesivo de un instrumento musical (trombón de varas o gaita) que penetra a su piso. Por tanto, volvemos a ver que la música juega un papel ambiguo a la hora de inspirar al personaje en nuestros textos:

No, la novel·la no és meua, jo no escric novel·les..., però què us estic contant, ara, si jo volia explicar-vos la senzilla història d’un retardat mental, però és que avui fa una calor que ozú, quina calor fa avui. Perquè, a tot açò, se m’ha espenyat el ventilador, no corre gens d’aire, estem a 45° centígrads i 110° farenheit i el trombó de vares del veí del tercer em trau de polleguera i ningú no s’estranyaria que acabara assassinat (75). M’ho imagine: Aquell dia feia ponent, la calor era insofrible, abjecta, i, per si això fóra poc, el veí del tercer assajava des de feia més de dues hores amb el seu infernal trombó de vares (75–76). [...] perquè ja fa tres dies que dura la ponentada, el pobre va agredir el veí del tercer, un home jubilat que tenia tota la il·lusió del món per aprendre a tocar la gaita [...]. Doncs deia així: “Aquell dia feia una calor immunda, antipàtica i assassina [...]. Poc més tard va prendre l’única decisió que li podria calmar els nervis: el nefast veí del tercer no tocaria mai més aquella trompeta monstruosa” (77).

En conclusión, hemos observado que la importancia del ambiente varía según el relato, pero su presencia en los textos es notable (comparable con la de la conciencia inspirada) y hasta decisiva: puede favorecer o impedir la capacidad de concentración del personaje. El acto de escribir suele tener lugar en un sitio adecuado preexistente o preparado para “momentos especiales”. Normalmente se trata de un sitio cotidiano (la vivienda del personaje), a veces especial y

buscado (desierto, refugio). Según el panorama general, la escritura es un proceso solitario y silencioso. Si se desencadena en un espacio público no destinado a la escritura (un medio de transporte público, una agencia de viajes, un bar), este lugar debe cumplir ciertas condiciones como proporcionar el tiempo necesario para reflexionar, o está vinculado a la intención de realizar un “estudio de campo”. En cuanto a su eficacia, el ambiente no responde siempre a las expectativas del escritor ficticio, independientemente de los esfuerzos que éste haya dedicado para buscarlo o prepararlo. Podemos decir que uno de los objetivos del submotivo es explicitar la interrelación entre la escritura y su contexto inmediato, pero otro puede ser precisamente el de cuestionarla, combatir los tópicos culturales (dicotomía campo-ciudad) y mostrar la complejidad del proceso.

4.3. Recapitulación

El objetivo del capítulo 4 ha sido profundizar en las manifestaciones de la planificación en nuestro corpus añadiendo a la visión obtenida del capítulo anterior otros aspectos relacionados con la planificación y la textualización. Los submotivos correspondientes eran: (a) lector ideal, (b) documentación, (c) elaboración de apuntes y borradores, y (d) ambientación. Sin olvidar que uno de nuestros objetivos ha sido exponer la variedad literaria y función distinta que cada submotivo ocupa en cada uno de los relatos, hemos llegado a las siguientes conclusiones:

- (1) Entre los cuatro, los dos submotivos que más presencia tienen son el lector ideal (función aparentemente comunicativa de la obra) y la ambientación (influencia del contexto ficticio inmediato y la posibilidad de construir este contexto). Ambos ponen de relieve las relaciones entre una obra y su contexto de elaboración. En cuanto al lector ideal, esta relación es indirecta e imaginada, porque se trata de la imagen que la figura del escritor ha construido de la recepción posible de su obra. Con respecto a la ambientación, la relación es directa y pone de manifiesto que la conciencia inspirada es también un fenómeno deseado.
- (2) El escritor ficticio no espera siempre recibir la empatía de su lector ideal, por tanto, también se puede tomar una mayor libertad de escribir cómo quiera. El papel que asigna al lector ideal dentro de la obra no debe depender de la imagen positiva o negativa que tenga de él.
- (3) Tanto la presencia de la documentación como la de la elaboración de apuntes y borradores pone de manifiesto la capacidad del escritor ficticio de usar estrategias para escribir y están normalmente presentadas como una parte intrínseca de cierto tipo de escritura. Mientras el primero destaca las relaciones entre un mundo posible imaginado y un mundo real ficticio, el segundo apoya la imagen de la escritura como un proceso dinámico y cognitivo.
- (4) El ambiente puede favorecer o impedir la capacidad de concentrarse del personaje y, por tanto, corresponder o no a sus expectativas. Predomina la imagen de la escritura como un proceso solitario y silencioso.

5. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA TEXTUALIZACIÓN

5.1. La textualización

Entendemos por *textualización* una etapa teórica del proceso de escritura, una “actividad ejecutora” dirigida por la “actividad orientadora” (González 2008: 98; 104) del escritor ficticio cuyo objetivo es redactar una obra. La textualización es inseparable tanto de la planificación, que ya hemos analizado, como de la revisión, que estudiaremos en el capítulo siguiente. Podemos decir que la etapa teórica que analizaremos en el capítulo 5 coincide a grandes rasgos con el acto de escribir, aunque no reste separada de la cognición. Nos limitaremos a estos aspectos del proceso de escritura, que podemos considerar exclusivos de esta etapa: (a) “comenzar a elaborar la construcción del texto escrito a través de la interacción entre los conocimientos previos y la información que ofrecen las lecturas seleccionadas”, (b) “tomar en cuenta lo que ya se dijo, antes de agregar nueva información”, (c) “especificar con precisión de qué se está escribiendo” (Barboza/Peña 2010: 58).

El objetivo del capítulo es entender cómo y de qué manera la narrativa breve catalana actual presenta la textualización como una etapa central del proceso de escritura, aunque el siguiente capítulo complementa esta imagen (revisión paralela a la textualización). Los submotivos que vamos a analizar son: (a) límites del acto de escribir (inicio, final, continuidad, discontinuidad y destrucción) y (b) elaboración de contenidos (proceso cognitivo, selección y omisión, submundo de ficción).

5.2. Análisis de los submotivos

5.2.1. Límites del acto de escribir

5.2.1.1. Inicio del acto de escribir

En el capítulo 3 hemos visto cómo y por qué empieza el proceso de escritura. Hemos llegado a la conclusión de que se trata de un fenómeno múltiple y, por consiguiente, los textos se acercan a ello de manera distinta. Unos lo simplifican más porque se centran en otros aspectos (por ejemplo, en los de la textualización), pero casi ninguno ignora que cada proceso, una vez iniciado, tiene su razón de ser, es decir, una causa, una meta y un efecto. Ahora bien, en el presente subapartado veremos cómo empieza el acto de escribir⁹¹ y qué importancia le otorga el escritor ficticio.

⁹¹ Concretamos que, en narrativa, el inicio de la escritura se suele considerar simultáneo al inicio de la historia contada, pero el escritor de “U” hace una distinción marcada entre el comienzo del acto y el principio de la historia. Para él, sólo existe el primero: “Em sent disponible i tranquil: ni em mou fer d’un simple començament un principi ni arribar a cap final que fos un fi” (108).

Antes de comenzar, queremos precisar que estructuralmente, en algunos casos, el inicio de la escritura coincide con el inicio del relato que estamos leyendo, es decir, con el inicio del enunciado y el de la enunciación,⁹² y en otros casos no.⁹³ La coincidencia o no de los tres inicios puede servir de base para un juego textual que tiene como principio-efecto la indeterminación (empezamos a leer “Gregori” sin saber que se trata de una obra dentro de la obra). En el presente subapartado, no obstante, dejaremos al margen las cuestiones estructurales o metaficcionales y nos centraremos en las manifestaciones del submotivo en nuestros relatos.

Destaca una serie de rasgos característicos: (a) el acto de escribir comienza con una declaración explícita del inicio; (b) los escritores ficticios suelen tener una visión más o menos clara de la obra; (c) el inicio narrado del acto de escribir se divide en varias subacciones; (d) una vez comienza el acto de escribir, el escritor ficticio suele evaluarlo. Eso les provoca emociones positivas o negativas y a veces también expectativas sobre cómo continuará el proceso; (e) el escritor comienza a escribir con cierta disposición anímica; (f) reflexiona sobre la estructura de un texto literario. Los rasgos susodichos no son excluyentes, sino complementarios. Tampoco tienen por qué manifestarse todos en un relato concreto.

Precisamos el rasgo (c). El inicio del acto de escribir está compuesto por una serie de subacciones que lo preparan o hacen posible. Son, por ejemplo, las de

⁹² Son ejemplos de este fenómeno textos en los que (a) el escritor-narrador ficticio escribe el relato que estamos leyendo (“Les tenebres del cor”, “Transcripció”, “Motivació”, “Postil·la”, “¡Ozú, quina calor!”), “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”. En “Amb els peus a l’aigua”, “U”, “La mort del numen”, “El segrest”, “Ficció” y “Vol transoceànic”, no se pueden determinar con facilidad los límites entre dos niveles narrativos, cosa que tiene como principio-efecto la indeterminación); (b) el escritor-narrador ficticio escribe dos textos, uno dentro de otro (“Incert so”, “Constricció”, “Inspiració”, “El venedor de segells”, “Ragtime” de matinada”, “Documentació”, “Cobertura”, “Confessió general”, “El frau”). En el segundo caso, hay dos o más motivos del proceso de escritura (unos dentro del otro). El proceso intradiegético puede estar descrito parcialmente y empezado *in medias res*. Así, vemos que los narradores de “Documentació” y “Cobertura” ya redactan sus novelas cuando inician su relato. El caso del (c) escritor-narrador ficticio que transcribe o recupera una obra de otro personaje es más claro por lo que se refiere al inicio de dos actos de escribir dentro de un relato. En este caso hay tres tipos de doble inicio, pero sólo uno –(i) la estructura transcripción-epílogo (“Gregori”)– presenta la situación en la que los tres inicios coinciden. En otras dos posibilidades estructurales, los tres inicios no coinciden: (ii) la estructura prólogo-texto transcrito (“Això no és un conte”, “Abans que no mereixi l’oblit”) y (iii) la tematización del inicio del segundo acto de escribir (“Final obert”) que también encontramos en la mayoría de los relatos del grupo (b).

⁹³ En este grupo, el escritor ficticio escribe una obra que no es el relato que estamos leyendo (“La novel·la experimental”, “Palíndrom”, “Incompresa”, “La divina providència”, “Esborranys”, “El conte”, “L’encaixador”, “Ah, surt nit intrusa”, “La voluntat”, “La narració”, “Deu paràgrafs”, “El poeta de la mort”, “La literatura”, “Autobiografia”, “La inspiració del novel·lista”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Vel·leïtats poètiques”, “Trenta línies”, “La nostra guerra”, “L’aforisme”, “Els caminants del desert”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “La llengua pròpia”).

sentarse en la mesa, preparar la máquina de escribir, repasar apuntes y comenzar a teclear. Llamamos la atención sobre estas acciones, primero, porque son muy típicas del nuestro corpus, y segundo, porque son paralelas a otras que marcan el final del acto de escribir (véase 5.2.1.2). Podríamos compararlas con las que hemos analizado en el apartado “Ambientación”, que están dirigidas, a grandes rasgos, a hacer posible el proceso de escritura –y dentro de ello, el acto de escribir–, pero las que estudiamos aquí tienen lugar en menor grado (no abarcan, por ejemplo, grandes desplazamientos físicos) y encuentran su justificación en la voluntad de iniciar un acto de escribir concreto en un momento concreto (no se trata del deseo de convocar la inspiración, por ejemplo).

Para facilitar la comparación de textos, los hemos dividido en tres grupos: relatos que (1) se centran exclusivamente en el inicio del acto de escribir y no narran cómo continúa (“Documentació”, “Autobiografia”, “Amb els peus a l’aigua”, “Incompresa”); (2) mencionan el submotivo como parte de un proceso más largo o completo (“La inspiració del novel·lista”, “La nostra guerra”, “Trenta línies”, “Documentació”, “Això no és un conte”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “Deu paràgrafs”, “U”, “El conte”, “La mort del numen”, “Incert so”, “La voluntat”, “L’encaixador”, “Inspiració”, “No patiu, sóc mort”); (3) reflexionan sobre el inicio o los límites del acto de escribir y ponen de relieve la importancia de cada componente estructural del texto (“Inspiració”, “Transcripció”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “Cobertura”). Una vez analizados estos acercamientos al submotivo, nos detendremos a reflexionar sobre tres componentes de la historia que se asocian al inicio de una obra literaria y que destacan la autoconsciencia textual: (g) designar personajes, (h) situar la historia y (j) proponer el pacto de lectura con el lector ideal (“La inspiració del novel·lista”, “Una cita o l’amenaça del destí”, “Postil·la”, “La nostra guerra”, “Ficció”, “Deu paràgrafs”).

Empecemos por el primer grupo. El narrador de “Documentació” habla en términos generales, se limita al rasgo (a) y atribuye la discontinuidad habitual de sus proyectos a su personalidad: “Des que tinc projectes literaris n’he obert molts més dels que mai seré capaç de tancar” (121). En “Autobiografia” –donde encontramos los rasgos (a), (b), (c) y (e)– el proceso no continúa porque comienza al final del relato. Es este inicio al final a donde ha querido llegar toda la narración anterior.

Ara l’escriptor denigrat, desaparegut del mapa, seu a la taula del despatx, davant una vella màquina d’escriure, la de tota la vida. En treu la funda que la cobreix, posa el gruix de paper (foli, paper carbó i foli de còpia) al carro de la màquina i, després de repassar un cop més, obstinat, les notes i els apuntes que té sobre la taula, amb tota la ignomínia i la vergonya reflectides al rostre (el gest forçat de la boca, els ulls alienats), comença a teclejar arítmicament la primera línia de text (72).

En “Amb els peus a l’aigua” e “Incompresa”, la textualización queda inacabada por la intervención de otro personaje que, en el caso del primer relato, es seguramente el protagonista imaginado de la obra del escritor ficticio. Hallamos

los rasgos (b) y (e): “Home, estava dibuixant el personatge, després faré un *flashback* i contaré la seua vida – vaig afegir orgullós” (40). A diferencia de “Autobiografia” e “Incompresa”, el inicio del acto de escribir coincide, en este relato, con el del enunciado y el de la enunciación, así que no encontramos ninguna descripción de las subacciones del inicio del acto. En “Incompresa”, la serie de subacciones continúa con respecto a la de “Autobiografia”, rasgos (a), (c), (d), (e) y (f). Al mismo tiempo que elimina la revisión de apuntes (vinculada a la planificación), añade a la serie una etapa de la revisión paralela a la textualización: evaluación de lo escrito y reflexión sobre los límites del acto de escribir: “Desà l’ordinador portàtil damunt de la taula i l’engegà. [...] Agafà aire i començà a teclejar en un document de Word acabat de crear. [...] Havia rajat d’una tirada, allò, i es va extasiar, rellegint-ho. L’inici d’una novel·la és sempre important, i a ella li havia eixit no una frase, no, sinó tot un paràgraf que era cosa de veure” (81).

Los relatos del segundo grupo mencionan el submotivo del inicio como parte de un proceso más largo y, a veces, completo (“La nostra guerra”, “Trenta línies”, “Documentació”, “Això no és un conte”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura” “Deu paràgrafs”, “U”, “El conte”, “La mort del numen”, “Incert so”, “La voluntat”, “L’encaixador”, “Inspiració”, “No patiu, sóc mort”). Miremos algunos ejemplos de los rasgos (a) y (b). En “La nostra guerra”, leemos: “Començo a escriure, doncs, amb voluntat d’asèpsia” (15). En “Trenta línies” encontramos una situación parecida: “L’escriptor comença a teclejar amb prevenció” (129). En “Documentació”, “La voluntat”, “L’encaixador”, “Inspiració” y “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”, el inicio de la escritura está descrito retrospectivamente. El narrador de “Documentació” declara: “D’aquesta necessitat ja n’era conscient quan, ara fa dos anys, vaig començar a escriure la novel·la” (122). Los escritores de “La voluntat” y “L’encaixador” empiezan a escribir teniendo en cuenta que los respectivos personajes imaginados acabarán muriendo. En el primero, leemos: “Sabia des que va començar-la que aquell destí era inevitable [...]” (89). El narrador de “Inspiració” explica: “Abans de posar-me a escriure aquest relat [...] vaig prendre una determinació molt important” (96). En la primera frase de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”, el acto de escribir está visto desde la perspectiva interna. Entendemos que el comienzo al que se refiere es el inicio de la escritura tras haber leído la segunda frase: “Des del començament, just després d’inventar el meteorit i de llançar-lo cap a la Terra, imagino les conseqüències del desastre. L’impacte [...] destruirà –escric– el planeta” (108). En “Això no és un conte”, se trata de la lectura pública de un discurso escrito previamente, pero el texto manifiesta las mismas características que los relatos anteriores: “El que llegiré no és un conte ni té res a veure amb la ficció, encara que, a estones pugui semblar-ho” (163). “Deu paràgrafs” explicita dos veces el inicio del proceso. La primera vez es parecida a las que hemos visto hasta ahora: “Si no hagués plogut, l’escriptora no hauria començat a escriure un conte sobre una dona que cus un botó” (59). La segunda especifica dos subacciones – las de poseer una hoja y un lápiz– que hacen posible el inicio del acto. Sigamos,

pues, con los rasgos (a), (b) y (c): “Ha agafat un full i, amb el llapis que tenia més a prop, ha iniciat el conte de la dona que cus un botó” (59–60). En “El conte”, la serie de subacciones es más larga: “A mitja tarda l’home s’asseu l’escriptori, agafa un full de paper blanc, el fica a la màquina i comença a escriure. La frase inicial li surt de seguida” (479). En “U”, se manifiestan los rasgos (c) y (a). Empieza así: “HE AGAFAT el llapis amb una intenció indeterminada [...]. El faig lliscar sobre el paper [...]” (107). En “La mort del numen”, la situación de empezar a escribir se repite tres veces en diferentes niveles narrativos. En todas estas descripciones aparecen los rasgos (c) y (a): “Va agafar un full, un retolador negre de punta fina i va començar a escriure [...]” (13); “Netejà la taula de fullets informatius, agafà un full i escriví [...]” (14); “[...] immediatament després de seure, de cara a la direcció que duu el tren, obre una carpeta, trau un full i, en un intent d’oblidar el temps, escriu [...]” (17). Lo mismo ocurre en “Incert so” en cuanto al primer borrador del texto: “Vaig agafar un bolígraf i vaig decidir transcriure la història tal com me l’havien contada” (32). En “No patiu, sóc mort”, el rasgo (c) aparece como parte de la ambientación: “[...] vaig col·locar la màquina d’escriure en la taula del menjador [...]” (125). Para acabar esta exposición de ejemplos, añadimos que el rasgo (c) no tiene por qué implicar el rasgo (a), es decir, la preparación del acto de escribir no garantiza que comience, si el escritor ficticio se siente bloqueado. En “Apokatastasi”, leemos: “Amb un bufit carregat de desencant ha introduït el full de paper en la màquina. Després ha romàs immòbil [...]” (74–75).

Seguimos con el tercer grupo de relatos que reflexionan sobre el inicio o el final del acto de escribir como tal (“Inspiració”, “Transcripció”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “Cobertura”). Ya hemos visto que a la hora de revisar lo escrito, la escritora ficticia de “Incompresa” hace énfasis en la importancia especial del inicio como componente estructural del texto. Ahora bien, los textos del tercer grupo se detienen más en este punto. En “Inspiració”, la primera frase bien elegida determina temáticamente cómo continuará la historia, y sirve al mismo tiempo para generar expectativas en el lector ideal:

Un encapçalament així, vaig decidir tan aviat el vaig tenir escrit, era un gran què i no hi renunciaria de cap manera. Deixava ben clar que allò que anava a explicar no era un viatge a Irlanda. O almenys que no era el viatge que totes les narracions de viatges porten implícit. A més, també resultava obvi que el sotasignat no pensava perpetrar l’insuportable exabrupte d’explicar la seva vida, encara que només fos parcialment i per decennis, sinó que es conformava a destacar-ne alguns detalls més o menys crucials (76).

Si la mayoría de los escritores ficticios inician un acto de escribir con unos objetivos más o menos claros que pueden cumplir o no, los narradores del tercer grupo reflexionan sobre el lenguaje y la posibilidad de construir un texto a partir de un inicio y un final concretos preestablecidos. En términos generales, saben adónde quieren dirigir su narración aunque se cuestionan la posibilidad de cumplir estos planes iniciales. Eso, a su vez, pone de relieve el carácter abierto y dinámico del proceso. Tanto en “Inspiració” como en “Cobertura”,

encontramos la idea de que la posibilidad más segura de mantener el desenlace previsto del texto es, precisamente, empezar por el final. Al narrador del primer relato se le ocurre volver a comenzar su artículo desde el final cuando se da cuenta de que no ha cumplido su idea inicial: “[...] quedava tan lluny del meu [objectiu] que vaig estar a punt d’estripar-lo i tornar a començar pel final” (75). El narrador de “Cobertura” empieza su relato desde el final. Este procedimiento hace que el texto tenga una estructura circular: el principio y el final se repiten (como variación metaficcional, se “descodifica la estructura simple” cuyo principio-efecto es la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 199). El acto de escribir comienza con una declaración de su inicio –el rasgo (a)– y le sigue una manifestación de la conciencia del narrador por lo que se refiere a la historia que quiere contar (el rasgo (b) en su forma más explícita): “Començaré pel final perquè el principi és bastant trist: val la pena riure [...]” (135). Una vez anticipada la idea final del texto, el narrador empieza la historia y declara otra vez su inicio: “Això ho penso ara, és clar, mentre recordo l’última part d’una història que potser escriuré algun dia i que arrenca la tarda en què, llegint el diari a la sala d’espera d’un metge, m’assabento que la novel·la ha mort” (135). La única diferencia entre el inicio y el final del relato se halla en el hecho de que al final la frase inicial continúa: “[...] val la pena riure [...], i escriure, encara que sigui una novel·la que es mor, encara que sigui en una llengua moribunda” (146).

El narrador de “Transcripció” analiza la estructura de su propio texto y llega a la conclusión de que posiblemente haya explicado toda la historia partiendo del final. Generaliza este método para toda la literatura y traza un paralelismo entre la escritura y la vida:

Potser la gènesi de moltes històries es basa inadvertidament en aquest mateix mètode inductiu. Passar dels efectes a les causes, dels fets a la llei que puguin suposar. [...] Que el big bang pot no haver estat l’inici de re, sinó l’estrepitosa fi d’un somni que estarem elaborant dia a dia, paràgraf a paràgraf. Per sempre més. Que l’atzar és ineluctable i que totes les narracions que valen la pena s’escriuen partint del final (23).

El problema del narrador intradiegético de “Abans que no mereixi l’oblit” es distinto: el de la fugacidad de las ideas no fijadas sobre el papel. Comienza el texto con comentarios sobre la primera frase olvidada y con la declaración de un final que ha previsto, rasgo (a) y (b):

Joan, avui se m’ha acudit d’escriure una història, però el bo del cas és que no recordo la frase que volia recordar per començar-la. [...] El cas és que sé com vull acabar –encara que no hi vull arribar, al final–, però he oblidat la frase que m’hi ha de dur.

»Si no tinc aquesta frase –que em feia feliç i a la qual m’arrapava com el funàmbul al cable–, no podré deixar-me anar en el buit que hi ha darrera la frase final. És en aquest punt on vull arribar (129).

Más tarde recuerda la primera frase: “I la frase que havia d’iniciar el meu relat era [...]” (139), hecho que subraya el carácter cognitivo del proceso de escritura, pero la evalúa negativamente y la descarta: “De dia, la retòrica nocturna s’inhibeix, es torna esquerra. La prosa es fa més concisa: de nit, tothom pot ser un poeta que somnia. De dia, alguns són escriptors que escriuen” (139–140). Eso confirma el carácter abierto y dinámico de la elaboración del texto escrito.

Para acabar, nos detenemos a reflexionar sobre tres componentes repetitivos que se asocian al inicio de una obra literaria: (g) nombrar a los personajes, (h) situar la historia y (j) proponer el pacto de lectura al lector ideal (“La inspiració del novel·lista”, “Una cita o l’amenaça del destí”, “Postil·la”, “La nostra guerra”, “Ficció”, “No patiu, sóc mort”). En el caso del pacto de lectura, estamos ante una variación metaficcional: al lector implícito se le asigna un papel activo en la narración, cosa que tiene como principio-efecto tanto la indeterminación como el cortocircuito (Silva-Díaz 2005: 2007). Miremos ejemplos. En el primer relato, encontramos los elementos (g) y (h) en forma de resumen: “El novel·lista va teixir un argument amb aquells personatges. Els va dispersar en una geografia imaginària, els va batejar i es va posar a treballar de valent” (111). En la primera frase de “Una cita o l’amenaça del destí”, aparecen los tres elementos. La referencia al rasgo (j) la constituye el uso de la primera persona en plural del verbo “anomenar”: “L’home, a qui anomenarem a partir d’ara autor, havia estat esperant més d’una hora en un sofà absorbent” (117). En “Postil·la”, encontramos también los tres elementos pero, a diferencia de otros relatos, el narrador justifica sus propuestas y determina su relación con los sucesos extratextuales. En este proceso, el autor de la novela (personaje ficticio) obtiene el nombre de su personaje (imaginado).

Posem que el meu amic es diu Canut, que és el nom del personatge de la novel·la que té una edat més semblant a la seva. I son oncle fra Agustí, que és el pseudònim religiós del monjo tant en la realitat com en la ficció. Situem-nos, doncs, en un moment precís d’aquesta història el dia que en Canut em va deixar llegir el que havia escrit, mesos abans de la publicació (143–144).

En “No patiu, sóc mort”, el rasgo (h) sirve para confirmar la “veracidad” de la historia: “Aquesta és una història real, senyores i senyors, no és cap truc literari ni cap parany de provocació pretensiosa, és la vesprada terriblement calorosa del 15 d’agost de 1987, Alfafar” (125).

Los narradores de “La nostra guerra”, “Ficció” y “Deu paràgrafs” prefieren no designar a sus personajes. En el primero, hallamos el rasgo (h): “Tres hores més tard, quan ja he situat l’acció en un camp de batalla qualsevol, em pregunto a què treu cap tanta contenció [...]” (15). Al descartar otras posibilidades, el narrador de “Ficció” afirma que tiene una idea concreta del relato, sabe exactamente qué, cómo y por qué escribe. Al declarar que su personaje es ficticio, tematiza sobre el artificio de su texto y cuestiona el pacto narrativo: “Escriu la història d’un personatge de ficció que, a l’hora prevista, aterra en un

aeroport. Aviso: no és cap aventura especial, ni se situa en paratges perillosos [...]” (85). Como variación metaficcional, este comentario del narrador tiene como principio-efecto el cortocircuito, la indeterminación y la reverberación (Silva-Díaz 2005: 206). La escritora de “Deu paràgrafs” calcula la posibilidad de nombrar a sus personajes pero finalmente decide evitarlo (63).

En suma, el acto de escribir suele comenzar con una declaración explícita de su inicio, sea como representación literaria, sea como manifestación de la autoconsciencia textual. Al comenzar el acto, los escritores ficticios suelen tener una visión más o menos clara de la obra que resultará del proceso porque han pasado por la etapa de la planificación previa. El inicio del acto de escribir suele narrarse a través de varias subacciones como también su final, que analizaremos en el siguiente subapartado.

5.2.1.2. Final del acto de escribir

Basándose en la teoría de Bajtín, Trancón (2004: 541–542) distingue entre una “conclusión discursiva del enunciado” o “final resuelto o acabado” del argumento y la conclusión de la enunciación o “temática profunda”.⁹⁴ Añadimos aquí un tercer tipo de conclusión: la del acto de escribir como submotivo en los relatos. Ahora bien, siguiendo un modelo ideal, podríamos decir que (1) el final del proceso de escritura coincidiera tanto con la conclusión del enunciado como con la de la enunciación.⁹⁵ Sin embargo, esto (2) no ocurre siempre.⁹⁶ La coincidencia o no de los tres finales puede servir de base para un

⁹⁴ “En la vida, las acciones y actos humanos nunca están sometidos a la ley de la conclusividad (salvo la muerte individual). Los finales son siempre relativos y comienzos de algo. [...] El arte y el teatro, en cambio, decimos que es siempre concluso, porque es creación pura, no existe como tal en el mundo real, empieza y acaba en sí mismo” (Trancón 2004: 541–542).

⁹⁵ Tiene lugar en tres ocasiones: (a) el escritor ficticio escribe el relato que estamos leyendo (“Les tenebres del cor”, “Transcripció”, “Motivació”, “Postil·la”, “¡Ozú, quina calor!”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura”. En “Amb els peus a l’aigua”, “U”, “La mort del numen”, “El segrest”, “Ficció” y “Vol transoceànic”, no se puede determinar con facilidad los límites entre dos niveles narrativos, cosa que tiene como principio-efecto la indeterminación); (b) el narrador-escritor intercala un texto dentro de otro (“Incert so”, “Constricció”, “Inspiració”, “El venedor de segells”, “‘Ragtime’ de matinada”, “Documentació”, “Cobertura”, “Confessió general”, “El frau”). Aquí la redacción de la otra obra puede acabar antes que el relato o quedar inacabado. (c) El escritor ficticio transcribe o recupera una obra de otro personaje (“Gregori”, “Final obert”, “Això no és un conte”, “Abans que no mereixi l’oblit”). Precisamos que aquí el final de la otra obra coincide con el de la transcripción cuando se trata de (i) la estructura prólogo-texto transcrito (“Això no és un conte”, “Abans que no mereixi l’oblit”). En otros casos no es así: (ii) la estructura texto transcrito-epílogo (“Gregori”) y (iii) la tematización del final del segundo acto de escribir (“Final obert”).

⁹⁶ En otros dos casos las tres conclusiones no coinciden entre sí: (d) el escritor ficticio escribe una obra que no es el relato que estamos leyendo (“La novel·la experimental”, “Palíndrom”, “Incompresa”, “La divina providència”, “Esborranys”, “El conte”, “L’encaixador”, “Ah, surt nit intrusa”, “La voluntat”, “La narració”, “Deu paràgrafs”, “El

juego textual que tiene como principio-efecto la indeterminación. La última frase de “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura” se refiere a sí misma, es decir, al texto que el lector acaba de leer: “Un impacte que [...] imito mentre intento treure’m del cap els desvalguts i escric aquestes últimes paraules” (113).

Es la tematización del submotivo del final de la escritura la que nos interesa en el presente subapartado. Vamos a analizar tres aspectos. Primero, para destacar la variedad y los puntos en común de los cuentos, determinaremos cuáles son las causas del final de un acto de escribir, o sea, cómo se acaba la redacción de una obra. Segundo, para profundizar en ciertos rasgos en común, nos detendremos en el análisis de unas subacciones recurrentes que evidencian el final de la escritura (imprimir y entregar el manuscrito, recibir un premio y publicar la obra). Finalmente, para reflexionar sobre el rol del submotivo en los relatos, miraremos qué importancia y significado tiene el hecho de acabar una obra para sus autores ficticios u otros personajes.

Los relatos presentan una variedad de causas por las cuales se acaba un acto o un proceso de escritura y que pueden ser (1) internas, que tienen en cuenta la lógica causal (“La nostra guerra”, “L’encaixador”, “La literatura”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “El segrest”, etc.) o (2) externas, provenientes del contexto (muerte del narrador o autor ficticio) o de las reglas y las condiciones previamente acordadas (limitaciones espaciales y temporales). Las causas externas, por tanto, pueden (a) tener un componente interno, es decir, depender de la decisión del autor ficticio de la obra que tiene presente tanto los aspectos textuales como las condiciones preestablecidas (“Inspiració”, “Trenta línies”, “El segrest”) o (b) ser totalmente arbitrarias y ocurrir contra la voluntad del autor (“Palíndrom”, “Final obert”, “Gregori”, “Vel·leïtats poètiques”, “Dedicatòries”).

La causa interna es la vía más natural de acabar el proceso, por eso, podemos suponer que los relatos que no tematizan el problema del final lo tienen como premisa, es decir, como algo evidente. Se trata de una situación en la que el final del acto de escribir coincide con el final deseado y previsto del poema o la historia contada. El escritor ficticio siente que ya ha dicho todo lo que quería y termina la obra teniendo en cuenta la lógica causal o sus objetivos cumplidos.⁹⁷ Es, por ejemplo, el caso de “Els caminants del desert”, “La nostra guerra”, “L’encaixador”, “La literatura” y “‘Ragtime’ de matinada”. El personaje del

poeta de la mort”, “La literatura”, “Autobiografia”, “La inspiració del novel·lista”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Trenta línies”, “La nostra guerra”, “L’aforisme”, “Els caminants del desert”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “La llengua pròpia”). “Vel·leïtats poètiques”, pero ejemplo, la transcripción final del poema resultado del proceso está descrita como una relectura y no escritura de lo mismo. (e) Es también el caso de la otra obra que el escritor ficticio escribe junto con el relato que estamos leyendo, si éste no acaba con una citación.

⁹⁷ Una variación de este tipo de desenlace es la situación en que el escritor ficticio acaba su obra, pero explica qué va a hacer a partir de este momento (“Les tenebres del cor”, “No patiu, sóc mort”).

primero declara: “M’ha costat un gran esforç de síntesi aconseguir reunir en un sol mot, en un sol mot monosil·làbic, tot allò que volia dir. Però finalment ho he aconseguit” (94). El narrador del segundo anuncia el final de la historia, que prevé que se acerca, pero no quiere que se produzca bruscamente: “I, un cop en aquest punt, per no acabar d’una manera massa abrupta, preveig que hauré de parlar del color blau cel del cel [...]” (25–26). El novelista ficticio de “L’encaixador” se da cuenta de que –escritas ciertas palabras– la historia se ha acabado: “Ara només mancava el final. [...] Després d’escriure aquelles paraules va comprendre que la novel·la ja era llesta. A la fi l’havia acabada” (63–64). El escritor de “La literatura” pone el punto y final a su obra por la muerte del protagonista: “Ara, per la primera vegada i empès per la lògica de la narració, s’ha vist obligat a alterar aquesta constant i matar el protagonista” (97). El narrador de “‘Ragtime’ de matinada” empieza por una reflexió sobre el lugar que ocupa el final dentro de un relato desde la perspectiva del lector ideal: “No hi ha res d’extraordinari, en tot açò, però ja vols saber com acabarà aquest relat incidental, perquè l’interès d’una lectura sol reduir-se al final, a la satisfacció d’haver endevinat el final de la historia” (43). Más tarde vuelve a la misma reflexió, usa su libertad de conducir la historia adonde quiera y cambia de rumbo hacia alternativas inesperadas: “[...] però la imaginació no dura sempre, més encara, ja coneixes el joc i ara esperes un final ràpid, no conclusió, com fan els modernets d’ara, i potser precisament per això no esperes que l’autor abandone la idea d’acompanyar la seua amiga a Alacant [...]” (46).

La decisió del autor es, por tanto, un aspecto importante que nos indica que la obra está acabada. No obstante, no siempre es suficiente. La opinión del poeta de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” dista de otros personajes y cambia según las críticas recibidas. Finalmente es la prensa la que tiene la última palabra a la hora de modificar y fijar la forma de su texto antes de publicarlo (véase 6.2.2.2). Casi lo mismo ocurre con el relato robado, modificado por otro escritor y publicado bajo su nombre, en “El segrest”.⁹⁸ Por consiguiente, a la opinión del autor como emisor tenemos que añadir, en ocasiones, la aceptación social de su obra y el hecho de hacerla pública. Las evaluaciones de los revisores-receptores pueden coincidir entre ellas y con la del autor (“El venedor de segells”), o al revés, ser diferentes (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “El segrest”). Puesto que los revisores tienden a tener en cuenta la lógica causal u otros aspectos textuales, su intervención no hace que el acto de escribir termine por causas externas sino que siguen siendo internas.

Las causas externas con componente interno tienen que ver con el submotivo del encargo y las reglas y las condiciones previamente acordadas. Así, el escritor ficticio se ve obligado a acabar la obra por cuestiones de espacio

⁹⁸ En “L’encaixador”, encontramos una situación aparentemente parecida: los amigos del novelista no creen que su obra esté acabada, pero el jurado del premio la acepta como está y ninguno intenta modificarla tal y como pasa en “La baixa qualitat de la poesia contemporània” o “El segrest”.

(“Inspiració” y “Trenta línies”) o tiempo (“El segrest”). Los dos primeros relatos hablan del papel como soporte que determina los límites de una obra. El espacio que les han otorgado en una revista se acaba, así que tienen que concluir la historia por mucho que les disguste. En “Inspiració”, leemos: “De sobte només hi havia espai per a tres ratlles més i calia tancar forçosamet el cercle. Talment el món s’acabés. O el paper” (77). En “Trenta línies”, la misma situación se presenta como argumento central: “A desgrat, l’escriptor aixeca els dits de les tecles i compta les línies que du escrites: vint-i-tres. [...] quan arriba a la línia vint-i-nou sospira i, amb una sensació de fracàs no del tot justificada, posa el punt final a la trenta” (130–131). Por un lado, ambos textos muestran que los límites del espacio son arbitrarios y en la mente del escritor la historia continúa o habría de continuar. Por otro, ponen de manifiesto el hecho de que la insatisfacción que sienten con el resultado viene también de su propia incapacidad de ser breves. En el primer relato, la causa de esta incapacidad se halla en el estado inspirado: “[...] i la inspiració em va fer allargar tant aquest prolegòmens que al final l’episodi de Helmsdale no cabia al text de cap manera” (76). En el segundo, se encuentra en el cambio de género literario y en la costumbre del escritor de escribir novelas en lugar de cuentos: “Per això l’attera la lleugeresa amb què els dits se li desplacen per les tecles [...] sense que aconseguixi centrar l’assumpte, perquè està avesat a les distàncies llargues [...]” (129). Otra causa es su manera casi mecánica de escribir, sin reflexiones previas: “[...] a només quatre línies del final, no aconseguix centrar la història, potser perquè de fet –fa temps que ho sospita– no té res a dir [...]” (130). En cambio, el poeta de “El segrest” necesitaría más tiempo del que tiene para mejorar su obra.⁹⁹ El tiempo es una limitación tan arbitraria como el espacio, y de la misma manera que ha ocurrido con los escritores anteriores, el poeta no considera acabado el poema que entrega: “En el trajecte fins al diari, Borrell va rellegir el poema i el va trobar flux. Va pensar de tornar a casa i refer-lo, però (només d’imaginar-se la cara d’indignació del periodista) va decidir arraconar la idea i lliurar-lo tal qual” (285). Como rasgo común de todos estos relatos destaca, pues, un abismo entre la opinión del escritor y la de los supuestos receptores: para el primero la obra no está acabada, mientras para los segundos sí. Lo ilustra el narrador de “Inspiració” que –al igual que el poeta de “El segrest”– tiene ganas de reescribir su artículo: “Potser cobria els objectius del periodista amic però quedava tan lluny del meu que vaig estar a punt d’estripar-lo i tornar a començar pel final” (75).

Seguimos con las causas externas provenientes del contexto ficticio, que son arbitrarias y que ocurren contra la voluntad del escritor ficticio. Su rasgo característico principal es el hecho de que la escritura se acaba antes del final previsto de la obra, porque el narrador o el autor ficticio se muere (“Palíndrom”, “Final obert”, “Gregori”, “Vel·leitats poètiques”, “Dedicatòries”). Aquí cabe

⁹⁹ En “Brindis”, la historia imaginada del escritor se acaba también por cuestiones temporales, pero este ejemplo es diferente porque la planificación no tiene como resultado ninguna obra concreta.

hacer dos precisiones. Por un lado, hay otras causas externas por las que un proceso de escritura puede quedar sin acabar –el escritor ingresa en un hospital (“Autobiografía”, “Documentació”), la intervención de otros personajes (“La contrasenya”, “Incompresa”, “Això no és un conte”) o de una fuerza inexplicable (“La divina providència”) (véase 5.2.1.3)– y, como ha señalado Trancón, todo final del cuento es siempre definitivo. Sin embargo, consideramos todos estos casos como muestras de la interrupción del acto de escribir y no de su final definitivo, ya que, aunque no haya referencias a su reanudación, tampoco las hay a su no reanudación. Es decir, la continuación del acto de escribir es hipotéticamente posible dentro de la diégesis, porque el sujeto que lo realizaba no ha desaparecido o ha sido substituido por otro (“Autobiografía”). Por otro lado, cabe precisar que la muerte del narrador no significa siempre el final del acto de contar una historia (“El venedor de segells”, “No patiu, sóc mort”).

Ahora bien, los cinco relatos que hemos elegido para ilustrar el final del proceso por causas externas subrayan que el proceso no continuaba dentro del mundo “real” artístico. En “Palíndrom”, leemos: “Llavors, la traspassà el plaer i no va tenir temps d’escriure res més abans de morir” (70). En “Final obert”, un narrador extradiegético (que se refiere a sí mismo utilizando la primera persona del plural) nos hace saber que han encontrado el cuaderno de apuntes del narrador intradieético pero no es capaz de recuperar la historia inacabada: “No podem saber la història com va continuar perquè el narrador d’aquesta història, amb la seva mort sobtada la deixà sense acabar” (120). “Gregori” se refiere a la misma situación pero considera irónicamente que, por falta de alternativa, el momento en el que la historia quedó rota es también su final feliz: “[...] deixava, amb aquella seva oportuna aturada cardíaca, en Gregori creat i penjat en una història inacabada, com aquells altres personatges que cercaven autor: fora del temps en un text sense final; dins del museu, per fi i per sempre feliç” (57). El escritor de “Vel·leitats poètiques” “[...] va exhalar l’últim alé amb la ploma a la mà” (9). El narrador de “Dedicatòries” ficcionaliza su propia muerte, pero esta ficcionalización se convierte en “realidad”:

[...] em semblava curiós, això de contar la meua mort violenta, això de la nit criminal, que estic tot sol a casa, que puja, obre la porta i plaf, em clava el punyal, tot això, però, tot sabent que es tracta d’un joc inofensiu, que no m’ho crec ni jo, tot sense saber que l’assassí és darrere meu, amb el punyal que jo havia imaginat en la mà dreta, disposat a clavar-se en la meua esquena, i llavors em gire, i el vaig [...] (123).

Como variación metaficcional, en los cinco relatos se descodifica la estructura simple a través de un final abrupto que tiene como principio-efecto la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 199).

Una vez determinadas las posibles vías de acabar la redacción, nos detenemos en el análisis de las subacciones que componen este acto. Son de dos tipos: (a) acciones previas a la recepción de la obra directamente vinculadas al final de la textualización (escribir la última palabra, colocar la última página

escrita junto las otras, releer, imprimir o fotocopiar el manuscrito o mecanoscrito, etc.), y (b) acciones que facilitan la difusión y la recepción de la obra (entregar el manuscrito a otros personajes para que lo lean, exponerlo en un espacio público, presentarlo a concurso literario, publicarlo).

Empecemos por las subacciones previas a la recepción de la obra. Seis relatos (“La literatura”, “El segrest”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Postil·la”, “La llengua pròpia”, “El conte”) presentan el final del acto de escribir como una serie de subacciones o pasos que son básicamente los mismos, aunque varíen en su orden cronológico o dejen alguna etapa implícita. En el primero, leemos: “Tecleja l’última paraula amb una barreja d’excitació i desconcert. [...] Arrenca el full de la màquina, el col·loca darrere tots els altres i en rellegeix el principi [...] (97). En el segundo, ocurre lo mismo, con dos modificaciones. Primero, el orden y el objeto de la relectura es distinto: “Borrell va escriure l’última paraula, va posar el punt final, va treure el full de la màquina i el va contemplar de lluny, amb el braç estirat, com si fos un dibuix. [...] Va afegir el full als vint-i-un precedents, que eren en una carpeta de tapes blaves” (279). Segundo, la serie de subacciones es más larga: “A la copisteria de la cantonada va fer fotocòpies del llibre, per triplicat” (279). En “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, la serie empieza con la relectura y acaba con la impresión del texto: “Modestament troba que és perfecta. La diposita a la carpeta on guarda els manuscrits i la passa de memòria a l’ordinador. N’imprimeix quatre còpies” (85). “Postil·la” se limita a explicitar la fase de impresión del libro: “[...] aquella mateixa setmana va portar un original d’impressora a cadascun dels tres familiars que consten a l’endreuca de la novel·la” (144). En “La llengua pròpia”, leemos: “Fins i tot ningú no els ha llegits, els seus contes. Però arriba un dia que decideix donar-los a conèixer. I en fa fotocòpies. Els passa a uns quants amics” (106). Imprimir varias copias o fotocopiar el texto es un paso previo a su difusión e implica que el autor ficticio considere acabado el acto de escribir (aunque no descarte su revisión).

Como hemos dicho, el proceso continúa con acciones que facilitan la difusión y la recepción de la obra y que son de cuatro tipos: (a) entregar el manuscrito a otros personajes concretos para que lo lean (“L’aforisme”, “Incert so”, “Postil·la”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Els caminants del desert”, “La llengua pròpia”, “¡Ozú, quina calor!”), “Abans que no mereixi l’oblit”, imaginariamente también en “Brindis”; véase 6.2.2.2); (b) exponerlo en un espacio público (“El poeta de la mort”); (c) presentarlo a un premio literario (“El segrest”, “El venedor de segells”, “L’encaixador”)¹⁰⁰; (d) publicarlo (“El frau”, “Postil·la”, “La literatura”, “El venedor de segells”) o delegarlo a otros personajes o instituciones para que lo publiquen (“Això no és un conte”, “Abans

¹⁰⁰ Dejamos fuera “Autobiografia”, cuyo protagonista ha obtenido innumerables premios, porque no tienen que ver con el acto de escribir que arranca al final del relato. De la misma manera, no hablamos aquí de “La novel·la experimental”, cuyo protagonista no ha acabado ninguna obra aunque sueñe con ganar premios.

que no mereixi l'oblit", "Inspiració", "Constricció", "La baixa qualitat de la poesia contemporània").

Miremos ejemplos. El protagonista de "El poeta de la mort" se conforma con fijar sus poemas mecanoscritos y anónimos en las calles del pueblo. Los escritores ficticios de los tres siguientes relatos envían sus manuscritos al jurado de un premio cuya evaluación debe confirmar la calidad de la obra. Esta etapa se entiende como un paso previo a su publicación. El acto de publicar el manuscrito puede presentarse de dos maneras: como (i) una etapa lógica e inherente del proceso de escritura, de manera que resulta innecesario dedicarle mucha atención. En "El frau", leemos: "[...] ho vaig contar tot als mitjans de comunicació" (101); en "Els caminants del desert": "Ara la duc a l'editor perquè l'hem [sic!] publicui" (93); "La literatura" narra la presentación del libro; o (ii) un paso que obtiene una importancia especial puesto que suscita ciertas polémicas ("Postil·la", "El venedor de segells", "Inspiració") o marca la frontera entre dos etapas de vida del escritor ficticio ("El venedor de segells", "Constricció", "La literatura"). De todas maneras, esta importancia tiene que ver con el carácter definitivo que la publicación otorga al manuscrito.

Miremos ejemplos de una publicación significativa. Al saber que la novela del escritor ficticio de "Postil·la" generará una grave oposición por parte de los cartujos, la siguiente frase –que en otro contexto podría sonar neutra–, suena predictiva y hasta amenazante: "[...] van passar tres mesos durant els quals la maquinària editorial va completar el procés d'edició de la novel·la" (145). De la misma manera, adquiere un significado especial –el de crear contraste– la alegría que siente el protagonista de "El venedor de segells" por la publicación de su novela, si la miramos en el contexto global del relato: "[...] es comprometeren a publicar-me el llibre en poques setmanes. Això últim era el que més feliç em feia" (128). El narrador de "Inspiració" entrega su artículo a la revista: "[...] el text resultant va ser expedit tal com havíem establert amb el periodista amic" (77–78). Con esta acción da permiso para que lo publiquen, pero –como hemos visto– habría preferido escribirlo de una manera diferente, así que empieza otro proceso de escritura o su reescritura.

En el subapartado "Ambientación", hemos visto que el proceso de escritura requiere concentración y, por tanto, un tiempo y un espacio especiales. El escritor ficticio de "Els caminants del desert" se ha ido al desierto y enfatiza el esfuerzo mental que ha hecho a la hora de idear su obra: "M'ha costat un gran esforç de síntesi aconseguir reunir en un sol mot, en un sol mot monosil·làbic, tot allò que volia dir. Però finalment ho he aconseguit" (94). Ahora bien, si el proceso de escritura requiere un período de esfuerzo especial, este período se diferencia de la resta de la vida del personaje y marca una etapa bien delimitada. Efectivamente, hay cuatro relatos –"La literatura", "El venedor de segells", "Constricció", "L'encaixador"– que subrayan las expectativas del escritor de pasar de una etapa vivencial a otra¹⁰¹ y que pueden cumplirse o no. En "La

¹⁰¹ En "El segrest", este traspaso es inesperado pero "real" para el poeta ficticio (véase 3.2.2.1).

literatura”, al principio, la nueva etapa parece ser sólo literaria: tiene que ver con un giro en el argumento de la obra que el escritor ficticio no ha utilizado nunca: “Teclaja l’última frase amb una barreja d’excitació i desconcert. És la primera novel·la seva on hi ha, al final, una mort” (97). Luego, sin embargo, el escritor descubre que sus obras han predicho su propia vida, por lo cual el giro en el argumento adquiere un significado extra. En otros relatos, el cambio es consciente y deseado. Engloba valores como la “novedad” (el final del proceso conlleva una nueva calidad de vida) o, al revés, la “vuelta a la normalidad” (el final del proceso permite regresar a la rutina), la “liberación” (escritura como sufrimiento se acaba) y la “felicidad” (sea por cualquiera de los tres valores anteriores).¹⁰² Además de estos valores, observamos que el final del acto lo simboliza una subacción distinta en cada uno de estos textos. Para el protagonista de “El venedor de segells”, el final del proceso es la publicación de su novela: “Jo pensava, ingènuament, que la publicació de la meua novel·la em convertiria en un escriptor consagrat de per vida [...]. Imaginava el meu futur color de rosa intens” (128). En cambio, para el novelista de “L’encaixador”, el final lo encarna la última palabra escrita, pero también la presentación de la novela en el concurso literario: “Per fi, després de gairebé vuit anys treballant dia i nit en aquell projecte, albirava la ineludible proximitat del final, i al mateix temps, la conclusió de tants de sofriments i privacions. [...] Pensà que ja arribava el desenllaç de l’obra i amb ell una nova vida. Ja no seria mai més un perdedor” (62–63). Para el narrador de “Constricció”, se trata del envío de su obra a la revista:

La penosa escriptura dels quatre paràgrafs del *Turandot espuri* em va deixar exhaust. Perplex. Vaig encapçalar-los amb un pròleg ambigu que contenia les instruccions d’ús de la constricció del Solfeix i els vaig enviar per correu a Raffaele Aragona perquè els sotmetés al criteri dels membres de l’Oplepo. La satisfacció que m’envaïa em va ajudar durant les tres setmanes següents a reprendre, de mica en mica, la vida normal. Em sentia alliberat de tot dolor. Talment un convalescent que redescobreix el plàcid vagareig pels carrers de la seva ciutat (68).

De todas maneras las expectativas, que se cumplen o no, ponen de relieve que durante la textualización los escritores ficticios anticipan mentalmente el final del proceso, es decir, escriben con ciertos objetivos. En “Deu paràgrafs”, leemos: “Imagina el conte de la dona que cus acabat, formant part d’un llibre també acabat [...]” (69).

Antes de acabar queremos subrayar tres conclusiones: (1) la publicación como submotivo, en su sentido literal, no es siempre necesaria para considerar acabada una obra y para varios personajes no constituye ningún objetivo como tal (“La divina providència”, “L’aforisme”, “Incert so”, “Palíndrom”, “El poeta

¹⁰² En “Esborrany”, encontramos la misma situación con respecto a los borradores: “Per fi, en cosa de pocs dies, he tingut la sort d’empescar-me unes quantes idees per bastir el volum de relats breus que amb tanta insistència em demana l’editor. Quin descans!” (5).

de la mort”, etc.).¹⁰³ (2) La publicación puede suscitar un dilema filosófico. El erudito de “La divina providència” descubre que sus manuscritos han empezado a borrarse. Para él, la publicación no significa una etapa final del proceso, sino una acción que requiere un tiempo y un esfuerzo irre recuperables. Por tanto, la publicación incluso se opone a la textualización: significa el final arbitrario del proceso en su sentido más directo: “Però, si dedica l’eforç i el temps a buscar l’editor, ni podrà dedicar el temps necessari a refer els volums a mesura que es vagin malmetent ni podrà dedicar-se a escriure els volums finals” (477). También el protagonista de “L’aforisme” tiene una postura contradictoria ante la publicación: “Ja saps el que jo voldria. Publicar-ho i no publicar-ho. [...] Voldria que aquest aforisme fos conegut, però que també fos coneguda la meva desautorizació a la seva publicació” (28–29). (3) Es posible publicar contra la voluntad de algunos miembros de la sociedad ficticia (“Postil·la”, “El venedor de segells”), pero también que lo hagan otros sin el permiso del autor (“El segrest”). En “Abans que no mereixi l’oblit” los dos aspectos coinciden. El relato-carta se publica después de la muerte de su autor ficticio por iniciativa de su destinatario y del narrador extradiegético, que actúa ignorando la evaluación negativa que el texto recibe del consejo de redacción de una revista literaria (por tanto, un relato sobre censura previa será censurado previamente):

Van passar els anys i, un dia, en Joan N. em va enviar la carta, que volia ser un relat, del vell professor. [...] Joan N. suggeria la seva publicació, “ara que el protagonista és mort”, deia. El consell de la redacció va decidir que no era publicable: es tractava d’un autor desconegut, d’un text autobiogràfic que ja no desperta curiositat en els nostres dies. Una evocació d’un temps massa repetit, etc., etc. (127).

En conclusión, el acto de escribir puede acabar por causas internas, que se basan en la decisión del autor ficticio y tienen en cuenta la lógica causal u otros aspectos textuales, o externas, provenientes del contexto ficticio, que son arbitrarias y dejan el proceso inacabado (muerte del narrador o autor ficticio) o dependen de las condiciones previamente acordadas. Comparando con el inicio del acto de escribir (frecuentemente declarado explícitamente), su final no se determina unívocamente sino que ofrece cuatro posibilidades: (a) entregar el manuscrito a otros personajes concretos para que lo lean, (b) exponerlo en un espacio público, (c) presentarlo a un concurso literario o (d) publicarlo.

5.2.1.3. Continuidad y discontinuidad del proceso de escritura

Si dejamos al margen la idea de toda la escritura como reescritura que sostienen algunos relatos (véase 6.2.1), podemos decir que los cuentos que nos ocupan

¹⁰³ Estos relatos se suman a otros que no analizamos en la presente tesis por causas ya explicadas. Queremos, no obstante, hacer una referencia a la serie de “Escriptors inèdits” (Pagès 2005).

revelan dos tipos de continuidad y discontinuidad: (1) la externa, que tiene que ver con el acto de escribir y que podríamos equiparar a un proceso de escritura descrito desde la focalización externa, y (2) la interna, que tiene que ver con la trama o los acontecimientos de la historia que cuenta el escritor ficticio y que está relacionada tanto con la planificación como con la textualización. En un texto concreto, los dos tipos de continuidad o discontinuidad pueden aparecer simultáneamente y resultar indistinguibles, o por separado (más adelante veremos ejemplos). La continuidad externa es intrínseca al acto de escribir (un hecho implica el otro), pero no a todo el proceso de escritura. Si hablamos sólo de la continuidad interna, la historia imaginada del personaje no sale de su mente (“Brindis”). En cambio, si se trata de la escritura automática o libre, sólo estamos ante una continuidad externa que no pretende tener como resultado un texto coherente o huye de la construcción del sentido semántico (“U”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”). Si los dos tipos de continuidad aparecen juntos, el escritor ficticio pretende redactar una historia coherente y al menos comienza a realizar su objetivo. Al romperse el acto de escribir, la continuidad interna de la historia no debe interrumpirse en la mente del escritor-personaje. En “Deu paràgrafs”, leemos: “Davant de la nevera, l’escriptora rumia què pot ser prou important perquè la dòna del conte no s’adoni que, a més d’un botó, s’està cosint parcialment el cos. Se li acuden dues opcions [...]” (61). Al romperse la continuidad interna de la historia, el acto de escribir puede interrumpirse o no. Si no lo hace, el personaje suele confesar que ha perdido el hilo de la narración.

En nuestro análisis, seguiremos el siguiente orden: la continuidad externa, la continuidad interna, la discontinuidad externa (e interna) y la discontinuidad interna. A la hora de estudiar la discontinuidad, nos centraremos en: (a) las causas procedentes del contexto ficticio extratextual (otros personajes o fuerza superior) o provocadas por el mismo autor ficticio, (b) la relación con el estado de ánimo del escritor-personaje, (c) su aspecto provisional o definitivo. Al final del subapartado, trataremos el proceso de destrucción de una obra como polo opuesto a su elaboración (“Trenta línies”, “La divina providència”, “Abans que no mereixi l’oblit”).

Las descripciones de la continuidad externa de la escritura constituyen una tematización del tiempo de la enunciación. Mostramos sólo cinco ejemplos. Tres de estas descripciones del acto de escribir las hace un narrador heterodiegético (“El conte”, “Trenta línies”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”) y dos las realiza un narrador homodiegético (“U”, “Constricció”). En “El conte”, podemos leer: “Omple la pàgina, treu el full del carro de la màquina i el deixa a un costat, amb la cara en blanc cap a dalt. A aquest primer full n’hi afegeix un altre, després un altre” (479). En “Trenta línies”, encontramos una descripción parecida: “[...] rere una paraula n’apareix una altra i a aquesta n’hi segueix una altra, i una altra, que acaben per configurar una línia, rere la qual se’n configura una altra –i una altra! [...]” (129). Lo mismo ocurre en “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”: “Escrivia amb dos dits, amb tota la ràbia abocada en aquells dits que destrament

saltaven de tecla en tecla, ràpids com una veu i obligats com un vòmit pels dictats d'un altre vòmit que, incoherent, zigzaguejava buscant paraules sense sentit, vocables mancats de tota interrelació [...]" (70). En "U", leemos: "Remet el protagonisme a la meua fluència. És autònoma en ella mateixa. [...] Escriure. L'escriptor, suport de l'escriptura. Ja no he deixat d'escriure fins al total desmembrament [...]" (111–112). En "Constricció": "Vaig anar avançant en l'escriptura del tercer paràgraf a la velocitat dels passejants desenfeinats fins que finalment vaig completar-ho" (65).

Como hemos anticipado, a veces resulta imposible distinguir la descripción de una continuidad externa de la interna. Son casos en los que la obra que redacta el personaje (a) coincide con el relato que estamos leyendo¹⁰⁴; (b) aparece entera o fragmentariamente citada o transcrita por narrador¹⁰⁵ o (c) transcrita en estilo indirecto ("La nostra guerra"). Para marcar la continuidad del proceso, los relatos suelen usar verbos introductorios como "escribir" y "continuar", y con esto pueden manifestar su autoconsciencia textual (como variación metaficcional, el comentario del narrador cuestiona el pacto narrativo mediante la tematización del artificio de la ficción, que tiene como principio-efecto el cortocircuito, la indeterminación y la reverberación; Silva-Díaz 2005: 206). Veamos, primero, cuatro ejemplos de la utilización del verbo "escribir". El narrador de "El frau" hace un comentario metaficcional refiriéndose a su propio texto y al proceso de elaboración: "Podria un foll exposar d'una manera tan raonable les coses que jo he escrit en aquestes pàgines?" (102). En "Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura", estamos ante la misma situación: "[...] imito mente intento treure'm del cap els desvalguts i escric aquestes últimes parules" (113). En "Deu paràgrafs", hallamos una citación introducida por el verbo "escribir": "I escriu: "El cervell de la dona [...]" (66). El narrador de "La nostra guerra" usa el estilo indirecto para indicar que sigue escribiendo: "I escric que el sergent alça els ulls [...]" (19). Ejemplos del verbo "continuar" son "Deu paràgrafs": "Continua, doncs, com la pluja" (63); y "'Ragtime' de matinada": "Continuem. [...] Passem al tren" (43).

La continuidad interna de la trama destaca el carácter dinámico del proceso, rasgo que Cassany (1999: 29) considera fundamental de cada "acto de composición escrita". Aunque el escritor ficticio sepa, con mayor o menor

¹⁰⁴ Son los casos de "Les tenebres del cor", "Transcripció", "Motivació", "Postil·la", "¡Ozú, quina calor!", "Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura", "Incert so", "Constricció", "Inspiració", "El venedor de segells", "'Ragtime' de matinada", "Documentació", "Cobertura", "Confessió general" y "El frau"; supuestamente también de "Amb els peus a l'aigua", "U", "La mort del numen", "El segrest", "Ficció" y "Vol transoceànic", aunque en estos relatos la cuestión queda abierta.

¹⁰⁵ En "Deu paràgrafs", "Vel·leïtats poètiques", "Constricció", "Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura", "L'encaixador", "Gregori", "La voluntat", "Amb els peus a l'aigua", "Incompresa", "Documentació", "Això no és el conte", "Abans que no mereixi l'oblit". La estructura "citación-contexto" no sólo aparece temáticamente como el proceso de escritura de la obra citada, sino también como su lectura por otros personajes ("Postil·la", "El poeta de la mort") o relectura por el escritor ficticio ("La baixa qualitat de la poesia contemporània", "La literatura", "La contrasenya").

exactitud, adónde o cómo quiere conducir su narración, nunca es capaz de prever todos los detalles de la historia. Normalmente –si no practica la escritura automática o libre– se deja guiar por una idea central y la intención de lograr una verosimilitud artística. A veces decide o tiene que respetar ciertas limitaciones preestablecidas. La continuidad interna, entonces, funciona a base de vacilaciones constantes entre la libertad artística y lo preestablecido, entre el acto de decidir y seleccionar y el “verse obligado” a actuar de una manera determinada teniendo presente la lógica causal. Miremos cuatro ejemplos del carácter dinámico del proceso. La escritora de “Deu paràgrafs” descubre el aspecto físico de su protagonista imaginada, cuando ya haya empezado a escribir: “De sobte, s’adona que la protagonista del conte és igual que la dona de fer feines [...]” (68). El narrador de “Constricció” conoce paulatinamente a su personaje imaginario: “[...] el mal que turmentava el lampista del Liceu anava prenent forma. Poc a poc. Mot a mot. Gairebé síl·laba a síl·laba. La nostra coneixença també avançava. Cada cop en sabia més coses” (64). Al “acercarse” a su personaje imaginado y situarse en el mismo nivel, el narrador de “La nostra guerra” descubre detalles sobre él y su estado:

Descobreixo que el sergent parla rus (16). Res digne de passar a la posteritat, constato: renega (17). D’entrada, em sobta la virulència dels renecs, tot i que de seguida me’n faig el càrrec: acaben de seccionar-li la cama amb una bomba caiguda del que ell, entre dents, anomena “cel del déu que els va parir”. Si m’hi acosto encara més, puc sentir-lo remugar l’equivalent en rus d’“aquests fills de la grandíssima puta m’han destrossat la cama“ (18–19).

En “Incert so”, la trama se concreta cada vez más: “[...] aviat em va semblar evident que la trucada no es produiria a Barcelona sinó en un hotelet de la costa ocupat per un grup organitzat de jubilats que visitaven la zona aprofitant la temporada baixa. [...] O sigui que, ja posats a fer parlar uns personatges en català, vaig voler-los tots d’una edat tan provecta que fins i tot sabessin què collons vol dir fer catúfols” (35).

De la libertad artística surge el sentimiento de responsabilidad ante el desarrollo de la historia y sus personajes (véase nota...). Los escritores de “La voluntat” y “L’encaixador”, afrontan un conflicto interno entre la libertad artística y la planificación previa o la lógica causal. En “La voluntat”, leemos: “En acabar d’escriure aquest diàleg, Anderu romangué trasbalsat. Va comprendre que Lluís Sans, el protagonista de la seva novel·la, havia de morir. Sabia des que va començar-la que aquell destí era inevitable, però havia defugit l’evidència fins que s’havia sorprès escrivint tan definitives paraules. Aplegà les forces necessàries per continuar i li féu dir: [...]” (89). En “L’encaixador”, la misma situación –descrita casi con las mismas palabras– pasa a ser intradiegetica: “*En acabar d’escriure aquest diàleg, Miquel roman neguitós. Comprèn que Joan Salvat, el protagonista de la seva novel·la, ha de morir. Sap des que va començar-la que el destí és inevitable, però havia defugit l’evidència fins que s’ha sorprès escrivint aquestes definitives paraules. Aplega les forces necessàries per continuar i li fa dir: [...]*” (55–56; la cursiva es de Vidal).

Ambos escritores dialogan con sus personajes imaginados (como variación metaficcional, el personaje imaginado, además de tener conciencia de ser personaje, se muestra como artificio también porque se desdobra en varios niveles de la comunicación, cosa que tiene como principio-efecto el cortocircuito; Silva-Díaz 2005: 200). La rebelión de los personajes imaginados crea un acontecimiento imprevisto en el proceso de escritura que pone de manifiesto su carácter dinámico. La misma idea se desprende de “Esborrany” y “Amb els peus a l’aigua”. El escritor del primer relato reflexiona: “És ben sabut que, al capdavall, són els personatges els qui tenen l’última paraula i no l’autor, que de fet no passa de ser un senzill instrument, sovint força rudimentari, en mans dels seus capritxos més insospitats” (7–8). El escritor ficticio de “Amb els peus a l’aigua” rompe el proceso por la intervención de su personaje imaginado.

Otra posibilidad de exponer el carácter dinámico del proceso es hacerlo a través del cambio de la idea central de la obra (“Constricció”, “Inspiració”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”). En “Constricció”, leemos: “De primer només volia explicar com van néixer els quatre paràgrafs espuris que vaig fer per a la Biblioteca Oplepiana. [...] Però vaig canviar d’idea quan algú em va dir que pensaven inaugurar el nou Liceu amb el *Turandot* de Puccini” (71). En “Inspiració”, hallamos el siguiente fragmento: “Perquè l’objectiu real que m’havia proposat quan vaig escriure allò dels deu anys i el retorn a Irlanda era descriure, de la manera més exhaustiva possible, un episodi sentimental [...]. El problema és que [...] al final l’episodi de Helmsdale no cabia al text de cap manera” (75–76). Al caso de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura” volveremos más adelante.

Finalmente, destacamos que la continuidad externa o interna del proceso se presenta en varios textos como prioritaria para el escritor ficticio. El narrador de “La nostra guerra” reflexiona: “Perquè la prioritat d’ara no és l’adjectiu sinó continuar, em dic” (24). En “Vel·leïtats poètiques” y “Deu paràgrafs”, encontramos tanto un ejemplo de la prioridad de la continuidad interna como externa, aunque la segunda está muy relacionada con la primera. Por lo que se refiere a la interna, en “Vel·leïtats poètiques”, leemos: “Tot i així, tampoc no era qüestió de preocupar-se pel fet que un simple mot entre tants hi entrés amb calçador. De manera que, lluny d’acovardir-se, va optar per continuar [...]” (16); en “Deu paràgrafs”, leemos: “Més endavant –pensa–, en el momento de la revisió final, ja solucionarà aquest problema que no hauria d’interrompre el conte que tot just està embastant” (65). Con respecto a la continuidad externa, el primer relato narra: “[...] Gustems, bo i anteposant l’impuls artístic a les prosaiques necessitats de l’estómac, en un to que indicava fins a quin punt la tasca creativa podia excitar-li l’ànim, va deixar ben clar que no tenia intenció d’abandonar del despatx fins que no ho hagués posat l’últim punt” (20–21); en “Deu paràgrafs”, hallamos la siguiente frase: “Se sent inspirada i no vol interrompre la narració amb viatges constants a la cuina” (67). En “Constricció”, la redacción de la obra no puede cesar por la importancia extrema que cobra para el narrador: “Estava condemnat a no parar. El meu laberint ja era un malson i havia de sortir-ne” (67).

La continuidad deseada del proceso de escritura adquiere una dimensión más importante o social cuando el escritor sigue escribiendo a pesar de que (a) la sociedad ficticia no lo apoye (véase 6.2.2.2), (b) el contexto inmediato no favorezca el proceso (“La contrasenya”, “Vel·leïtats poètiques”; explicaremos más adelante), (c) sea consciente de la “mediocridad” de su propia obra. En “Ah, surt nit intrusa”, leemos: “Tot i que era un poeta mediocre, malgrat la seva obcecada voluntat, mai no va deixar d’escriure” (29). Si la continuidad se logra, el escritor ficticio puede perder de vista su contexto inmediato (“Constricció”, “Palíndrom”, “Ah, surt nit intrusa”, “La inspiració del novel·lista”; véase 3.2.1) o su capacidad de distinguir entre el mundo “real” artístico y el mundo artístico (“La narració”, “L’encaixador”). En “La narració”, leemos: “El novel·lista, un home major que ha sobrepassat la cinquantena, sofreix lleugeres pertorbacions que el duen a confondre la realitat i la ficció” (107). En “L’encaixador”, la escena pasa a ser intradiegética: “L’escriptor, un home que es trobava prop de la cinquantena, passava per una forta crisi personal i sofria lleugeres pertorbacions que, en certs moments, el duen a confondre la realitat i la ficció” (59).

Las interrupciones y las pausas en el acto de escribir constituyen un submotivo frecuente en los textos que nos ocupan. La alternación entre la obra y su contexto de elaboración, entre ficción dentro de ficción (las citas) y el comentario metaficcional de su construcción subraya el carácter artificial de toda la literatura. Antes de entrar en el análisis de la discontinuidad externa (e interna), enumeramos sus cuatro características principales: (a) puede ser provocada por estímulos exteriores o interiores. Los primeros provienen del contexto inmediato ficticio en el cual la figura de escritor se encuentra (intervención de otro personaje o una fuerza mayor). Las segundas forman parte más o menos natural del acto de escribir por falta de inspiración o información necesarias o por la subacción de cambiar de hoja. (b) En cuanto al efecto, las interrupciones en el acto pueden ser definitivas o provisionales; (c) pueden afectar al proceso de escritura en cualquier fase; (d) dificultan el proceso, pero no provocan siempre efectos negativos (“La inspiració del novel·lista”). Empezaremos por la discontinuidad externa (e interna) por estímulos exteriores (“Incompresa”, “La inspiració del novel·lista”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”, “Vel·leïtats poètiques”, “La contrasenya”, “Autobiografia”), seguiremos con la discontinuidad externa (e interna) por estímulos interiores (“El conte”, “El poeta de la mort”, “Deu paràgrafs”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “L’encaixador”, “Documentació”, “Esborranys”, “Això no és el conte”) y por último trataremos la discontinuidad interna, que no implica la externa (“La nostra guerra”).

Tanto “Incompresa” como “La inspiració del novel·lista” narran un proceso de escritura que se interrumpe poco después de comenzar. En el primero, la causa de la interrupción es una llamada telefónica que conlleva la pérdida del estado inspirado: “El mòbil sonà, i trencà la quietud” (82). “Esborrà tot el que havia escrit del segon paràgraf. No era literari. La trucada havia espantat la inspiració” (83). En el segundo, la planificación de una novela nueva se ve interrumpida por una visita inesperada de una vecina. En contrario a

“Incompresa”, es exactament la interrupció (la visita) la que li proporciona al escriptor fictici el material que buscava per a la seva obra:

En plena cavil·lació, va sonar el timbre de la porta. L'empipava molt que li trenquessin les oracions [...]. Eureka! Havia trobat allò que buscava. La senyora Rossita li havia donat un bon cop de mà, la inspiració vivia a l'escala. Ara s'adonava que aquelles persones a les quals saludava rutinàriament des de feia anys constituïen una matèria literària de primera qualitat, eren personatges autèntics de novel·la! (107–108)

En “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura”, la interrupció –també una visita inesperada– té lloc gairebé al final de l'acte d'escriure. El narrador intenta seguir escrivint a pesar de que la visita el despista i el fa canviar el to de la seva narració: “[...] imito mentre intento treure'm del cap els desvalguts i escric aquestes últimes paraules” (113). És un procés clarament dinàmic i obert a l'influència del context immediat.

La mateixa imatge se desprèn de “Vel·leïtats poètiques” i “La contrasenya”, però en aquests dos relats estem davant d'una sèrie d'interrupcions repetides provocades per altres personatges. Al igual que “La inspiració del novel·lista”, se recalquen dos idees: (a) la continuïtat del procés és prioritària per a la figura d'escriptor, i per consegüent, (b) la interrupció afecta a les seves emocions. En el primer, trobem un acte d'escriure cinc vegades interrompudament involuntàriament per diferents personatges i que l'escriptor fictici reanuda.

Una vegada superat l'incident, el poeta ocasional va inspirar en cerca d'inspiració i va entrar a la segona estrofa: [...] (14). Al cap d'un moment, restablert de nou la calma, va sospirar amb resignació i va reprendre la creació [...] (15). Gustem de rellegir la tercera estrofa i va somriure d'allò més satisfet. De manera que va continuar: [...]. (16). I al cap de cinc minuts, quan, per fi, va recobrar una certa tranquil·litat, va rellegir a poc a poc el que havia pogut escriure fins a aquell moment i va rematar l'estrofa interrompuda: [...] (18). I una volta restablert la normalitat, tan bon punt va tenir la màquina una altra vegada damunt la taula i va comprovar que no se n'havia desclat cap tecla, ara sí. Ara, per fi, va enllestir l'estrofa en curs i, aprofitant una llarga estona en què res ni ningú no el va interrompre, encara se'n va empescar una altra: [...] (20).

En “La contrasenya”, les interrupcions són innumerables i les provoca un sol personatge: la dona de l'escriptor, que se aburre i se comunica constantment amb ell. Pongam dos exemples (l'escriptor compara les seves idees amb la circulació de camions per la carretera):

- (1) Ara mateix veia venir un camió pesant a la llunyania, era el moment més delicat: evitar que la figura s'esvanís com un miratge, continuar immòbil, els dits com urpes en tensió a punt de començar a teclejar, les parpelles closes. Però va sentir la veu:
–Les tortugues no són gaire simpàtiques, ¿no creus? (10)

- (2) Ell, a baix, escrivia (acabava de descarregar un camió de gran tonatge i no parava de teclejar). Quan de sobte va sentir:
–Està nevant moltíssim!, ¿no creus? (17)

El escritor intenta no dejarse distraer, pero la escritura se convierte en una lucha constante contra el contexto inmediato, y en este sentido, la situación va más allá de las interrupciones casuales repetidas en “Vel·leitats poètiques”. Mostramos sólo unos ejemplos:

El camió verd, però, encara hi era. No pensava obrir els ulls, encara hi havia una oportunitat de caçar-lo i es va concentrar de nou amb tota la intensitat de què era capaç (10). Es va obstinar en el silenci, amb l'esperança no del tot perduda de poder fer una ullada a l'interior del camió verd que s'acabava d'aturar ara mateix, va pujar a la plataforma, va obrir ràpidament les portes i en va treure quatre caixes enormes, havia d'anar de pressa perquè sabia que tenia el temps comptat, era un procés que de cap manera podia ser interromput, tot aniria bé si el silenci es perllongava una mica més, una mica més, una mica mica més. Però va sentir: [...]. Ell tenia una càrrega inesgotable que li havia bolcat un camió, res no li interrompia l'energia teclejadora, i això que ella li havia fet unes sis preguntes en tot el matí que ell havia aconseguit ignorar, però aquest cop, va insistir: [...] La darrera idea que havia descarregat se li va esmunyir dels braços abans de convertir-se en frase, relliscava com anguila, però ell encara mirava d'atrapar-la i guiar-la cap al teclat quan va sentir per segon cop: [...] (21–22).

En ambos relatos, la insistencia de las interrupciones externas causadas por estímulos externos provoca una situación en la que el escritor ficticio –enfadado, furioso, indignado– pierde el autocontrol y abandona el escritorio. Ya hemos podido encontrar referencias al estado de ánimo del protagonista de “Vel·leitats poètiques” –“amb resignació”, “tot encoratjat”–, pero la cuarta circunstancia molesta le enfada tanto que tira la máquina de escribir por la ventana:

Tot d'una, el lletraferit va pegar un colp estrident a la taula, va deixar anar un blasme espantós i va sentir com treia foc pels queixals, com tot ell es posava roig d'indignació, com se l'emportaven tots els dimonis de l'infern, com tremolava i s'anava inflamant d'ira per moments, com perdia l'últim bri de paciència que li restava i, en un rampell de fúria, va enxampar la Ramington i, d'una revolada, l'estimbà per la finestra al carrer (19).

En “La contrasenya”, hallamos dos momentos parecidos:

La carretera s'havia fos. Sentia els pensaments com un magma d'asfalt desfet, viscos, rescalfat, del qual emergia una ira pura, intacta. Va apagar l'ordinador, es va aixecar de la cadira i va exclamar:

–No! (11–12)

I la frase es va estavellar contra el teclat, i va deixar caure tot el seu contingut evanescent que va rodolar sota la porta i es va esmunyir cap a fora, anguila de neu. Fet una fúria, va apagar l'ordinador de cop, i el seu propi gest impulsiu encara el va fer enrabià més (21–22).

Hay mucha similitud entre las expresiones “fet una fúria” y “en un rampell de fúria”. La diferencia radica en el grado de ironía con el que están descritas las dos escenas: si el hecho de que el poeta del primer relato tire la máquina de escribir por la ventana no supera la condición de ser una situación absurda y cómica, la cara del escritor de “La contrasenya” se reflejará en las siguientes palabras de su mujer (expresadas con una sorpresa ingenua) que lo comparan con el protagonista de *El Resplandor* (un largometraje dirigido por Stanley Kubrick): “Ostres, tens una mirada que sembles el Jack Nicholson a *El Resplandor*, ja saps, l’escriptor psicòpata aquell que es posa a perseguir la dona amb una destrall pels passadissos d’aquell hotel immens de la muntanya... I això que ella no el molesta mai, la pobra” (12).¹⁰⁶

Estas cinco intervenciones de otros personajes son involuntarias. Ahora bien, la interrupción externa causada por estímulos externos también puede ser consciente e intencionada por parte del otro personaje (“Autobiografía”). El agente literario de “Autobiografía” sugiere la interrupción de dos proyectos literarios que no parecen tener salida comercial. El primero es el caso del escritor consagrado: “Li va tornar a demanar que hi pensés, que de moment deixés de banda l’Obra Completa i que mirés d’escriure alguna cosa sorprenent, impactant [...]” (71). El segundo es el del escritor novel: “[...] tot plegat, doncs, vol dir feina, prestigi i sobretot diners, molts diners. Per això ha de deixar tot el que estigui fent en aquests moments i ha de posar-se a treballar en el guió” (70).¹⁰⁷

Varios relatos resaltan la idea de que las interrupciones en la escritura constituyen un rasgo típico y normal. Seguimos, pues, con la discontinuidad externa (e interna) por estímulos internos (“El conte”, “Deu paràgrafs”, “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, “El poeta de la mort”, “Això no és el conte”, “L’encaixador”, “Documentació”, “Esborrany”). Si es de duración corta (cambio de hoja), no implica necesariamente una discontinuidad interna. Suele aparecer descrita a través de las subacciones parecidas a las que hemos visto en los subapartados anteriores. Ya hemos citado “El conte”: “Omple la pàgina, treu el full del carro de la màquina i el deixa a un costat, amb la cara en blanc cap a dalt” (479). En “Deu paràgrafs”, hallamos el siguiente momento: “Doncs la dona que cus, tampoc’, diu just abans d’agafar un altre foli” (66). En “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)”, leemos, aunque

¹⁰⁶ Los paralelismos entre las dos situaciones son obvios: también en la novela de King, en la cual se basa la película, el personaje-escritor pasa unos meses de invierno en un hotel que queda aislado por la nieve e intenta concentrarse en su obra. Con este procedimiento, “La contrasenya” demuestra autoconscientemente el tópico literario que sigue y amplía.

¹⁰⁷ Una narración casi dos décadas anterior, “Perduts al pàrking” (Mora 1974: 113–207), es otro ejemplo de la misma situación, aunque el escritor luego ignore la opinión de la editora. Además, encontramos en nuestro corpus dos relatos que hablan de la censura que podemos interpretar como un intento de otros personajes de cambiar significativamente el contenido de una obra (“Postil·la”, “Abans que no mereixi l’oblit”). “Abans que no mereixi l’oblit” narra el acto de censurar como un proceso interrumpido y traza un paralelismo entre la escritura como creación y la censura como anulación de la misma.

no se trate de elaborar un texto coherente: “Només en l’interval de canviar el foli tornava involuntàriament i momentàniament al regne dels assenyalats, recuperava silenciosament la verticalitat de l’esquena i es qüestionava l’eficàcia del seu nou intent” (71). Si la discontinuidad externa es de duración prolongada o repetitiva, puede empezar a afectar a la continuidad interna, y por tanto molestar al escritor. En “Deu paràgrafs”, el acto de escribir alterna con otros, y está, por tanto, interrumpido varias veces:

S’atura. I ara sí que s’aixeca per anar a la nevera i servir-se una copa de vi. I ara sí que prepara un plat de galetes (61). Per aquietar el torbament que li produeix el vi, l’escriptora interromp el conte i s’omple la boca de galetes. Mentre mastega, llegeix els folis escrits. Els resumeix mentalment [...] (63). Per acompanyar el plaer de l’eufòria, torna a aixecar-se, treu l’ampolla de vi de la nevera i se l’emporta a la taula. Se sent inspirada i no vol interrompre la narració amb viatges constants a la cuina (66–67).

La escritura es un proceso cognitivo, por tanto en un acto de escribir se producen pausas “naturales” para reflexionar sobre lo escrito. Es, por ejemplo, el caso de las cuestiones lingüísticas (véase 6.2.1). En “El poeta de la mort”, leemos: “Després va fer una pausa, va aspirar aire amb totes les seues forces [...]; pres d’un sobtat atac d’inspiració, va esbufegar tot l’aire que havia agafat i va declamar dibuixant al rostre un gest de contrició: [...]” (34). A pesar de intentar escribir sin pensar, el escritor de “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia)” no puede evitar su capacidad (o costumbre) de hacerlo:

I els dits ja només s’aturaven quan els capricis de l’atzar o la força del costum acabaven configurant conceptes d’excessiva concordança, i el que era bell (o lògic) s’imposava al que era simplement brusc, sonor, viu i espontani; llavors, premia encara més els llavis, s’encorbava damunt la màquina d’escriure i plasmava sense més ni més un nou terme, el primer que sorgia a la recambra” (70).

Ahora bien, esta capacidad de pensar puede provocar desviaciones de la idea central prevista y hasta contribuir a perder el hilo de la narración. Como hemos dicho, la discontinuidad interna de la historia puede ser de dos tipos: (a) tanto externa como interna (la ruptura del acto de escribir y de la historia), (b) sólo interna (el acto de escribir continúa, la trama cesa).

Miremos ejemplos del primer tipo. El narrador de “Esborrany” reflexiona sobre la fugacidad de las ideas: “A vegades, amb el temps, ni és estrany que alguna de les peces embastades, en lloc d’acumular repunts que la consoliden, veja com els fils se li afluixen de mica en mica fins que, a la fi, acaba per desfer-se del tot i desaparèixer” (6). En cinco relatos (“El poeta de la mort”, “L’encaixador”, “Documentació”, “Deu paràgrafs” y “Això no és un conte”), la discontinuidad surge por la pérdida de la inspiración (discontinuidad externa e interna; el bloqueo del escritor) y se prolonga. El protagonista de “El poeta de la mort” se enfrenta con una cuestión léxica. Rompe el acto por falta de

inspiración, que reencontrará más tarde: “Tenia un paper enganxat al carro y pasejava l’esguard indecís per aquella superfície blanca. Havia escrit tres versos: [...] i per més voltes que li pegava, no trobava una paraula que rimara amb *quieta* i que expressara amb exactitud el que ell volia dir” (33). El personaje de “L’encaixador” toma la interrupción como una situación natural superable a fuerza de paciencia: “S’aturà. No sabia ben bé com continuar. Estava molt cansat. Feia sis hores que reescribia i corregia aquell capítol, i ara, per fi, se sentia prou satisfet encara que no sabia quin camí havia de triar per seguir endavant. Però tard o d’hora li vendria alguna idea” (57). El narrador de “Documentació” declara que hace dos meses que no escribe: “Però el dia que, ara fa dos mesos, vaig escriure el paràgraf que presideix aquestes ratlles els dits em van començar a dir prou. Després d’allò m’he vist obligat a prescindir durant un temps del Marcel i de les desventures que li anava encolomant pàgina rere pàgina” (119). Considera la interrupción como parte natural del proceso, pero la ve cada vez más problemática: “La caiguda ha estat llarg i dura. L’endemà d’escriure sobre les pestanyes de la puta porto-requeny ja estava fora de la novel·la. No ho volia admetre, és clar, però ara veig que era del tot obvi” (123).¹⁰⁸ Tampoco la escritora de “Deu paràgrafs” no se toma la interrupción seriamente hasta que no se da cuenta de que puede durar demasiado. Al final se acuerda de otras experiencias parecidas (generalización de la situación):

La situació la fa somriure. Vol escriure un conte [...] i no pot fer-ho perquè li volta pel cap la imatge de l’home que l’ha convidat a sopar. Fa un glop de vi. Li costa continuar (67). L’escriptora es posa nerviosa. Malgrat l’estratègia que ha planificat per continuar la narració, li fa la impressió que està perdent el fil. No és la primera vegada que sent que una història se li escapa de les mans (68).

En “Això no és un conte”, hallamos un caso especial de la continuidad-discontinuidad: un grupo de investigadores intervienen en el proceso de escritura sin pedir permiso y concluyen el acto de escribir interrumpido por la autora ficticia.¹⁰⁹ El experimento (la interrupción, por tanto) mejora notablemente su escrito, pero plantea importantes preguntas sobre los derechos de autor y el papel de la literatura en la sociedad ficticia.

¹⁰⁸ La reflexión del narrador de “Documentació” sobre las frases que interrumpen el proceso y desvían la narración del curso deseado es única, en nuestro corpus, y merece ser citada: “Amb els anys he descobert que hi ha frases que et fiquen en una història i frases que te n’expulsen. De les primeres n’ha escrit molta gent. Fins i tot hi ha antologies d’inicis de novel·la que les inventarien. Però les segones són molt més clandestines, entre altres coses perquè sovint acaben esborrades. Literalment eliminades o, com se sol dir, llençades a la paperera. Els escriptors que les detecten i decideixen conservar-les en formol hi mantenen una relació més aviat conflictiva. Pot ser que de tard en tard les rellegeixin o fins i tot que les reescriguin amb la clara intenció de neutralitzar els seus efectes devastadors i sortir de l’atzucac, però en general no saben què fer-ne. No sabem què fer-ne” (119–120).

¹⁰⁹ Tambien en “El segrest” y “Autobiografía”, la obra de un personaje la continúa otro, pero, en el primer caso, se trata de su revisión y publicación (robo de propiedad intelectual), y en el segundo, del inicio del acto de escribir a partir del material recogido.

Tot va començar un capvespre a finals de juny, fa poc més de quatre mesos, quan vaig decidir abandonar per a millor ocasió el meu segon relat, cansada de no trobar el to precís, i vaig tornar al primer amb la intenció de donar-hi el darrer cop d'ull. En prémer el comandament correspondent ja estava disposada a començar a llegir: “El motiu pel qual la comtessa Sanpieri va escollir l’Hotel de Lluç-Alcari per passar-hi l’estiu...”, però el que va sortir en pantalla no fou només aquest començament sinó que entre ratlles, contrapuntejant-lo, apareixien tot de referències en clau que, després de molts d’esforços, vaig aconseguir desxifrar i que remetien a obres de Pere Calders, Torrente Ballester i Borges, entre altres, com José M. Merino o Marina Mayoral, aquí presents.¹¹⁰

Finalment, després del poti-poti de referències, l’ordinador m’oferí un text nou, una suma de textos diversos, un text realment magnífic però que en absolut no podia reconèixer com a meu (167).

En “La nostra guerra”, encontramos dos ejemplos de la discontinuidad de la trama sin ruptura en el acto de escribir:¹¹¹

I aleshores, d’una manera fugaç i que em farà perdre momentàniament el fil, pensaré en el napalm com en l’arma de la meua època” (22). Però no m’he posat a escriure per parlar de la mort del pare, ni de les raons per les quals no vaig ser al seu costat quan va morir. Perquè en conec, i maleixo aquesta tendència a perdre’m en digressions que no m’agraden en les històries que escriuen d’altres i encara menys en les que escric jo (23).

Estudiados los tipos de continuidad-discontinuidad y sus causas, profundizamos en el carácter provisional o definitivo de la discontinuidad y en el proceso de degradación o destrucción que puede afectar a la escritura. En varios textos, encontramos una destrucción simbólica o física de la figura del escritor¹¹² o su obra. Como es lógico, la muerte del escritor afecta a la continuidad de la obra, a pesar de los intentos del narrador extradiegético de recuperarla (“Final obert”), pero hay otras situaciones que marcan la discontinuidad definitiva del acto de escribir: el escritor ficticio puede abandonar el proceso (“Amb els peus a l’aigua”, “Confessió general”) o deshacer lo escrito cuando lo evalúa negativamente (“Trenta línies”). Asimismo, la obra no debe lograr una comunicación efectiva con sus lectores ficticios (véase 6.2.2.2). Si el escritor sólo calcula el abandono del proceso o la destrucción de la obra, podemos hablar de una discontinuidad definitiva potencial (“Documentació”, “Cobertura”, “Inspira-

¹¹⁰ Véase nota 44.

¹¹¹ Hay otro submotivo recurrente relacionado con las desviaciones en la idea de la narración: el interés de la figura del escritor por detalles (“Documentació”, “Motivació”, “Les tenebres del cor”), pero esto ya tiene que ver con sus puntos de interés, con la jerarquización, la omisión y la selección de la información (véase 5.2.2.2).

¹¹² El escritor ficticio puede perder su prestigio o estatus social (“Autobiografia”, “Algunes cicatrius”, “El segrest”) o morir en el intento de elaborar una obra (“Final obert”, “Gregori”, “Palíndrom”, “Vel·leïtats poètiques”) o después de esto (“El venedor de segells”, “L’encaixador”, “Les tenebres del cor”, “Això no és un conte”, “Abans que no mereixi l’oblit”; la muerte es anunciada también “La literatura”).

ció”). Por ejemplo, el escritor de “El conte” no encuentra ningún título para su cuento y rompe lo escrito: “Resignat (i sabent que no pot fer altra cosa) agafa els fulls on ha escrit el conte, els estripa per la meitat i estripa aquesta meitat per la meitat; i així successivament fins a fer-ne miques” (480).¹¹³ El narrador de “Inspiració” calcula lo mismo porque el resultado no se corresponde con sus expectativas: “[...] quedava tan lluny del meu [objectiu] que vaig estar a punt d’estripar-lo i tornar a començar pel final” (75). El narrador de “Cobertura” lee una noticia sobre la muerte del género novelístico y comienza a dudar si continúa su propio libro: “El fet que, amb una immutabilitat de forense, una escriptora reconeguda certifiqui la mort de la novel·la em trasbalsa fins al punt de pensar a abandonar-ho tot, i, particularment, la novel·la que, des de fa dos anys, intento acabar” (135–136).¹¹⁴

Acabamos el subapartado con el proceso de destrucción de una obra por la intervención de otros personajes (“Abans que no mereixi l’oblit”) o una fuerza superior inexplicable (“La divina providència”). En “La divina providència”, la tinta de los primeros volúmenes de la obra comienza a borrarse cuando el proceso de escritura ha alcanzado los cincuenta años. La destrucción es progresiva:

La degradació no s’atura. Tot just refetes les tres primeres pàgines, es troba que lletres de les pàgines 4, 5 i 6 s’esvaeixen també. [...] S’afanya a refer el primer volum (els primers volums: aviat veu que la degradació també afecta els volums segon i tercer) i s’adona que el temps que hi dedica no li permet continuar la redacció dels últims volums” (476).

“Abans que no mereixi l’oblit” explica el proceso de censurar una obra, que también simboliza el polo opuesto a su elaboración:¹¹⁵

¹¹³ En “L’encaixador” e “Incompresa”, la destrucción de lo escrito y evaluado negativamente afecta a una parte de la obra. Sobre el personaje imaginado (metadieético) del primer relato, leemos: “*Llavors, mou el cap negativament i comença a tatxar-la, colèric, fins a esqueixar el full*” (60) (la cursiva es de Vidal). En el segundo borra lo escrito: “Esborrà tot el que havia escrit del segon paràgraf. No era literari.” (83).

¹¹⁴ La personificación de la novela se repite en el siguiente fragmento, en el que “se desmaya”: “Igual com es desmaiaria la novel·la si, a la consulta d’un especialista, li anunciessin que s’està morint” (138–139). De hecho, se trata de una muerte doble: el narrador traza un paralelismo entre la situación del género novelístico y la de la lengua catalana, en la cual escribe, refiriéndose a una cierta unidad del código y del mensaje.

¹¹⁵ “Abans que no mereixi l’oblit” tiene la estructura de un texto censurado dentro de otro texto censurado. El narrador censura los textos, pero ha conservado unos párrafos eliminados de los cuales transcribe uno en la carta-relato que dirige a un alumno: “Durant un temps, m’entretenia a retallar els trossos censurats per mi sobre el tema [del desflorament d’una verge]” (138). Al mismo tiempo, su carta-relato la rechaza una revista literaria y la publica años más tarde un narrador extradiegético, como explica el prólogo titulado “Maig, 1988”: “El consell de redacció va decidir que no era publicable: es tractava d’un autor desconegut, d’un text autobiogràfic que ja no desperta curiositat en els nostres dies. Una evocació d’un temps massa repetit, etc., etc.” (127).

A mi, em va tocar destruir les paraules. [...] La meua feina, doncs, era esborrar les històries concebudes dins la ment d'algú, les paraules creades per gent que s'entestaven a continuar narrant (130–131). Altres homes com jo, doncs, asseguts a la taula llepada de la cambra rònega havien traçat ratlles vermelles i creus blaves, gregues i llatines, damunt les paraules dels que no oblidaven la matèria, dels que s'entestaven a mantenir-la viva. No hi ha res més perillós que un creador que no se sent derrotat (133–134).

No obstante, traza un paralelismo entre los dos procesos: “En certa manera, jo m'assemblava als desconeguts que enviaven els seus mecanoscrits. L'única diferència és que aquell estol de dominadors d'imatges i de metàfores, més o menys afortunats, amb més o menys talent, havien ficat les il·lusions dins el text que jo grapejava sense cura” (142). Efectivament, el proceso de censurar comparte aquí tres rasgos con la escritura: (a) es un acto interrumpido¹¹⁶ y (b) subjetivo, (c) influye en el estado de ánimo del censor.¹¹⁷ La discontinuidad comienza por una distracción provocada por un poema que al personaje le parece incensurable, conlleva una interrupción del acto de censurar, pero también afecta a otro acto iniciado como alternativa:

No em podia concentrar, em venien unes paraules a la ment, com si no les hagués llegides mai, com si fossin suspeses a l'aire, preparades per a burxar-me, per a recordar-me alguna cosa, alguna cosa que venia d'un gorg sense fons, *tals semblen els desigs que es consumiren, tals semblen els desigs que es consumiren, tals semblen els desigs que es consumiren*. Estava prou nerviós. Vaig provar de concentrar-me en la novel·la policiaca, per altra banda ben fàcil d'escapçar. Hi estava acostumat: mutilar les pàgines d'una novel·la policiaca era com relacionar nombres quàntics per a un físic atòmic. No hi havia manera: les paraules volaven una altra vegada (132–133).

Sobre la subjetividad del proceso o los puntos de interés del censor podemos leer:

Durant tot el temps en què s'anaven amuntegant els mecanoscrits damunt la taula rònega del racó més fosc, procurava descobrir-hi, a cada text, la meua història (160). Els meus caps, alguna vegada, em demanaven per què no havia passat la ratlla vermella damunt alguna línia ofensiva, per què no havia traçat una creu blava damunt d'un paràgraf perillós, segons el que marcava la llei, algun paràgraf que ofengués l'exèrcit, la pàtria o la santa mare església. No els veia, aquests paràgrafs (170).

¹¹⁶ Además del acto de escribir y censurar, la narrativa breve catalana muestra el acto de leer interrumpido, que proporcionaría una línea de investigación complementaria a la presente tesis. Por ejemplo, en “L'assassinat del Roger Ackoyd” (Moncada 2001: 183–188), la discontinuidad de la lectura es provocada por causas externas e influye en el estado de ánimo del lector ficticio: “Ara, no hi ha cosa que m'emprenyi tant com les interrupcions mentre llegeixo [...]” (184).

¹¹⁷ Dejamos de lado su motivación adaptativa extrínseca: “[...] menjàvem gràcies a les ratlles vermelles i les creus blaves. [...] Nosaltres només teníem por i la millor manera de combatre-la era l'oblit” (134).

En suma, mientras la continuidad externa del proceso pone en escena el momento de elaboración de una obra, la continuidad interna destaca el carácter dinámico y cognitivo de este proceso. Aunque el escritor ficticio comience a escribir tras haber planificado previamente la obra y tenga una idea general de la misma, no es capaz de prever todos los detalles de la historia sino que los inventa durante la textualización. La continuidad del acto de escribir se presenta en varios textos como la prioridad principal del escritor ficticio. No obstante, está frecuentemente relacionada con su discontinuidad externa (e interna), que tiene que ver con la influencia del contexto inmediato en el proceso o las interrupciones consideradas parte natural del proceso, provocadas por el autor ficticio. En contraste con la continuidad del acto de escribir, tres relatos muestran su destrucción.

5.2.2. Elaboración de contenidos

5.2.2.1. Proceso cognitivo

Si dejamos al margen la cuestión de la escritura automática o libre,¹¹⁸ podemos afirmar que la obra que escribe el escritor ficticio es el resultado de un proceso de diversas operaciones mentales y del proceso cognitivo de (a) pensar (recordar, meditar, reflexionar), (b) deliberar y razonar (organizar, asociar, seleccionar, inferir, interpretar, argumentar), (c) decidir (revisar lo escrito, definirlo, corregirlo) (Avilán 2004: 29). Hay numerosos ejemplos del acto de pensar, algunos de los cuales ya hemos expuesto durante este estudio. El relato que más directamente sigue el orden meditar-decidir es “L’aforsisme”: “L’ESCRITOR EMINENT, després d’una llarga nit de meditació i de recerca intel·lectual, va decidir-se a escriure la frase [...]” (26). Pero aparece también en otros textos. “La inspiració del novel·lista” revela las dificultades del escritor a la hora de decidir de qué escribir: “Per més que ho intentava, no se li acudia res amb prou grapa” (107). En “El segrest”, encontramos: “Sabien que havia suat força per arribar a destil·lar aquells vint-i-dos poemes que formaven *La cartera*, perquè mai no se’n sentia prou satisfet” (282). En “Els caminants del desert”, leemos: “M’ha costat un gran esforç de síntesi aconseguir reunir en un sol mot, en un sol mot monosil·làbic, tot allò que volia dir!” (94). En “Ah, surt nit intrusa”, el proceso continúa y la situación se repite tres veces: “Després de molts d’esforços, aconseguí una expressió palíndroma [...]. I a la fi, després de moltes nits en vetlla combinant paraules, sortiren dos versos [...]. Així doncs, després de molt de patiment, havia encertat amb els primers versos” (29–30). El funcionario de “El

¹¹⁸ El narrador de “U” reflexiona sobre las relaciones entre el acto de pensar y el de escribir: “Pensar en tot, no pensar en res: escriure ha de ser un acte indiferent. [...] No tinc res a dir, ni ho embolicaré de tal manera que em facen un espai entre els pensadors profunds. [...] Escriure com si no pensàs. Pose el meu cervell a zero: no pense, escriu. Que un escriptor escriga no era, però, una prova irrefutable que pensàs. Potser al contrari, més aviat. És pensar sotmetre’s a l’arbitri de les paraules? Per a sorprendre-hi què? Ell s’hi embranca, i, quant a pensar, pensa en una altra cosa, en l’altra cosa, precisament. Jo em negue, ara, a pensar en aquesta altra cosa” (108–109).

venedor de segells” explica: “Jo necessitava més llibertat per a les meves reflexions personals i per a les meves curolles intel·lectuals. Més temps per dedicar a la meua il·limitada capacitat de divagació mental” (127). En “L’encaixador”, leemos: “Reflexionà sobre tot el que havia escrit en el darrer capítol” (63), que tiene que ver con un resumen mental de lo escrito. Asimismo, la escritora de “Deu paràgrafs” resume mentalmente dos veces su texto como técnica para recuperar el hilo narrativo: “Els resumeix mentalment [els folis escrits]: “Tenim, doncs, una dona que cus un botó mentre pensa en un plat de sopa”, recapitula” (63); “L’escriptora fa una sinopsi del material que té damunt de la taula [...]” (68). Todos estos relatos presentan un proceso cognitivo consciente y planeado, pero también hemos visto que al personaje le pueden surgir ideas que usa en otro momento (“La contrasenya”) o asociaciones “absurdas” inexplicables. En “Constricció”, leemos: “La taral·la del Liceu em transportava una vegada i una altra a aquell dia fatídic a la Rambla, l’únic referent objectiu de la meua realitat immediata, però no sabia per què” (65). Asimismo, durante la textualización, el escritor puede adelantar mentalmente (a) el momento de la revisión posterior a la textualización (dudas lingüísticas que decide solucionar más tarde para no interrumpir el acto de escribir) o (b) el momento en el que la obra esté acabada (sueño de una nueva etapa vivencial). En “Deu paràgrafs”, leemos: “Imagina el conte de la dona que cus acabat, formant part d’un llibre també acabat: un èxit de vendes de tapa dura i amb una coberta de colors vius (res de lletres negres sobre fons blanc, com fins ara)” (69).

Serafini (2007: 46–52) enumera once tipos de asociaciones que se pueden usar a la hora de redactar un texto. Son los siguientes: (a) analogía, (b) contrario, (c) causa, (d) consecuencia, (e) precedencia, (f) sucesión, (g) generalización, (h) ejemplificación, (i) búsqueda por tipologías,¹¹⁹ (j) experiencia personal y (k) experiencia de autoridades. Teniendo presente que los relatos del nuestro corpus hablan de la elaboración de obras literarias,¹²⁰ hacemos dos suposiciones: los relatos que tematizan la textualización (a) explicitan el uso de algunas de estas asociaciones como técnica en la figura del escritor, y (b) algunas de las asociaciones que tienen lugar durante la textualización no formarán parte de la obra, porque, además de ser narrador, el personaje es escritor ficticio. El primer aspecto muestra cómo elabora su obra, y el segundo, en qué piensa durante la etapa de textualización. Por tanto, en la presente tesis, entendemos la teoría de las asociaciones más ampliamente que Serafini: no sólo como una técnica posible usada conscientemente para elaborar un texto escrito sino también como una manera de pensar del personaje. En cualquier caso, nos sirve el siguiente esquema básico propuesto por la misma autora, porque nuestros relatos explican

¹¹⁹ “La *búsqueda por tipologías* es un caso particular, más complejo, de la asociación por ejemplificación; se genera una asociación entre una idea general y varias ideas más específicas, y estas últimas proporcionan una tipología o clasificación de la idea inicial. En este caso, hay un esfuerzo por generar ideas relacionadas entre sí, que describen la idea inicial por medio de un conjunto de elementos situados todos en un mismo nivel” (Serafini 2007: 51).

¹²⁰ “Trenta línies” y “El conte” se limitan al tiempo de la enunciación.

cómo de una idea inicial de los personajes surge por asociación una idea nueva (sea una técnica consciente o una manera de pensar descrita).

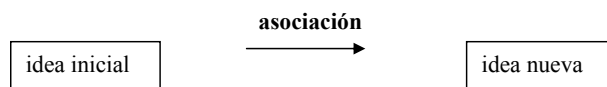


Figura 5. La técnica de las asociaciones (fuente: Serafini 2007: 53)

En el presente subapartado, nos interesan, por consiguiente, dos preguntas: qué piensan los personajes a la hora de escribir y, si es posible determinarlo, cuáles de estos pensamientos llegan a ser escritos en sus obras. La selección de relatos, esta vez, no pretendo ser exhaustiva dentro del corpus, sino suficiente como para verificar la presencia del pensamiento por ciertas asociaciones en la figura del escritor (“Deu paràgrafs”, “La nostra guerra”, “Motivació”, “Les tenebres del cor”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “‘Ragtime’ de matinada”, “Ficció”, “Transcripció”). Seguiremos el mismo orden de asociaciones propuesto por la autora (excepto las de la generalización y la búsqueda por tipologías, ya que no hemos detectado), aunque unas estén relacionadas con otras.

“La asociación por *analogía* permite generar, a partir de una determinada idea o información, otra idea parecida en algún aspecto” (Serafini 2007: 46). En este caso, el personaje-escritor se basa en un modelo o imagen mental que tiene de algo o de alguien. Su objetivo es normalmente contribuir a la verosimilitud del submundo de ficción. La escritora de “Deu paràgrafs” usa la analogía como una técnica consciente. Detrás de este uso se halla la premisa de que el lector ideal comparte la imagen en la que se basa. Si no fuera así, la analogía no cumpliría su función:

És un cas semblant al dels faquirs –compara–, que jeuen damunt d’un llit de claus o caminen descalços sobre una catifa de vidres i no sagnen mai. [...] Perquè quedí ben clar que, malgrat que sembli impossible, és versemblant que la protagonista del conte no senti dolor ni sagni, l’escriptora afegeix que la situació de la dona és comparable a la dels faquirs (66).

Podemos generalizar que todos los personajes que se inspiran en otros personajes concretos (véase 3.2.1.1), usan un modelo o una imagen como base y la analogía como técnica principal. Los escritores de “Deu paràgrafs” y “La nostra guerra” ejemplifican el caso. En el primer texto, leemos: “De sobte, s’adona que la protagonista del conte és igual que la dona de fer feines [...]” (68). En el segundo, encontramos: “Per tenir un referent en el qual inspirar-me, m’imagino com devia renegar un sergent catalanoparlant ferit en una guerra, la Guerra Civil espanyola, posem per cas, que és la que em toca de més a la vora” (17). La analogía temática también puede influir en la estructura del relato. En

el cuento que escribe el narrador de “Motivació”, hay tres líneas de narración – la del amigo del narrador, la del taxista y la de la hija de los Reyes– que están unidas por la analogía. Lo demuestran las siguientes reflexiones del narrador: “Perquè si no [als taxistes] els -pot passar el mateix que al meu amic” (107); y “Ell [amic del narrador] creia que jo era com la mala filla de can Reyes. Indiferent al dolor” (113). El narrador de “Les tenebres del cor” se refiere a la analogía entre él y su lector ideal: “[...] detalls que jo, golut, vaig saber descobrir (i que ara t’ofereixo a tu, lector meu, semblant meu, tafaner)” (99). Asimismo es ejemplo de analogía una comparación con la imagen mental que tiene el narrador de “La nostra guerra” de unas fotografías: “Com en aquelles fotografies de la guerra del Vietnam [...]” (21–22).

“La asociación por *contrario* contrapone a una idea ya presente otra que se puede considerar ‘opuesta’. Esta asociación nace en general de la introducción de un elemento de negación [...]” (Serafini 2007: 47). Añadimos que –como manera de pensar– lo contrario da al escritor ficticio cierta libertad de decidir y elegir entre dos o más alternativas. En “Deu paràgrafs”, sirve dos veces para justificar ciertas decisiones narrativas de la escritora ficticia. La primera tiene que ver con el cambio del tono habitual en la obra nueva: “[...] ja n’està tipa, de situacions dramàtiques” (62). La segunda reivindica la libertad de omitir descripciones sanguíneas en un cuento literario: “Evidentment, si, com quan treballava a l’agència Europa Press, l’escriptora hagués de redactar una notícia, per força hauria de referir-se a la sang i al dolor que sent la dona [...]. Però resulta que la protagonista ho és d’un conte, no d’una notícia [...]” (65). De la misma manera, al narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura” lo orienta a mantener el tono de la narración tal y como se lo había planteado y evitar tópicos literarios: “I també perquè recordo una novel·la on l’autor descrivia, amb precisió i ofici, els contenidors de residus i d’escombraries abandonats en la immensitat del cosmos [...]. I no voldria ni imitar-lo ni tampoc assemblar-m’hi” (109). En “La nostra guerra”, la asociación por contrario aparece al final del relato como un plan mental del narrador que seguramente realizará: “[...] preveig que hauré de parlar [...] [i] de com, just abans de morir [...] no pensa ni en la família, ni en la infantesa, ni en la dona desconsolada que rebrà el condol oficial, ni en els fills que ja no podran tenir, sinó en unes últimes paraules [...]” (26). El narrador de “‘Ragtime’ de matinada” reescribe el final del argumento, negando lo propuesto anteriormente: “[...] i potser precisament per això no esperes que l’autor abandone la idea d’acompanyar la seua amiga a Alacant [...]” (46). En “Ficció”, lo contrario afecta a toda la estructura del relato. El procedimiento principal del narrador es la propuesta y la negación de una serie de situaciones posibles como alternativas excluyentes entre sí. Al proponer y descartar diferentes acontecimientos de la trama, el narrador afirma que tiene una idea concreta del relato en su mente, sabe exactamente qué, cómo y por qué escribe: “Aviso: no és cap aventura espectacular, ni se situa en paratges perillosos [...]” (85). “Al vestíbul, ningú no el confon amb qui no és i, en conseqüència, no s’escau el malentès com a motor de la narració” (87).

“La asociación por *causa* pone en relación una idea, ya expresada, con una nueva idea que constituye su premisa lógica (es decir, que la explica), introduciendo una relación de causa-efecto” (Serafini 2007: 47). Aquí, más que la construcción de un mundo posible imaginado, es la lógica causal y la verosimilitud del texto lo que busca el personaje. Frecuentemente la asociación por causa se manifiesta en relación con la ejemplificación. En “Deu paràgrafs” encontramos dos ejemplos. El primero dice: “És conscient que, per tal que el lector s’ho arribi a creure, cal justificar-ho, encara que sigui amb una raó fantàstica, com ara que la dona està distreta pensant en una altra cosa i això fa que cusi mecànicament, sense fixar-s’hi” (61). En el segundo, leemos: “Davant de la nevera, l’escriptora rumia què pot ser prou important perquè la dona del conte no s’adoni que, a més d’un botó, s’està cosint parcialment el cos” (61). Lo mismo ocurre en “La nostra guerra”: “Incapaç de conduir la narració amb la fredor que m’havia proposat, faig que el comandat també renegui, tot i que, en aquest cas, tant me fa en quina llengua. Perquè seria poc creïble que només renegués el sergent de la trinxera bombardejada, penso” (21).

“La asociación por *consecuencia* pone en relación una idea, que presenta un hecho, un fenómeno o una situación, con otra que describe sus consecuencias, destacando una relación de causa-efecto en la que la idea inicial desempeña la función de premisa” (Serafini 2007: 48). La escritora de “Deu paràgrafs” usa esta técnica de elaboración del texto: “Però resulta que la protagonista ho és d’un conte, no d’una notícia, i que està massa encantada pensant en un plat de sopa per sentir res. ‘En conseqüència –conclou l’escriptora–, és més lògic que no sagni” (65–66).

La siguiente asociación es la precedencia. Serafini (*op. cit.*, 48–49) explica:

Dado un acontecimiento o fenómeno, es posible destacar otros acontecimientos o fenómenos que lo han precedido, respondiendo implícitamente a la pregunta: *¿qué ha sucedido anteriormente?* Estos elementos pueden no tener ninguna relación de causalidad con la idea inicial y estar sencillamente ligados a ella por una relación temporal. Sin embargo, la idea generada debe estar de alguna manera incluida “en el tema” expresado por la idea inicial.

En “Amb els peus a l’aigua”, esta asociación aparece como una estrategia planificada ya antes de empezar a escribir y, en “Deu paràgrafs”, como una continuación posible de la trama que se le ocurre a la escritora durante la textualización. El narrador del primer relato se justifica ante su interlocutor: “Home, estava dibuixant el personatge, després faré un *flashback* i contaré la seua vida –vaig afegir orgullós” (40). La escritora ficticia del segundo texto sólo calcula la posibilidad de usar esta técnica de asociaciones en su cuento, pero el hecho de que lo calcule demuestra su conciencia y el conocimiento previo de ésta: “[...] tot i que la solució podria ser que el plat de sopa li recordés una altra cosa formant una successió harmoniosa de flashbacks fins a arribar al desenllaç” (68).

El siguiente tipo de asociaciones –la sucesión– es lo contrario de la anterior.¹²¹ Los pensamientos del narrador de “La nostra guerra” se funden con el acto de escribir, así que resulta difícil distinguir lo uno de lo otro: “I penso que he d’afanyar-me abans no tornin a passar els avions, abans no descarreguin més bombes. Unes bombes inútils, escric, perquè tots són morts o estan a punt de morir. Perquè totes les cases de tots els pobles ja han estat destruïdes, afegeixo” (24). “Deu paràgrafs” nos ofrece cuatro ejemplos de la sucesión como técnica narrativa que usa la escritora ficticia. Destaca el hecho de que la sucesión divida la narración en ciertas etapas temporales marcadas por expresiones como “en aquest punt” y “ara”, que son equivalentes a “abans que no tornin” de “La nostra guerra”. En una narración hallamos, por tanto, momentos precisos en los que la figura del escritor considera adecuado introducir en el texto un detalle nuevo. Además de dividir el argumento en ciertas etapas, el procedimiento nos recuerda que la textualización es un proceso calculado y la obra es resultado de una serie de decisiones de su autor.

La dona bada. A l’escriptora li fa l’efecte que l’activitat de badar, paral·lela a la de cosir, és la idònia per la història que pretén narrar (61). Arribats en aquest punt, l’escriptora considera que ja és hora d’introduir un detall imprevist (65). Ara –li sembla– serà més fàcil continuar i explicar com, a poc a poc, i sense ser-ne conscient, la dona es cus primer, els dits, després la mà sencera, més endavant el braç i, finalment... (66). Per completar la idea que des de fa dies li volta pel cap, ara només cal que passi alguna cosa que doni temps a la protagonista de la història perquè es vagi cosint lentament altres parts del cos (68).

“La asociación de *ejemplificación* se opone a la [...] asociación de generalización. En este caso se genera una idea específica a partir de un concepto general, de modo que la nueva idea viene a ejemplificar aquel concepto” (Serafini 2007: 50). La podemos entender como una decisión de concretar o precisar una situación descrita. El narrador de “Transcripció” precisa: “Sí, l’escriptor Quim Monzó. Em sap greu haver de precisar la seva identitat, però al final d’aquesta narració confio que s’entendrà per què em resulta indefugible” (17–18). El de “Les tenebres del cor” explica: “A vegades, per exemple, mentre estic fent cua en una parada, observo com una noia que no conec (però que sé que es diu Menta, he sentit com la cridaven) també espera el seu torn” (95). En “La nostra guerra”, la *ejemplificación* significa transgredir normas que el narrador se ha preestablecido y eso lleva consigo un conflicto interior del escritor ficticio desdoblado: “Un cop ja he explicat que les bombes han caigut i que gairebé tots els soldats són morts, sento una veu interior que em

¹²¹ “Dado un acontecimiento o fenómeno, es posible destacar otros acontecimientos o fenómenos que se producirán a continuación, respondiendo implícitamente a la pregunta: *¿qué sucederá después?* Estos elementos pueden no tener ninguna relación de causalidad con la idea inicial y sí tan sólo una relación temporal. De todos modos, la idea generada debe estar de alguna manera incluida “en el tema” planteado en la idea inicial” (Serafini 2007: 49).

xiuxiueja: “Digue’n alguna cosa més.” La temptació de transgredir els manaments que jo mateix m’he imposat és forta: em moro de ganes d’acostarme al sergent que, molt malferit, agonitza” (16). En “Deu paràgrafs”, la ejemplificació serveix para lograr verosimilitud del submundo de ficción:

És conscient que, per tal que el lector s’ho arribi a creure, cal justificar-ho, encara que sigui amb una raó fantàstica com ara que la dona està distreta pensant en una altra cosa i això fa que cusi mecànicament, sense fixar-s’hi. L’escriptora també preveu que haurà d’explicar què pensa la dona mentre cus” (61). [...] l’escriptora preveu que convindria descriure el plat de sopa (64). Que la dona que cus es punxi amb l’agulla però que no se n’adoni, per exemple (65). Una descripció del plat de sopa hi ajudarà –projecta– [...] (68).

“La asociación por *experiencia personal* introduce hechos de los que se ha sido protagonista e informaciones de primera mano, que concretan y hacen más conveniente la idea inicial” (Serafini 2007: 51–52). La experiencia personal tiene un papel múltiple en nuestros relatos. Aparece como (a) una base de la obra (véase 5.2.2.3), (b) una forma de inspirarse (véase 3.2.1.1) o (c) una distracción involuntaria (véase 5.2.1.3). Puede estar vinculada a la analogía. En “La nostra guerra”, leemos: “I que els dies ideals per bombardejar una població [...] són els dies assolellats, amb una visibilitat d’aquelles que quan anàvem amb el pare al parc d’atraccions del Tibidabo [...]” (20). El mismo narrador también explica: “Mentre aquest propòsit es defineix, recordo tota la gent que m’ha parlat de la guerra” (17–18). Un ejemplo de la experiencia como técnica consciente es la siguiente frase de “Deu paràgrafs”: “Com que no vol perdre el temps inventant-lo, prova de recordar els diferents plats de sopa que ha pres al llarg de la vida” (64). Las experiencias también pueden referirse a los procesos de escritura precedentes, que ayudan a pronosticar la evolución del presente proceso. En “Deu paràgrafs”, leemos: “No és la primera vegada que sent que una història se li escapa de les mans” (68).

“El mismo efecto de la asociación por experiencia personal puede obtenerse a través de una asociación por *experiencia de autoridades*, en la que el autor del escrito es sustituido por una persona conocida” (Serafini 2007: 52). La experiencia de otros personajes considerados autoridades puede manifestarse como una de inspirarse (véase 3.2.1.1) y como una distracción que crea confusión (“Cobertura”). La escritora de “Deu paràgrafs” recuerda la teoría del colectivo Luther Blissett y la toma como modelo a seguir: “Abans de traduir en paraules el que acaba d’imaginar, es repeteix la màxima de Luther Blissett [...]” (65). Al narrador de “Cobertura”, una noticia sobre la muerte de la novela le hace calcular el abandono de su proyecto literario: “Ho diu a les pàgines de cultura, la novel·lista que més admiro. Diu: “La novel·la ha mort”, i, després de llegir-ho, me’n faig creus” (135).

En conclusión, sin pretender ser exhaustivos, el objetivo del presente subapartado ha sido exponer y precisar la imagen de la escritura como proceso cognitivo que se desprende de la narrativa breve catalana actual, y que hemos podido comprobar a lo largo de la presente tesis con el estudio de los diferentes

submotivos. Abundan las referencias al acto de pensar y al esfuerzo mental que requiere la elaboración de una obra, pero este acto no siempre se asocia a una técnica consciente. También puede provocar asociaciones sorprendentes o conducir a la discontinuidad del proceso. Las asociaciones más frecuentes son las que funcionan por analogía, contrario, sucesión, ejemplificación y experiencia personal.

5.2.2.2. Selección y omisión

Según Anderson (1996: 82), existen cuatro aspectos que hacen explícitos los puntos de interés¹²² del narrador: (1) la selección y la omisión de la información, (2) la subjetividad y la objetividad, (3) la idea de la obra, (4) el tono y la atmósfera de su escrito. Sobre la idea de la obra ya hemos hablado. En el presente subapartado nos centraremos en el acto de seleccionar y omitir información, pero también trataremos el tono como resultado de ciertas decisiones tomadas antes y durante la textualización.

Antes de empezar, recordamos que el hecho de seleccionar afecta a cualquier fase del proceso de escritura, empezando por la planificación (la idea de la obra), pasando por la textualización (búsqueda de una palabra exacta, organización del texto, decisión de cómo empezar o continuar una historia) y acabando con la revisión (reescritura).¹²³ Para verificarlo, basta con mirar la variedad de contextos en los que los relatos usan la palabra “triar”.¹²⁴ El narrador de “Inspiració” declara: “Vaig triar Irlanda, un dels meus primers viatges a l’estranger en qüestió” (75). El de “Constricció” explica: “La primera sorpresa va sorgir en el mateix procés de triar la melodia” (62). “Mai [...] no havia escrit escandint cada paraula que triava” (63). Sobre la escritora de “Deu paràgrafs”, leemos: “D’entre tots, tria els [plats de sopa] que li preparava la

¹²² “Los puntos de interés indican, además de la posición física, la postura psíquica del narrador, su actitud; o sea, las inclinaciones de su ánimo, los rumbos de su curiosidad, el criterio con que estima la importancia de esto o aquello, en fin, las cualidades morales, intelectuales y artísticas de su personalidad” (Anderson 1996: 82).

¹²³ “La selectividad es el principio mismo del arte. Selectividad en el punto de vista, en la trama, en la caracterización, en la secuencia narrativa, en el dónde y el cuándo de la acción, en el modo de iniciar o concluir una serie de hechos, en el tema, en el estilo, en fin, en todos los componentes que el crítico analiza en un cuento” (Anderson 1996: 82).

¹²⁴ La selectividad y la subjetividad de seleccionar la información se revelan también a través de las manifestaciones de voluntad (el verbo “volar”), las preferencias y la libertad artística del escritor ficticio. En “Deu paràgrafs”, leemos: “La imatge de l’home no li fa el pes” (63). “No li agradaria que el plat de sopa en què pensa la dona que cus fos un plat de nit de Nadal” (64). En “La nostra guerra”, hallamos: “Abans que els avions tornin a passar, deia, vull fixar-me en els ulls del sergent” (24–25). En narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura” se decanta por una fotografía concreta por razones sentimentales: “N’hi ha d’altres, però per raons sentimentals –és l’any que vaig néixer– m’estimo més agafar com a model la fotografia de la Terra que, el 1969, la nau Apollo X va fer des de la Lluna [...]” (109). El narrador de “Abans que no mereixi l’oblit” se refiere a la frase final y la función de su escrito: “És aquest punt on vull arribar. Vull arribar a l’alliberament del silenci” (129). El de “Ficció” declara: “El personatge de ficció sobre el qual em ve de gust escriure [...]” (85).

mare la nit de Nadal. [...] opta per triar pel tret i escriu ‘plat de sopa’ a seques, sense especificar de quina mena” (64–65). El novelista de “L’encaixador” reflexiona sobre la trama: “[...] no sabia quin camí havia de triar per seguir endavant” (57). Al hacer explícito el acto de seleccionar información, los relatos llaman la atención sobre la intención y el interés del escritor ficticio, y con esto sobre la subjetividad de todo texto literario. Asimismo ponen de relieve una posibilidad de alternativas descartadas. Nuestro acercamiento al submotivo de selección se limita a la etapa de la textualización y se estructura desde lo general hasta lo concreto: la selectividad en el tono y punto de vista, en la trama, en ciertos detalles y palabras concretas. Finalmente, trataremos el submotivo de la omisión.

Podemos asociar el tono con el punto de vista del narrador. “La actitud del narrador está controlada por el punto de vista que seleccionó y, que a su vez, controla la organización de todos los componentes del cuento” (Anderson 1996: 86). Como ejemplos de los tonos posibles de una obra, el mismo autor enumera “cuentos sentimentales e intelectuales, cómicos y solemnes, alegres y tristes, moralizantes y críticos, trágicos y grotescos”, pero también irónicos (*op. cit.*, 86–87). A lo largo de este estudio, nos hemos referido varias veces a la ironía o autoironía con la que un narrador explica algo. En el presente subapartado nos interesa la cuestión del tono y la perspectiva o su selección como submotivo presente en los relatos. Aparece como (a) resultado de ciertas decisiones objeto de evaluación o determinación del autor ficticio (“Esborrans”, “L’encaixador”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Incert so”, “Transcripció”, “Motivació”, “Documentació”) o de ciertos críticos (“Autobiografia”); (b) como parte del proceso de selección (“Això no és un conte”, “Amb els peus a l’aigua”, “Deu paràgrafs”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”, “La nostra guerra”, “Inspiració”). La evaluación del tono de una obra indica al escritor ficticio qué direcció ha de seguir en su obra. La determinación del tono pone de relieve la autoconsciencia autorial y da al lector ideal claves para la interpretación de la obra. Manifestaciones del proceso de selección apoyan la imagen de la escritura como un proceso dinámico y subjetivo.

Miremos ejemplos del primer grupo. El escritor ficticio de “L’encaixador”, evalúa: “Havia encertat en el to, l’estil i la trama. En la història” (58). Según la evaluación del escritor de “Esborrans”, el tono general de sus historias puede cambiar con el paso de tiempo: “En fi, qui sap si el to general de l’obra continuarà pel tortuós camí del pessimisme on han quedat marcades les primeres petjades o si, pel contrari, anirà demanant ingredients refrescants que hi aporten un cert grau d’entusiasme i a la fi milloren el sabor resultant” (7). Según la crítica recibida, las obras del escritor consagrado de “Autobiografia” “[...] s’havien tornat cada cop més sentimentaloides [...]” (71). El poeta de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” determina que ha adaptado la perspectiva de un “xarnego”: “És la visió d’un xarnego. Té una lectura, fins a cert punt, incòmoda” (87). El narrador de “Incert so”, imita el punto de mira de un personaje concreto y con eso se acaba su búsqueda narrativa: “Aquella obsessió d’una pobra vídua per un tango del Gardel em va retornar les veus que

alenen l'escriptura" (34). Hay tres relatos que optan por una narración sin persona narrativa interpuesta y se refieren autoconscientemente a sí mismos. "Documentació" se refiere a "aquestes ratlles sense persona narrativa interposada" (119); "Motivació", a "aquestes ratlles apressades sense persona narrativa interposada que ara rellegeixo i reescric" (108); "Transcripció", a "aquest episodi aïllat sense persona narrativa interposada" (16). Como variación metaficcional, en todos estos relatos, el comentario del narrador cuestiona el pacto narrativo al tematizar sobre el artificio de la ficción, que tiene como principio-efecto el cortocircuito, la indeterminación y la reverberación (Silva-Díaz 2005: 206).

Pasamos al proceso de selección del tono presente en el segundo grupo. La escritora de "Això no és un conte" abandona un relato pendiente "per a millor ocasió [...] cansada de no trobar el to precís" (167). El personaje imaginado (metadieético) del narrador de "Amb els peus a l'aigua" cuestiona la selección del tono de su relato al poner de relieve su posible inadecuación con respecto al mundo "real" artístico:

–Ho estàs pintant tot trist, dur –va contestar una miqueta empipat.
–És que la vida del mar és així.
–I com ho saps? (40)

La escritora de "Deu paràgrafs" "[...] ja n'està tipa, de situacions dramàtiques" (62), por lo que descarta ciertas posibilidades narrativas. Los narradores de "La nostra guerra" y "Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura" empiezan a escribir con un tono preciso preestablecido: el primero quiere escribir objetivamente sobre la guerra y el segundo describir "el final terrible de totes les coses" (112) sin imitar el género de ciencia ficción, pero ambos se ven obligados a modificar sus objetivos iniciales. El primero adoptará sucesivamente la perspectiva de sus personajes imaginados, cosa que significa transmitir su sufrimiento: "Incapaç de conduir la narració amb la fredor que m'havia proposat, faig que el comandat també renegui, tot i que, en aquest cas, tant me fa en quina llengua" (21). "Com que m'angoixa molt mirar-lo, ho faig per persona interposada i escric que el sergent observa de dalt a baix el caporal, amb els timpans rebentats i els ulls encegats pel fang" (19). El segundo decidirá que "tot sigui molt ràpid i que ningú no pateixi en el moment de l'impacte" (113). El escritor de "Inspiració" quiere evitar el tópic de las narraciones de viaje y el relato autobiográfico: "O almenys que no era el viatge que totes les narracions de viatges porten implícit. A més, també resultava obvi que el sotassignat no pensava perpetrar l'insuportable exabrupte d'explicar la seva vida, encara que només fos parcialment i per decennis, sinó que es conformava a destacar-ne alguns detalls més o menys crucials" (76).

Seguimos con la selectividad en la trama y el posible desarrollo del argumento ("Deu paràgrafs", "'Ragtime' de matinada", "Ficció", "La nostra guerra", "La voluntat", "L'encaixador"). La escritora de "Deu paràgrafs", cambia cuatro veces del asunto sobre el cual reflexiona su personaje imaginado

(metadieético). Al principio, se le ocurren dos opciones. Luego, inspirada por su propia vida, opta por la tercera, aunque finalmente se decide por la cuarta alternativa.

Se li acuden dues opcions: el record del marit mort en un naufragi o dels maltractaments d'un pare violent (61). "No se'n parli més –decideix mentre va cap a la taula amb la copa plena i un plat de galetes–, la protagonista del conte no pensarà en cap cosa trista ni depressiva; pensarà en un home." (62). Després de rumiar-ho, decideix substituir-la per un plat de sopa. Allà on havia escrit "home", ho esborra amb una gran goma i hi escriu "plat de sopa" (63).

El narrador de "Ragtime" de matinada" propone al lector ideal dos versiones excluyentes del desarrollo de la trama y pone de relieve su propia libertad artística. Empieza así: "Xerren amigablement i ella, finalment, el convenç perquè l'acompanye a Alacant" (43). El hecho de haber desarrollado esta posibilidad causa un giro en el argumento y declara: "[...] potser precisament per això no esperes que l'autor abandone la idea d'acompanyar la seua amiga a Alacant [...]" (46). El mismo efecto tiene la propuesta que hace al lector ideal (teniendo en cuenta su reacción imaginada) sobre la reescritura de la primera versión de la trama: "Podem començar de nou, sense problemes, açò és una fira de lletres canviabls cada tres per quatre o 8X16, com ta-ta-ta, ta-ta, ta-ta-ta, ta-ta-ta, ta-ta, ta-ta-ta..." (43). En "Ficció", alterna lo que pasa y lo que no pasa en el texto que redacta el narrador (véase 5.2.2.1). "La nostra guerra" acaba con una serie de alternativas propuestas y descartadas que conduce al final seleccionado por el narrador (descrito como si su personaje imaginado –un sargento que se muere– tuviera una identidad propia): "[...] no pensa ni en la família, ni en la infantesa, ni en la dona desconsolada que rebrà el condol oficial, ni en els fills que ja no podran tenir, sinó en últimes paraules que, del rus al català, traduiré provant de ser fidel a una realitat que també serà ficció: 'Quina merda, quina gran merda, quina grandíssima merda'"(26). "La voluntat" y "L'encaixador" narran una conversación entre el escritor ficticio y su personaje imaginado sobre el destino de éste último (en "L'encaixador", el escritor es intradieético y su personaje, metadieético). Ni el escritor ni su personaje aceptan la propuesta que hace el otro acerca de la posibilidad de cambiar el desarrollo de la trama y evitar el final previsto de la novela. Finalmente el autor ficticio usa su poder y termina la historia tal y como había pensado.

"Documentació" se situa entre los relatos que llaman la atención sobre la selectividad en la trama y los que destacan la selección de ciertos detalles ("Inspiració", "La nostra guerra", "Deu paràgrafs"). En "Documentació", leemos: "Si no era imprescindible documentar acuradament l'escola de la novel·la potser caldria definir una mica més el perfil del protagonista" (124).¹²⁵

¹²⁵ Junto a los narradores de "Motivació" y "Les tenebres del cor", el de "Documentació" es uno de estos estritores ficticios que revelan su interés por los detalles a la hora de escribir. El narrador de "Motivació" afirma: "Sóc dispers de mena i en general em criden molt més

Se trata de la organización, la jerarquización y la selección de la información considerada digna de narrar o precisar teniendo en cuenta la idea de la obra. Ya hemos señalado que el objetivo del narrador de “Inspiració” es destacar “alguns detalls més o menys crucials” (76) de su viaje a Irlanda. El narrador de “La nostra guerra” expresa indiferencia ante ciertos detalles de la historia que está construyendo: “[...] faig que el comandat també renegui, tot i que, en aquest cas, tant me fa en quina llengua” (21). Lo mismo ocurre con la escritora de “Deu paràgrafs”: “Lògicament –i a diferència del botó–, el plat de sopa ha de tenir un significat especial per la dona” (64).

Encontramos varios relatos que llaman la atención sobre la importancia de seleccionar las palabras adecuadas a la hora de escribir. “La baixa qualitat de la poesia contemporània” lo hace a través de los comentarios de otros personajes acerca del poema que resulta del proceso (véase 6.2.2.2), los escritores de “Vel·leïtats poètiques”, “La nostra guerra”, “Deu paràgrafs” y “Les tenebres del cor” interrumpen el acto de escribir para reflexionar sobre una palabra o expresión concretas que acaban de escribir (véase 6.2.1). Son palabras cuya adecuación les suscita dudas. El narrador de “Les tenebres del cor”, además, se refiere a su capacidad de expresión limitada y al acto de seleccionar palabras: “[...] un parell de quadres inútils (és el millor adjectiu que sé trobar)” (102). Los protagonistas de “Palíndrom”, “El poeta de la mort”, “Constricció” y “Ah, surt nit intrusa” llaman la atención sobre el lenguaje a causa de la complejidad del tipo de texto que elaboran. El narrador de “Constricció” exclama: “Vuit hores de rellotge patint per posar un mot rere un altre només mig centenar de vegades i encara no havia estat capaç d’introduir la paraula ‘taral·la!’” (63). En “Ah, surt nit intrusa”, hallamos una situación parecida: “[...] després de moltes nits en vetlla combinant paraules, sortiren dos versos [...]” (30). En “El conte” la expresión buscada adquiere una importancia especial, puesto que se trata del título de la obra: “Un moment, pensa a posar-li *Sense títol*, però això encara ho espatlla més. Pensa també en la possibilitat de realment no posar-ne, de títol, i deixar en blanc l’espai que s’hi reserva. Però aquesta solució és la pitjor de totes: potser hi ha algun conte que no necessiti títol, però no és pas aquest [...]” (480).

Pasamos al submotivo de la omisión. Según Anderson (1996: 82) el papel del acto de omitir dentro del proceso de elaboración de una obra literaria adquiere la misma importancia que la selección:

El narrador, al seleccionar, deja de lado lo que no le interesa. El impulso de elegir no es más activo que el de rechazar. [...] El narrador, para controlar las reacciones del lector, practica una doble estrategia, con pronunciamientos y con silencios. [...] La omisión es parte de un programa estético y por eso no siempre lo que el narrador resolvió omitir escapa al conocimiento del lector.

l’atenció els detalls laterals que no pas els nuclis de les qüestions” (107). El de “Les tenebres del cor” se dirige al lector ideal con la siguiente pregunta “[...] (¿ho veus, lector? Són aquests els detalls que m’importen)” (101).

Según la teoría de la metaficción, estamos delante de una variación metaficcional en la que “la focalización y/o la voz descubren la inestabilidad de la historia”, que usa como estrategia principal (decimos principal, porque pueden aparecer otras) un “narrador interno o externo que evidentemente manipula la historia (oculta o inventa)” y cuyo principio-efecto es la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 287).

En dos relatos encontramos reflexiones sobre la omisión como parte natural de la escritura tanto en un proceso concreto como en general, en comparación con otros escritores ficticios (“La nostra guerra”, “Deu paràgrafs”). Por lo que se refiere a la necesidad de explicitar u omitir información en un proceso concreto, el narrador de “La nostra guerra” detecta un contraste entre la situación habitual, cuando suele preferir la omisión, y la actual, cuando siente la necesidad de precisar lo escrito: “Sempre he pensat que l’excés d’informació distreu el lector; però ¿encara ho penso? Un cop ja he explicat que les bombes han caigut i que gairebé tots els soldats són morts, sento una veu interior que em xiuxiueja: “Digue’n alguna cosa més” (16). En cambio, la escritora de “Deu paràgrafs” prefiere la omisión, pero –según el narrador extradiegético– por otra razón: “¿Cal que l’home del conte es digui igual que el de la gasolinera?, s’interroga. No, es respon. El lector no necessita saber el nom de l’home, insisteix. En realitat no vol admetre que, si li’n posés, també n’hauria de posar a la dona que cus, i això suposaria una dificultat –la de batejar els personatges– que, de moment, prefereix evitar” (63). Otro fragmento narra un caso parecido, ya que explicita cómo funciona la selección de la información teniendo en cuenta la idea de la obra.

No se sap si el botó és gran o petit, quadrat o rodó, ni a quina peça de vestir l’està cosint. L’escriptora considera que aquestes dades no són importants. [...] No perquè no ho sàpiga –sap perfectament que el botó del conte és gran i rodó i que pertany a un abric de vellut idèntic al que, fa un moment, ha penjat al rebedor–, sinó perquè ho troba innecessari (60).

En cuanto a la comparación con otros escritores-personajes, el narrador de “La nostra guerra” reflexiona: “Per exemple: de la mateixa manera que hi ha escriptors que practiquen la torrencialitat de paraula i l’anàlisi minuciosa de la psicologia dels personatges, en altres la parquedat i la manca de detalls descriuen, per omissió, tot allò que no diuen” (15–16). Sobre la escritora de “Deu paràgrafs”, leemos: “No li resulta fàcil escriure sobre algú sense imaginar-ne el rostre, encara que també ha llegit opinions contràries, de col·legues que creuen que precisament perquè no se’ls veu la cara, es poden manejar millor els personatges” (68).

Otros relatos narran el acto de omitir y lo justifican o no.¹²⁶ El narrador de “Constricció” acepta un encargo que un italiano le hace por “un d’aquells

¹²⁶ Además, algunos relatos se refieren a partes de obras eliminadas tras haber sido censuradas (“Abans que no mereixi l’oblit”) o textos enteros no escritos (“Confessió general”, “Transcripció”). En “Transcripció”, leemos: “I això sol potser ja és prou per

misteriosos capicis de l'atzar que ara no cal explicar" (59). El de "Ficció" omite informació considerada superflua: "Les hores que li queden fins al moment de ficar-se al llit no presenten cap incidència digna de ser esmentada i, per tant, no en comentaré cap" (87-88). Asimismo, el narrador de "Incert so" nos informa autoconscientemente de la elipsis que usa: "Abans se succeïen tota mena d'episodis més aviat tensos que ara seria carregós d'enumerar, però al final l'Aurora aconseguia una cinta original de Carlos Gardel que incloïa 'El día que me quieras'" (42-43). El narrador de "Abans que no mereixi l'oblit" considera innecesario explicar cierta parte de la historia para evitar repeticiones: "Ni nosaltres ens hi aturarem: ha estat descrit massa vegades per a caure en el parany de la repetició" (127). El funcionario de "La novel·la experimental" explica que no tiene intenció de revelar el oficio de su personaje imaginado: "També és funcionari de Correus, però això no es diu a obra. Per què...? El lector no hi guanya res sabent-ho. Diguem que és una informació supèrflua, una beneitura, un doi" (102). El narrador de "Les tenebres del cor" decide no transcribir todo lo que oye o descubre en el piso de su vecino. A la hora de omitir informació, el narrador de "Les tenebres del cor" ya no se limita a declarar que ha jerarquizado la informació según sus criterios, sino que introduce un elemento nuevo con respecto a otros relatos como causa de la omisión: su propia capacidad limitada como narrador (focalización interna fija; Genette 1983: 193). No obstante, el relato pertenece a un tríptico y esto crea una situación en la cual no sólo el narrador sabe más de lo que dice, sino que también el lector extratextual del tríptico tiene informació que el narrador de este relato concreto ignora. Estamos ante dos variaciones metaficcionales extras al lado de la manipulación de la historia: por un lado, se alternan las relaciones de coordinación y subordinación en las estructuras complejas mediante el trasvase de elementos de una historia a otra cuyo principio-efecto es el cortocircuito; y por otro lado, la focalización descubre la inestabilidad de la historia porque se exacerbaban las limitaciones de la focalización fija cuyo principio-efecto es la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 286-287).

[...] no reproduïxo aquelles paraules perquè per mi resultaven massa críptiques i no les vaig memoritzar, només recordó que en algun moment parlava de mutilacions fetes amb una gilet, i que això em va posar la pell de gallina i aturar l'aparell a l'instant (103). Com que no vull fer-me pesat i, a més, aquest fragment final del periple m'ha quedat només perfilat a la memoria, no referiré tot el que contenien, ben precàriament, aquelles tres parets nues i l'ampli armari [...] (105). [...] del que estava somiant (no recordo què, lector, ho sento si ets freudià) (106).

Las limitaciones de la focalización fija como causa de la omisión están presentes también en "Motivació", "Documentació" y "Postil·la". Son

treure'm del cap la inútil ambició de transformar aquesta narració estranyament sincera en l'inici oníric d'una novel·la protagonitzada per un personatge absent que es va perdre ara farà dotze anys" (23).

narradores que (a) no recuerdan, (b) ignoran o (c) se sienten incapaces de transmitir en palabras ciertas experiencias o sucesos. Este recurso refuerza la idea de la subjetividad y la arbitrariedad de todo discurso, incluido el literario, y crea el efecto de la indeterminación. El narrador-escritor de “Motivació” confiesa haber olvidado cierta información que añade más tarde y llama la atención sobre la organización del texto: “La dona del paraigua estava amorrada a la màquina i la mestressa s’havia esmunyit cap a l’únic fogó de l’ínfima cuina que abans he oblidat descriure” (103). El narrador de “Documentació” se desdobra en dos secuencias vitales: su estado anterior y posterior a un accidente. Manifiesta su incapacidad para transmitir el período que separa el uno del otro: “Vaig tancar les parpelles. El narrador que sovint em posseeix mai no ha sortit d’aquell parpelleig. La resta és foscor. Buit. Pèrdua. No puc reescriure de cap manera el temps que separa aquelles últimes paraules del Marc dels xiulets empenyadors que m’han envoltat qui sap quants dies a la unitat de cures intensives de Can Ruti” (136). El narrador de “Postil·la” confiesa que ignora cierta parte de los sucesos que pretende describir y que decide substituir por la imaginación: “No és que dubti de les paraules del meu amic, però un major nombre de punts de vista m’han permès concloure millor aquesta crònica discreta de la intensa trobada entre un novel·lista i tres monjos cartoixans. Sigui com sigui, m’imagino el vestíbul del monestir com una ambaixada de la ficció al país de la realitat o viceversa” (147).

En suma, el acto de seleccionar y omitir cierta información forma parte intrínseca del proceso de escritura, afecta a todas sus fases teóricas (planificación, textualización, revisión) y componentes constitutivos (idea de la obra, tono, punto de vista, palabras adecuadas, trama, organización del texto, etc.). Los relatos que tematizan la selección apoyan la imagen de la escritura como un proceso dinámico y subjetivo. La obra resultante es fruto de ciertas decisiones de un narrador concreto, con su libertad y sus limitaciones. Las manifestaciones del acto de omitir cierta información ponen de manifiesto la inestabilidad de la historia y la manipulación por parte de un narrador autoconsciente.

5.2.2.3. Submundo de ficción

En el presente subapartado nos interesa la construcción de submundos de ficción que tiene cierta conexión con un punto de interés del narrador: su intención de ser objetivo o subjetivo. Tomamos como premisa la siguiente explicación de Trancón (2004: 434): “El que la imaginación opere sobre datos y experiencias reales vividas por el sujeto no cambia la naturaleza de esta realidad imaginaria”.¹²⁷ No obstante, las obras resultantes del proceso varían entre sí en

¹²⁷ “Lo importante es la conciencia que el sujeto tiene –y los receptores de las producciones imaginarias– de la naturaleza subjetiva y mental de esta realidad inventada y construida; o sea, que no pretende validarse ni verificarse por su relación con la realidad real, sino que se constituye con independencia de la realidad objetiva. Podríamos decir que es una realidad en sí misma autorreferente o autosuficiente” (Ibid.).

relación con el mundo “real” artístico en el que surgen. La intención que guía a la figura del escritor determina ciertas decisiones que toma durante la textualización y pone de relieve las relaciones entre el submundo de ficción y su contexto ficticio.

Al analizar el submotivo, nos basamos en la distinción que Trancón (2004: 150) hace entre cuatro tipos de mundos de ficción que se diferencian con respecto a su referente: “[...] pueden ser posibles o imposibles con relación al mundo real, y verosímiles o inverosímiles desde el punto de vista artístico”. El mundo real es el “mundo efectivo externo a la obra”, el mundo de ficción” es el “mundo interno construido por la obra”. Lo hemos resumido en la Figura 6.

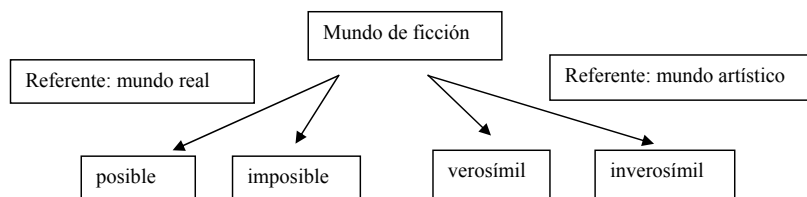


Figura 6. Mundos de ficción (fuente: elaboración propia a partir de la explicación de Trancón 2004: 150)

Al hablar de los submundos elaborados por un escritor ficticio, hemos de introducir en el esquema cuatro modificaciones: (a) como referente del submundo, estamos ante un mundo artístico. Este mundo lo elabora el narrador extradiegético (cuyo referente es el mundo real o el mundo artístico de la Figura 6). (b) El submundo posible pretende o resulta ser más o menos “verdadero” (corresponde a la opinión del personaje sobre el mundo “real” artístico que le rodea) o “falso” con relación al mundo “real” artístico, o sea, con el contexto ficticio extratextual. (c) También un submundo puede parecer “novelesco” en relación con el mundo “real” artístico o (d) pretender ser verosímil en relación con el mundo artístico construido por el escritor ficticio. No hemos encontrado intentos de construir un submundo propiamente imposible o inverosímil. Aunque predomine la intención de elaborar un submundo verosímil, veremos que el escritor ficticio tiene presente también el mundo “real” artístico para justificar sus decisiones. Miremos la Figura 7.

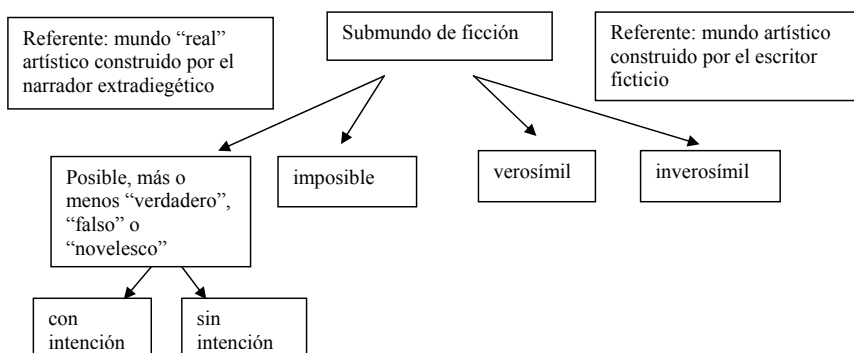


Figura 7. Submundos de ficción (fuente: elaboración propia)

En el presente subapartado, hemos dividido los relatos en cuatro grupos teniendo en cuenta la intención del escritor ficticio y la relación del submundo de su obra con el mundo artístico, o con el mundo “real” artístico. Seguiremos el siguiente orden: manifestaciones de la construcción de un submundo (1) posible más o menos verdadero con intención (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Això no és un conte”, “Transcripció”, “Motivació”, “Postil·la”, “Final obert”, “La nostra guerra”, “El venedor de segells”, “El segrest”, “Autobiografia”, “El frau”, “Confessió general”, “Les tenebres del cor”, “Cobertura”, “Vol transoceànic”); (2) posible, en ciertos aspectos verdadero sin intención (“La literatura”, “Deu paràgrafs”, “Postil·la”, “Incert so”, “La voluntat”, “La narració”, “L’encaixador”), (3) (posible) falso o novelesco con intención (“Transcripció”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “El frau”, “Documentació”, “El venedor de segells”, “Algunes cicatrius”, “Inspiració”), (4) verosímil (“Ficció”, “La literatura”, “La voluntat”, “L’encaixador”, “La nostra guerra”, “Deu paràgrafs”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura”).

Empezamos con el primer grupo, que narra la construcción de un submundo posible más o menos verdadero con intención. Precisamos que los relatos se diferencian por la postura del narrador ante la transmisión “verdadera” de una historia sucedida u oída. ¿En qué grado es verdadera y por qué? Puede serlo en ciertos detalles o declarada como verdadera en su conjunto. Hay dos maneras opuestas de garantizar que una historia parezca verdadera: el “absentismo” y el “exhibicionismo” del narrador, y las dos pueden aparecer en el mismo relato (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Això no és un conte”). El narrador pretende “transcribir” una historia preexistente con la mayor exactitud posible o se basa en el material autobiográfico y toma sus experiencias vividas como punto de partida “real” de su obra. Anderson (1996: 43) explica las dos posturas del narrador:

Por exhibicionismo el escritor se saca de los adentros a un narrador que tiene su misma figura, sus mismas manías, aun su mismo nombre y nos quiere hacer

creer que él (el escritor) y su fantasma (el narrador) son una y la misma persona. En esos casos el escritor se está ficcionalizando: su figura, sus manías, aun su nombre pasan a construir la imagen de un narrador ficticio. [...] Por absentismo el escritor puede fingir que no tiene nada que ver con el cuento que estamos leyendo; en un prólogo o en una nota al pie de página nos dice, por ejemplo, que su única responsabilidad es la de editar papeles ajenos.

A la hora de elegir entre absentismo y exhibicionismo, el narrador opta por un mayor o menor grado de subjetividad en su obra. Anderson (*op. cit.*, 84) sigue:

En el narrador hay grados de subjetividad: el menos subjetivo (al que suele llamarse “objetivo”) se da cuando se abstiene de comentarios en un afán de despersonalizarse, desaparecer de sus páginas o aparecer neutral. En tal afán en narrador llega a deslitteraturizar su literatura. Esto es, el narrador pretende que no escribe sino que transcribe documentos. Retrocede y reculando se sale de su cuento: será un mero editor, copista o traductor de papeles, y así lo advierte al comienzo o en una nota al pie (84).

No obstante, como hemos dicho, la dicotomía subjetividad-objetividad no influye en la “veracidad” de la obra. Ambos pueden contribuir al hecho de que un submundo posible parezca “verdadero” para el narrador o sus lectores ficticios. Miremos dos ejemplos en los que se manifiestan los dos polos opuestos: ambos pretenden crear el mismo efecto de autenticidad (“Abans que no mereixi l’oblit”, “Això no és un conte”). La narradora intradiegética de “Això no és un conte” apela a lo sucedido con ella misma (exhibicionismo) y declara: “Els qui ens dediquem a la literatura sabem de memòria que la realitat no té manies a l’hora de vèncer la imaginació més frenètica, la qual cosa, de vegades, no deixa de ser tràgica. Insistesc: el que ara llegiré no és un conte. És una denúncia” (163–164).¹²⁸ Descarta la posibilidad de interpretar su obra como ficción. De la misma manera, el narrador intradiegético de “Abans que no mereixi l’oblit” escribe una carta que pretende ser un relato y se basa en el material autobiográfico: “La versemblança d’aquest jo únic, només la podem trobar dins un relat, i què és el relat sinó una paròdia de la vida?” (141). Además, ambos relatos tienen la estructura de prólogo-relato: los narradores extradiegéticos transcriben la obra (declaración y carta) sin modificarla (absentismo) y explican su contexto. El prólogo no cumple funciones organizativas o informativas, sino narrativas, por lo cual estamos delante de una variación metafictional cuyo principio-efecto es el cortocircuito (Silva-Díaz 2005: 209). La narradora extradiegética de “Això no és un conte” explica: “Les planes que segueixen foren llegides per n’Andrea en el seu darrer acte públic” (163). El de “Abans que no mereixi l’oblit”, declara: “Com que, al capdavall vosaltres, lectors, sou els qui heu de jutjar, us transcriu el text, tal com em va

¹²⁸ “No patiu, sóc mort” comienza con una declaración parecida: “Aquesta és una història real, senyores i senyors, no és cap truc literari ni cap parany de provocació pretensiosa [...]” (125).

arribar a les mans i sota el següent títol: VARIACIONS SOBRE UN POEMA DE K.” (128–129). La transcripción conlleva guardar fidelidad con respecto al texto del otro autor ficticio.¹²⁹ Al optar por el absentismo, estos relatos ponen en tela de juicio el papel del autor en el proceso de escritura. El narrador se convierte en transcriptor de una historia que parece existir separadamente de él. Anderson (1996: 84) afirma al respecto:

El narrador quiere ser objetivo (mediante la imparcialidad con que maneja testimonios ajenos) y verosímil (es decir, que se dé crédito a sus datos). Para ello invierte el proceso de la creación cuentística; en vez de proceder como si el arte de contar fuera previo a los documentos que intercala (cartas, memorias, diarios íntimos) hace como si primero existieran los documentos y sólo después fueran aprovechados por el arte de contar. Haga lo que hiciere, sin embargo, su cuento no resulta ni objetivo ni verosímil pues la literatura es siempre una ficción. Transcribir documentos es complicar el artificio: se juega a que lo que se transcribe no es un juego.

Otros relatos amplían las posibilidades de entender el concepto “absentismo”. El narrador de “Transcripció” pretende transmitir con fidelidad su propio sueño, mostrando que el objeto de transcripción puede proceder del mismo sujeto que lo transcribe. Para este narrador, el acto de escribir es una investigación retrospectiva sobre un “somni de gènere narratiu” (17) que él sólo transcribe, aunque experimente ciertas dificultades a la hora de hacerlo. La transcripción del sueño la realizará más tarde en el ordenador: “Ha estat després, mentre anava transcrivint a l’ordinador els paràgrafs d’aquesta confessió, que hi he tornat a pensar” (17). El objetivo del narrador de “Motivació” es parecido: hacer una descripción notarial de sus pensamientos en cierta situación: “Del que estic convençut és que sense el seu exabrupte ara mateix no estaria intentant fer una descripció notarial de tot el que m’ha passat pel cap aquest matí des que ha aturat la moto fins que he sortit d’aquell sòrdid bar-bodega amb l’absurda sensació que ja no era el mateix” (103). El narrador de “Postil·la” pretende redactar una “crònica com si realment m’hagués succeït a mi” (148), aunque confiese: “He de reconèixer que jo més aviat sóc parcial a l’hora d’avaluar les raons d’un i dels altres [...]” (143). En “La nostra guerra” y “Final obert”, hay fragmentos en los que la posición del narrador con respecto a la obra que “se está conformando” se vuelve ambigua, entre la transcripción y la construcción. El narrador de “La nostra guerra” usa verbos como “traducir” y “transmitir” como sinónimos de “inventar”. Traduce “provant de ser fidel a una realitat que també serà ficció” (26) las últimas palabras de su personaje imaginado: “[...] em sembla que he de traslladar aquestes últimes paraules com si tingués la responsabilitat de memoritzar per transmetre-les als seus fills, a una vídua

¹²⁹ En “L’escriptor famós” (Mas 2000: 13–19), la escritura se equipara a la transcripción. La fuente de inspiración del escritor ficticio es un libro mágico que cambia de argumentos cada vez que lo cierran: “Cada vegada que tancava el llibre tot es barrejava en un caos aparent i es formava una nova història” (18).

inconsolable o a les generacions futures. [...] M'acosto als llavis del ferit i paro l'orella, disposat a traduir el lament a un català [...]” (17). En “Final obert”, leemos: “El narrador d'aquesta història sabia que, sense ell, res del que passava s'hauria arribat a conèixer mai. Per això se sentia una peça bàsica, i fins i tot imprescindible, del relat que s'estava conformant” (118).

Seguimos con el exhibicionismo de los narradores que pretenden construir un submundo posible más o menos “verdadero”.¹³⁰ Mientras algunos narradores redactan una autobiografía global (aunque siempre prevalezcan unos episodios sobre otros) o una obra que usa numerosos detalles de su propia experiencia (“La literatura”, “El venedor de segells”, “El segrest”, “Autobiografia”, “Abans que no mereixi l'oblit”, “El frau”, “Confessió general”), otros se basan en un episodio concreto de su propia experiencia (“20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l'autor va compartir”, “Confessió general”, “Les tenebres del cor”, “Cobertura”, “Vol transoceànic”, “Això no és un conte”, “Inspiració”)¹³¹. Muchos de estos relatos tienen en común el hecho de que, llegados a un cierto punto de su vida (o muerte), sus personajes-escritores sienten la necesidad de dar explicaciones, expresar su arrepentimiento por alguna cosa o buscar la comprensión del lector ideal (excepto el de “Autobiografía” cuyo objetivo es comercial).

Miremos algunos ejemplos. Tanto el novelista de “La literatura” como los funcionarios de “La novel·la experimental” y “El venedor de segells” usan elementos autobiográficos en su novela. En “La literatura”, la mayoría de las similitudes entre el mundo “real” artístico y el submundo de la ficción resultan ser coincidencias inexplicables, pero la primera obra que publica el protagonista contiene elementos autobiográficos: “Sabia que anava d'un escriptor que escriu una novel·la, té un cert èxit i això li permet publicar-ne una segona l'any següent i una tercera l'altre” (557). El funcionario-escritor del segundo relato explica: “[...] el meu personatge és molt especial. Té coses meves, però no sóc jo exactament... També és funcionari de Correus, però això no es diu a obra” (102). El segundo escribe “una novel·la basada amb les meves experiències vitals, la majoria d'elles extrems paradoxalment del medi laboral [...]” (127) y luego explica el contexto de su elaboración (no se sabe si por escrito). Las dos narraciones guardan una relación distinta con el mundo “real” artístico: mientras la primera acude a la experiencia y la imaginación, la segunda está escrita en un tono de confesión y utiliza expresiones que deben confirmar su “veracidad”: “La veritat és que no m'ho vaig prendre massa a pit [...]” (129). Sobre la novela, leemos:

¹³⁰ Sobre “el Escritor” dice Anderson: “Aunque sea nuestro vecino no lo conocemos bien. Su vida, como la de todos los hombres, es en gran parte inescrutable. La mejor documentada biografía no nos revelaría el secreto de su personalidad. Tampoco su autobiografía, pues nadie se conoce a sí mismo lo bastante. Confesiones exhaustivas no las hay” (42).

¹³¹ Otro ejemplo de este tipo de textos sería “Això no és un conte” (Pagès 2005: 171–180), pero la narradora no declara que escribe su narración: “Això no és una ficció, em sembla que ja ho he dit. Això és més important: la crònica fidel del meu aprenentatge literari” (178).

[...] em vaig dedicar a escriure una història fictícia del món que m'envoltava, sense poder-me sostreure'm les vivències personals, com podeu suposar (127). A la meua novel·la el protagonista era un home més o menys com jo, un venedor de segells, un mediocre funcionari que n'estava fart de ser-ho. [...] El venedor de segells fictici de la meua història novel·lada era, com ja haureu endevinat, el meu *alter ego*, d'això no hi ha dubte, però en el fons de tot no deixava de ser també, més que cap altra cosa, un ésser quimèric, fruit de la meua invenció literària (132–133).

El narrador de “El frau” reflexiona sobre el dietario como género y su relación con el mundo “real” artístico. Investigando un caso concreto que puede ser el suyo (el personaje se muestra como artificio, porque al final pierde su coherencia individual que tiene como principio-efecto la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 200), pone en evidencia cómo el autor de un dietario manipula la historia, en este caso inventándose¹³² (en esta variación metaficcional, la focalización descubre la inestabilidad de la historia, que tiene como principio-efecto la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 203).

Però com tots els humans, en un moment de feblesa, va sentir la mundana necessitat de parlar d'ell mateix i de les seves experiències. Com que no volia cometre la indignitat de caure en el parany de la narració, va començar a conrear, amb bastant d'èxit per cert, el difícil gènere del simulacre: el diari. D'antuvi procurava ser fidel als fets quotidians, però aviat va descobrir que, malgrat que ell fos un geni, la seva vida s'assemblava massa a la dels altres mortals, i decidí tergiversar els successos i les reflexions diàries. Es dedicava a l'infatigable fingiment d'una vida que *pareixia* la seva però que *no era* exactament la seva. Hi afegia, entre les esclètxes que deixava la veritat, petites invencions. Es convertí en un mestre de la deturpació de la realitat, d'adaptacions de pensaments a conveniència, d'escamoteig i substitucions de fets (100).

El narrador extradiegético será objeto de acusaciones de la misma índole y acaba desdoblado en un psiquiátrico: “Doncs ves per on, diuen que som l'autor d'un muntatge per desprestigiar-me a mi mateix. És a dir, que som en Bernat Flaquer” (102).

Como hemos dicho, el narrador intradieético de “Abans que no mereixi l'oblit” escribe una “carta que volia ser un relat” (127) a su alumno. La narración revela, de la misma manera que su definición de carta-relato, tanto su carácter autobiográfico como ficticio. Por ejemplo, la primera frase la presenta como literatura: “Joan, avui se m'ha acudit d'escriure una història [...]” (129), pero lo que le quiere comunicar es un episodio vivido que sólo se puede entender dentro de un contexto concreto: su etapa anterior de censor. Su postura ante las relaciones entre ficción y “mentira” es contradictoria. Por un lado, declara que los estudios sociológicos y psicológicos “ignoren que cada vell té una veu pròpia. La versemblança d'aquest jo únic, només la podem trobar dins

¹³² El menosprecio que expresa hacia el “exhibicionismo” es comparable con el del narrador de “Inspiració”, que decide seleccionar sólo detalles significativos de su viaje a Irlanda.

un relat, i, ¿què és el relat sinó una paròdia de la vida?” (140–141). Por otro, afirma que la literatura no debe reflejar la “verdad”: “Però tinc dret a dir mentides, com mentien també els autors de les velles belles històries” (146). Tambien el episodio central que quiere contar traza un paralelismo entre la vida y la literatura, pero esta vez, en términos de recepción de una obra ajena en la cual cree reconocerse: “Només els podia oferir això, una part de la meua vida, convertida en art i no en text obligat de la literatura, una part de la meua vida dins un poema de K.” (173).

“Autobiografia” y “El segrest” juegan con los conceptos de autobiografía y biografía, y trazan un paralelismo entre la vida y la obra del escritor ficticio. El biógrafo del primer relato explica: “El nou Flaubert ha de saber que en aquesta professió, la dels biògrafs, quan es tracta de donar cos a la vida dels artistes, l’obra que han deixat té una importància extrema, perquè els permet accedir, gràcies a una anàlisi minuciosa, a la part més desconeguda del personatge: l’inconscient” (59–60). Esta manera de pensar la comparte el escritor, para el cual releer sus propias obras significa hacer un examen de conciencia sobre su vida: “El matí del dia que fa cinquanta anys, l’escriptor més premiat, famós i reconegut del país [...] es lleva decidit a fer un examen de consciència sobre la seva vida literària, que és el mateix que dir la seva vida i punt” (53). Al final del relato, este examen de conciencia adopta una forma más tangible, porque el escritor empieza a escribir seguramente su autobiografía, es decir, se ve obligado a realizar el proyecto de la biografía iniciado y no acabado por su biógrafo. Si en “Autobiografia” vemos cómo el cambio de autores hace que una biografía comprada se convierte en una autobiografía, en “El segrest” estamos ante una situación inversa:¹³³ por el cambio de autores, una autobiografía en forma de relato se convierte en una biografía, porque es objeto de un robatorio intelectual:

La infermera que el cuidava va trobar el relat sobre la tauleta de nit i, mig per veure quines eren les dèries d’aquell iaio, se’l va guardar a la butxaca i aquella mateixa nit el va ensenyar a un seu nóvio, eterna jove promesa de la narrativa, el qual, sense cap mena d’escrúpols, el va retocar una mica (aquell estil era tan passat de moda!) i el va incloure en un recull de contes que estava a punt de publicar (295).

El poeta de “20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir” quiere conocer su propio pasado a través del argumento de una historia, pero finalmente opta por presentar a un personaje imaginado (metadieético) en una situación parecida a la suya, es decir, en lugar de la historia se repite el procedimiento:

¹³³ El personaje de “L’escriptor escrit” (Barril: 2003: 61–64) es considerado el autor de una novela autobiográfica que no ha escrito. “Llavors Bruno Cots es va posar dret, va aixecar els dits formant la ve de la victòria, es va dirigir a l’estrada i, davant de tothom, va explicar amb les seves pròpies paraules la història d’amor que l’havia portat fins allà i que sens dubte estava escrita en aquella novel·la que ell no va escriure mai, almenys, sobre el paper” (64).

Aviat s'adona que la història explicada no pot assemblar-se res al que ell pretén descobrir, perquè això el delataria davant dels altres, i que és molt millor que la insinuació al seu avi vingui no per l'argument, que és un risc, sinó pel procediment: que el protagonista sigui un poeta que faci el mateix que ell, que per abordar un problema escrigui una història semblant per comunicar a qui convingui les seves sospites sobre l'objecte del discurs (49).

De esta primera situación surge una cadena de situaciones parecidas que se describen casi con las mismas palabras. Así contamos hasta seis niveles de narración que acaban con puntos suspensivos, es decir –tal y como ocurre en “La mort del numen”–, que estamos delante de una reduplicación hasta el infinito (Dällenbach 1991: 133).¹³⁴

“Confessió general” comienza con manifestaciones de arrepentimiento por ciertas “atrocidades” de las que se acusa a la escritora y que resultan ser crímenes literarios, aunque la autora no considera así y termina prometiendo: “Renuncïï per sempre més a l'enorme responsabilitat moral que l'exercici de la novel·la comporta. Em faré poetessa” (216–217). Distingue así entre dos géneros literarios con un grado de responsabilidad mayor (narrativa) y menor (poesía). En esta distinción, hallamos una referencia al mundo “real” artístico como referente del submundo de ficción.

Seguimos con el segundo grupo de relatos. Varios relatos muestran que los elementos provenientes del mundo “real” artístico pueden manifestarse fruto de la coincidencia en la obra. Es una manera no intencionada e inconsciente de construir un submundo posible en ciertos aspectos verdadero (“La literatura”, “Deu paràgrafs”, “Postil·la”, “Incert so”, “La voluntat”, “La narració”). Ninguno de estos narradores pretende escribir una autobiografía o crónica: es la literatura la que prevé la “realidad” y adelanta sus vivencias, invirtiendo así la subordinación entre el mundo “real” artístico y el submundo de ficción. El relato que más desarrolla esta línea es “La literatura”, en el que las historias inventadas por el escritor ficticio se cumplen con el paso de tiempo, así que sus novelas funcionan como un presagio o una autobiografía del futuro: “Sistemàticament, ha previst i escrit les coses que li havien de passar mesos més tard” (557). Las repeticiones en la vida afectan tanto a los sucesos como a otros personajes: “Les prediccions es repeteixen. Hi reconeix persones, sensacions, alegries, fracassos, redactats sempre amb mesos d'antelació. Veu la seva vida, sencera, predita, llibre a llibre” (557).

En “Deu paràgrafs” y “Incert so”, encontramos un paralelismo entre la obra y un episodio de la vida del escritor. El cuento de la escritora del primer relato versa sobre una mujer que acaba cosiendo diferentes partes de su cuerpo sin

¹³⁴ La situación y la estructura del relato se complican cuando seguimos leyendo y el narrador nos hace saber que la parte anterior es leída por lectores de tres niveles de narración diferentes. El último encuentra un paralelismo entre lo leído y su situación extratextual: “El vell Paulus tanca el llibre. Tantes coses que han hagut de passar perquè s'adonés del mal que tot això ha fet al seu pobre Silvanus. Potser li hauria de fer arribar aquest llibre, perquè ell veïés que...” (50–51).

darse cuenta ni sentir dolor, como los faquires. Al final, ella misma abre una botella de vino “sense adonar-se que la punta de l’obridor no s’ha clavat al tap de suro sinó al dors de la seva mà esquerra (que amb fermesa, subjecta el coll de l’ampolla) i que, encara que sembli impossible, no li produeix dolor, ni cap ferida, igual que els faquirs [...]” (69). El narrador del segundo relato recibe una llamada telefónica a las cuatro de la madrugada, que es también un elemento central de su futura obra (31). Más tarde –tal y como pasa en “Constricció”– resulta que su obra adivina unos sucesos pasados; que el autor ficticio había ignorado: “Perquè es veu que efectivament el difunt marit de l’Aurora i la Clara s’havien entès en secret durant anys i panys [...]” (49).

Las coincidencias que aparecen en “Postil·la” son de dos tipos: (a) las que prevén un suceso concreto, y (b) las que facilitan el proceso de escritura al personaje. Como ejemplo del primero tenemos el siguiente fragmento:

La pobra senyora va esgotar gairebé tot el crèdit de la targeta de telèfons abans de dir-li que la Cartoixa de Montalegre, que era on havia ingressat son germà quaranta anys enrere, s’havia incendiat la nit abans i que un dels monjos havia mort (142). L’endemà al matí, només obrir els ulls en aquella rònega habitació, el meu amic va confessar-li amoïnats que totes les pàgines que havia produït dalt del tren descriuen l’incendi de la Cartoixa i que un dels protagonistes de la novel·la hi perdia la vida (143).

Como ejemplo del segundo, sólo reproducimos un caso dentro de una serie:

La qüestió és que el meu amic, que mai no deixa llegir re seu fins que no ho té rematat, em va explicar que durant l’escriptura de la novel·la s’havien produït un munt de coincidències una mica alarmants entre el que ell anava imaginant i el que passava en la seva realitat immediata. Petits detalls sense cap transcendència, la majoria. Un dia, per exemple, es trobava una mica encallat en l’escriptura i sa mare li explicava sense que vingués a tomb un episodi de la vida de l’oncle que encaixava exactament en el punt on havia deixat la novel·la (141).

En “La narració”, “La voluntat” y “L’encaixador”, un escritor que confunde el mundo “real” artístico con el submundo de ficción que ha construido usa, sin darse cuenta, como prototipo de la obra a su mujer. En “La voluntat” y “L’encaixador”, es su personaje imaginado el que le revela la verdad. En el primero, dice: “Sí, ara ho veig clar: la comtessa és Laura. Ella t’ha inspirat el personatge. I com que tu des de l’accident no pots posseir-la, no vols que sigui ningú” (91). En el segundo, la escena es intradiegética: “*Laura? Sí, és Laura. Ara ho veig clar: fou ella que t’inspirà el personatge de la baronessa. Laura. Evidentment... Encara l’estimes i voldries posseir-la tu, veritat? I com que no pots tenir-la, no vols que sigui de ningú*” (61; la cursiva es de Vidal). En “La narració” y “L’encaixador”, el escritor mata a su mujer al confundirla con un personaje imaginado. Aquí, pues, la literatura no predice ni adivina sucesos del mundo “real” artístico, sino que coincide con estos. Los sucesos de los dos niveles narrativos ocurren al mismo tiempo.

En el tercer grupo de relatos, el submundo (posible) es intencionadamente falso o novelesco (“Transcripció”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “El frau”, “Documentació”, “El venedor de segells”, “Algunes cicatrius”, “Inspiració”). El narrador de “Transcripció” reflexiona sobre la libertad artística, que permite construir submundos y abolir fronteras entre lo considerado verdadero y falso, posible e imposible: “Ben aviat em van divertir molt més barrejar coses que eren veritat amb falsedats manifestes i així va ser com, als dotze o tretze anys, vaig començar a escriure contes fantàstics i novel·les impublicables. L’escriptura em va permetre abolir la frontera clara entre veritat i mentida que els meus educadors insistien a inculcar-me” (14–15). En otros relatos, lo “falso” tiene que ver con el material autobiográfico que el escritor evidentemente manipula o inventa. Como variación metaficcional, estamos ante la focalización, que descubre la inestabilidad de la historia y que usa como estrategia la “sintonía: realidad filtrada por la conciencia del narrador o personaje” y cuyo principio-efecto es la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 204). El narrador de “Abans que no mereixi l’oblit” vuelve tres veces a lo que ya ha escrito y declara que ha mentido:

Menteixo: dins les corbes que formen el parèntesi de l’oblit hi ha els poemes de K. [...] (130). He escrit més amunt que l’havia tinguda, que l’havia duta pel camí de greda fins a l’ermita. Aquesta història, la vaig crear amb la mirada del pare, quan vaig veure els seus ulls que seguien la noia del circ. (159). Abans he dit que no sentia odi, i no és cert (160).

Ya nos hemos referido al narrador de “El frau”, que se presenta como “qui vaig posar en evidència [...] les contradiccions i falsedats que hi havia en els diaris d’escriptors tan il·lustres com Amiel, Kafka i Papini” (100); critica el diario como género por la manipulación de los hechos del mundo “real” artístico, pero será objeto de las mismas acusaciones. Dice:

Els diaris no tenen com a finalitat l’autoconfessió; s’han convertit en una interpretació de les idees i els sentiments, en una manipulació de la veritat, en un exercici de prosa literària amb tots els seus convencionalismes i artificis. Així doncs, els escriptors de diaris no són més que uns exhibicionistes pudorosos que cauen, habitualment, en la distorsió, o pitjor encara, en la mentida (101).

Otros personajes-escritores se inventan, en diferentes situaciones y por distintas razones, una autobiografía falsa y adaptan una identidad ajena. El narrador de “Documentació” lo hace con intención de adquirir información para su obra: “Me’n vaig fer amic, els vaig convidar a les cerveses i vaig fer-me passar per professor d’institut. Talment el cunyat del Marcel a la novel·la” (127). “El venedor de segells”, lo hace para garantizar su seguridad personal cuando se autoexilia: “A ningú no vaig donar a conèixer la meua vertadera identitat. Tenia por del que em pogués passar” (132). “Inspiració” y “Algunes cicatrius”, además de exponer la construcción de una autobiografía inventada, narran la recepción como una historia verdadera por parte de sus interlocutores. En

“Algunes cicatrius”, la mentira no llevarà consigo ningún proceso de escritura basada en ella; en “Inspiració”, en cambio, marca el inicio de una serie de textos producidos o imaginados. De todas maneras, ambos relatos ponen en tela de juicio la misma cuestión: por qué una historia falsa parece verdadera. ¿Cómo es construida? Vamos a estudiar los dos casos con más detalle.

El exescriptor de “Algunes cicatrius” explica su vida a una chica del pueblo. Comienza excusándose porque su pasado puede parecer novelesco, es decir, poco creíble: “Primer, però, voldria que entenguessis per què no en vull parlar: el meu cas és una fugida; ja sé que sona molt novel·lesc, però és així” (82). Como ha previsto, la chica no lo cree. Considera su historia absurda y repetida:

–Ei, ei, ¿tu de què vas? –diu, burleta–, ¿No em vols pas fer creure que has vingut a parar aquí perquè ets un escriptor -frustrat? Però ¿qui et penses que sóc? ¿Com vols que em cregui una història tan absurda? Si, mira –li diu, irònica–, aquí al poble n’estem tips, d’acollir novel·listes desesperats: l’alcalde els rep a l’ajuntament i els fa fer el pregó de la festa major (83–84).

Enseguida, el exescriptor extrae dos conclusiones importantes: lo considerado novelesco depende del contexto y de las expectativas de la interlocutora: “Pensa que té raó, que en aquell racó de món la seva història resulta massa literària (més ironia) i rebuscada [...]. S’adona que el que vol escoltar ella és una altra cosa [...]” (84). Entonces el exescriptor acude a la literatura y le explica una historia que ha leído, como si se tratara de su propio pasado. En este proceso, la historia pierde conexión con su fuente inicial: la chica no sabe que está escrito y el exescriptor no recuerda dónde la había leído. Asimismo, sufre cambios a la hora de transformarse en una narración oral: “L’exescriptor jove ha fet trampa, i en continuarà fent: les paraules que ha pronunciat (i les que pronunciarà tot seguit) les va llegir gairebé idèntiques en algun lloc, no recorda on, i ara l’únic que està fent és adaptar-les per a l’ocasió” (85). La chica interpreta la historia falsa como verdadera. “La noia el segueix amb la vista: li brillen els ulls i per dins sent una mena de privilegi inenarrable, d’espectadora única, i a mesura que escolta les paraules del noi la seva imaginació vesteix amb detalls encara més novel·lescos les ombres, els contorns tan sols esbossats d’aquella història” (86).

En ambos relatos –“Inspiració” y “Algunes cicatrius”– el acto de narrar una historia oral funciona de la misma manera que la escritura de un texto: a través del acto constante de la selección y la omisión. El exescriptor de “Algunes cicatrius” opta por una elipsis y salva la verosimilitud de su narración:

L’exescriptor jove titubeja un moment. Li fa por que la situació s’emboliqui i es torni cada cop més inversemblant, fins a un nou fracàs. Pensa uns segons, fa una pausa llarga (prou llarga en qualsevol cas perquè la noia, ara sí, el miri completament embadalida) i aconsegueix de dir, fingint alguna mena de dolor: –Aquí, en aquest punt, és on la cicatriu es pot tornar a obrir amb violència, ¿saps? No em facis més preguntes, sisplau: només et demano això. L’habitació queda en silenci i la noia se la creu, aquesta història, accepta que la part més privada, la més soterrada, continuï sense sortir a la llum (86).

También el narrador de “Inspiració” manipulaba a su público: “Era el moment de prémer l’accelerador de la carrincloneria per rematar aquell relat que m’anava creixent a la boca. Per gaudir de l’efecte immediat que estava provocant en les meves fidels espectadors. [...] Ara la Cartland gairebé plorava. I la mestressa de la botiga plorava” (90). La manipulación es posible gracias a la ignorancia y la imaginación de las interlocutoras, porque la falsa autobiografía del narrador no corresponde al mundo “real” artístico: “Aquí vaig estar a punt de ficar-me de peus a la galleda, perquè els bascos molt acostumats al sol tampoc no és que hi estiguin, però ni ho van notar ni en saben gran cosa, d’Euscadi, de manera que vaig tirar pel dret” (89–90). Finalmente, surge la posibilidad de que una novela posterior de Cartland se base en la historia inventada por el narrador, pero la cuestión queda abierta, ya que el último decide no confirmarlo (indeterminación). Si fuera así, la novela de Cartland no reflejaría el mundo “real” artístico ya por el simple hecho de basarse en una invención, en una mentira. En los sueños del narrador, la serie continúa con una película que se basa en la novela (historia de la historia de la historia).

Pasamos al cuarto tipo de relatos cuyo submundo persigue una verosimilitud interna que tiene que ver con “la coherencia o consistencia interna del mundo de la ficción percibida por el receptor” (Trancón 2004: 146). Esta coherencia interna hace que la obra parezca creíble, no importa que “se construya como posible o imposible con relación al mundo real” (*op. cit.*, 150). Empezaremos por una reflexión general que hace el narrador de “Ficcio” y seguiremos con casos concretos (“La literatura”, “La voluntat”, “L’encaixador”, “La nostra guerra”, “Deu paràgrafs” y “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura”). El narrador de “Ficcio” se refiere con ironía a diferentes técnicas narrativas que considera habituales en otros, cuyo objetivo es hacer una obra verosímil y coherente y que prefiere evitar. “De vegades, per justificar determinades conductes dels personatges, les històries inclouen elements climatològics d’efecte dramàtic” (86). “Les gotes de pluja a la finestreta del taxi, el retorn amb rètols lluminosos, detalls que preparen el lector per a un desenllaç sorprenentment previsible” (90).

Podemos decir que la lógica causal y la intención de redactar un texto verosímil funcionan como restricciones de la libertad artística que tienen que ver con la idea central de la obra. A la hora de tenerlas en cuenta, el escritor ficticio se ve obligado a tomar ciertas decisiones que preferiría evitar. En “La literatura”, leemos: “Ara, per primera vegada i empès per la lògica de la narració, s’ha vist obligat a alterar aquesta constant i matar el protagonista” (555). Los escritores de “La voluntat” y “L’encaixador” se encuentran ante la misma situación. Sobre el primero, leemos: “Sabia des que va començar-la que aquell destí era inevitable, però havia defugit l’evidència fins que s’havia sorprès escrivint tan definitives paraules” (89). En el segundo relato, la escena es intradiegética: “*Sap des que va començar-la que el destí és inevitable, però havia defugit l’evidència fins que s’ha sorprès escrivint tan definitives paraules*” (55; la cursiva es de Vidal). El narrador de “La nostra guerra” pretende que su obra sea verosímil y posible aunque él mismo limite su imaginación:

Llàstima que això no sigui tan versemblant, me n'adono, perquè tinc entès que, en condicions climatològicament adverses, és difícil volar (19–20). Perquè seria poc creïble que només renegué el sergent de la trinxera bombardejada, penso. I seria igualment inversemblant que un exèrcit renegué i l'altre no. [...] Perquè la llengua militar és la mateixa a tot arreu, afirmo per a mi mateix en un rampell d'opinió, i sobretot enmig d'una batalla que, repeteixo, m'hauria agradat ambientar en un dia de pluja (21).¹³⁵

“Deu paràgrafs” y “Les dues cares de la mateixa moneda. Escripura” sostienen que el objetivo de la lógica causal es hacer la narración verosímil, incluso si se trata de una razón fantástica: el texto tiene que convencer al lector ideal. A la hora de escribir, la escritora del primer relato tiene presente una opinión potencial del lector ideal y la capacidad de convencer de su propio texto: “És conscient que, per tal que el lector s’ho arribi a creure, cal justificar-ho, encara que sigui amb una raó fantàstica [...]” (61). “Perquè quedi ben clar que, malgrat que sembli impossible, és versemblant que la protagonista del conte no senti dolor ni sagni, l’escriptora afegeix que la situació de la dona és comparable a la dels faquires” (66). Al mismo tiempo, destaca la diferencia entre un cuento fantástico y un artículo periodístico, y declara que el primero le permite evitar descripciones del dolor de su personaje imaginado. El narrador del segundo relato justifica sus decisiones con el mismo propósito: por un lado, intenta hacer su cuento verosímil, pero, por otro, sabe que no debe respetar leyes del mundo “real” artístico:

Per fer-lo més versemblant, l’envolto d’un halo de flames i, amb la boca, imito el soroll que fa quan frega les partícules perdudes de matèria còsmica. Per afegir-hi perillositat, l’obligo a ignorar l’atracció d’altres òrbites i a no respectar la lògica astronòmica. Científicament, el meteorit és impossible. Literàriament, en canvi, no tan sols existeix, sinó que, a hores d’ara, li falta ben poc –un parell de folis, calculo– per estimbar-se i confirmar una capacitat de destrucció que, per deixar llibertat al lector, m’estimo més no quantificar (108–109).

En conclusión, durante la textualización, hay dos posturas predominantes que el escritor ficticio puede adaptar con respecto al mundo “real” artístico: (a) lo tiene en cuenta, ya que pretende construir un submundo de ficción posible más o menos verdadero o, por el contrario, falso con respecto a éste; (b) no lo valora como importante y se centra en la verosimilitud de su obra con respecto al mundo artístico construido por él mismo. La primera no puede existir sin la

¹³⁵ Además, el narrador de “La nostra guerra” cuestiona ciertos prejuicios lingüísticos sobre la capacidad diferente de distintas lenguas de describir el mundo “real” artístico con verosimilitud. Defiende la igualdad de las lenguas: “A l’hora de posar-me a inventar què diu el sergent, lluito contra els prejudicis de fer servir una llengua de la qual s’afirma que no té argot propi, a diferència d’altres, que poden descriure qualsevol realitat amb versemblança i precisió. M’acosto als llavis del ferit i paro l’orella, disposat a traduir el lament a un català potser no tan prestigiat com l’anglès, l’alemany, el castellà o el francès, però igualment eficaç” (17).

segunda, o sea, la construcción de un submundo posible sin coherencia interna, pero los relatos que se centran en la primera no suelen prestar atención a la segunda. En cambio, los narradores que elaboran un submundo verosímil suelen calcular la posibilidad teórica de que sus situaciones inventadas se produzcan en el mundo “real” artístico. Además, el contexto ficticio puede intervenir en el submundo de ficción involuntariamente. Para construir un submundo posible verdadero, el escritor ficticio puede apelar a su propio absentismo (transcripción) o exhibicionismo (experiencia vivida). El absentismo garantiza una mayor objetividad aparente del relato.

5.3. Recapitulación

El objetivo de este capítulo ha sido entender cómo y de qué manera la narrativa breve catalana actual presenta la textualización como una etapa central del proceso de escritura. Los submotivos que hemos analizado eran: (a) límites del acto de escribir (inicio, final, continuidad, discontinuidad y destrucción) y (b) elaboración de contenidos (proceso cognitivo, selección y omisión, submundo de ficción). Uno de nuestros objetivos ha sido exponer la variedad literaria pero podemos extraer las siguientes conclusiones:

- (1) Mientras el acto de escribir suele comenzar con una declaración explícita de su inicio, ya que le precede la etapa de la planificación previa, el final muestra una variedad de manifestaciones. Por causas externas, no todos los procesos de escritura llegan a la etapa de revisión. Además, hay distintas maneras de hacer patente una obra para considerarla acabada.
- (2) Al tematizar la textualización, los relatos ponen de relieve el tiempo de la enunciación (continuidad externa) y el carácter dinámico y cognitivo del proceso de escritura (continuidad de la trama). La continuidad del acto de escribir cobra una importancia primordial para el escritor ficticio. No obstante, está relacionada tanto con la discontinuidad (considerada parte natural del proceso o causada por el contexto inmediato ficticio) como con la destrucción.
- (3) La escritura es un proceso cognitivo que requiere esfuerzo mental, pero el acto de pensar no siempre se asocia a una técnica consciente. También puede provocar asociaciones sorprendentes o conducir a la discontinuidad del proceso.
- (4) El acto de seleccionar y omitir cierta información forma parte intrínseca del proceso de escritura. Los relatos que lo tematizan ponen de relieve el carácter dinámico del proceso y subjetivo de cada texto literario.
- (5) A la hora construir un submundo de ficción, el escritor ficticio puede tomar como referente principal el mundo “real” artístico y aspirar a crear un submundo posible, o el mundo artístico elaborado por él mismo y centrarse en la verosimilitud. Para construir un submundo posible verdadero, el escritor ficticio puede apelar a su propio absentismo (transcripción) o exhibicionismo (experiencia vivida). El contexto ficticio puede intervenir en el submundo de ficción de manera no intencionada.

6. EL PROCESO DE ESCRITURA COMO MOTIVO: LA REVISIÓN

6.1. La revisión

La revisión de lo escrito como un subproceso teórico de la redacción “debe estar presente desde que se inicia la planificación”, “una vez elaborados los primeros borradores”. Así, la colocamos en tercer lugar sólo por razones de orden metodológico (Barboza/Peña 2010: 59). Contiene siempre una actividad evaluadora y, en la práctica, puede consistir en la relectura o la reescritura (modificación, corrección) del texto. En palabras de Barboza y Peña (Ibid.):

La revisión es la oportunidad para: (1) identificar logros y problemas textuales y resolverlos; (2) visitar lo escrito para identificar inconsistencias y/o vacíos de información; (3) suprimir o cambiar afirmaciones, opiniones y otros; (4) ampliar contenidos; (5) anticipar preguntas posibles para tratar de que el lector encuentre las respuestas; (6) comprobar si se ha establecido y respetado un hilo conector del texto; (7) corregir las ambigüedades.

En nuestros relatos, la revisión se manifiesta de dos maneras diferentes: según (1) cuándo tiene lugar y (2) quién es el personaje que la realiza. Por lo que se refiere al tiempo, la revisión puede tener lugar (a) durante la textualización o (b) después de ésta. Ambos procesos conducen necesariamente a la evaluación de lo escrito. Si se trata de una revisión paralela a la textualización, el objeto de la evaluación es una parte de la obra (una palabra, una frase, un fragmento más o menos largo) y su función puede ser continuar el proceso o recuperar la inspiración (véase 6.2.1). En cambio, si la revisión es posterior a la textualización, se evalúa la obra resultante. En este caso, además de realizar una evaluación positiva, neutra o negativa, el personaje considera la obra (a) completa o (b) sujeta a cambios.

El personaje evaluador, en el caso de la revisión paralela a la textualización, es siempre el propio personaje-autor. Si estamos delante de la revisión posterior a la textualización, el evaluador puede ser: (a) el propio personaje-autor del texto (véase 6.2.2.1),¹³⁶ u (b) otro personaje (véase 6.2.2.2). El último arroja luz sobre el funcionamiento del círculo de apoyo moral al escritor ficticio y también sobre la aceptación de las obras nuevas dentro de la sociedad ficticia. El presente capítulo tiene como propósito determinar y entender de qué manera la revisión se manifiesta en la narrativa breve catalana actual: con qué frecuencia los

¹³⁶ Anderson (1996: 46–47): “El escritor, el lector pueden ser una misma persona. Tal cosa ocurre cuando el escritor escribe su obra, la lee y luego la oculta o destruye para que nadie más le ponga los ojos encima. En este caso –raro pero real– la obra existe solamente en la consciencia de la persona que cumple la doble función de emitir un mensaje y de recibirlo. Por el contrario, la obra alcanza una existencia social cuando la persona del lector es diferente de la persona del escritor.”

personajes revisan sus textos, qué evaluación final hacen de sus obras y cómo influyen en el proceso de escritura otros personajes.

6.2. Análisis de los submotivos

6.2.1. Revisión paralela a la textualización

En el apartado “Lector ideal” hemos dicho que, en el presente estudio, analizamos tres tipos del lector ficticio. Hemos llegado, pues, a la segunda situación, en la cual el escritor ficticio lee su propia obra como si fuera un lector. Según Anderson (1996: 48), se trata de un “desdoblamiento del escritor que extrae de sí a un lector. Después de todo escribir y leer son operaciones simultáneas. Quien escribe va leyendo lo que escribe. Un “yo” prueba frases y el otro “yo” se las aprueba. El escritor, además de fingir a un narrador ideal, finge a un lector ideal”.

Ahora bien, la lectura de la obra propia es una relectura y forma parte de la revisión que, en el caso que nos interesa ahora, es paralela a la textualización. Se trata del acto de “tomar en cuenta lo que ya se dijo, antes de agregar nueva información” (Barboza/Peña 2010: 58). Suele estar vinculada a (a) la intención de seguir el proceso de escritura después de una pausa o interrupción más o menos prolongada (relectura), o (b) de mejorar lo escrito (reescritura). En el primer caso, para seguir y confirmar si escriben dentro de la línea de pensamiento planteada, los personajes tienen que considerar lo que ya han dicho, antes de agregar nueva información. De aquí viene el primer submotivo que se repite en los relatos: el de la relectura durante la textualización, que no conlleva necesariamente una reescritura de lo leído. La reescritura paralela a la escritura con la finalidad de mejorar el resultado es el segundo submotivo recurrente.

En el presente subapartado, para subrayar las similitudes y las diferencias que presentan los relatos a la hora de tratar la revisión como parte del proceso de escritura, hemos dividido nuestro corpus en cinco grupos: los relatos que (1) se centran en el papel de la relectura en unos episodios concretos (“Vel·leïtats poètiques”, “Incompresa”, “La contrasenya”, “Incert so”, “Documentació”, “Deu paràgrafs”, “L’encaixador”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “No patiu, sóc mort”), (2) resumen un proceso de textualización que incluye la relectura como parte intrínseca del proceso aunque no siempre explícita (“El conte”, “L’encaixador”, “La nostra guerra”, “Els caminants del desert”, “El segrest”, “La literatura”, “La divina providència”), (3) reflexionan sobre el rol de una palabra o expresión dentro del texto y prestan atención al lenguaje (“Vel·leïtats poètiques”, “La nostra guerra”, “Deu paràgrafs”, “El conte”, “Les tenebres del cor”), (4) cuyo narrador corrige las palabras que él mismo ha pronunciado anteriormente (“Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “La nostra guerra”, “Incert so” y “Gregori”), y (5) entienden toda la textualización como reescritura, es decir, ponen en cuestión el carácter dinámico del proceso de escritura (“Constricció”, “Incert so”, “Inspiració”,

“Documentació”, “La nostra guerra”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriitura”, “¡Ozú, quina calor!”, “‘Ragtime’ de matinada”, “El segrest”, “La divina providència”, “La novel·la experimental”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Brindis”). Finalmente, analitzarem un relat que mereix la atenció per el tractament particular del submotiu (“La divina providència”).

Empezamos por el primer grupo de textos, que se centran en el papel de la relectura en unos episodios concretos. Todos ellos siguen un esquema estructural-argumental parecido. Parten de una ruptura o interrupción en el proceso de escritura (discontinuidad externa o interna). Para recuperar el hilo conductor de la obra, los personajes acuden a la relectura de lo escrito antes de la ruptura. Después de la relectura, que es un método para volver a escribir pero también para “identificar logros y problemas textuales” (Barboza/Peña 2010: 59), los personajes evalúan automáticamente lo que han escrito (y leído). La evaluación puede ser explícita o implícita, positiva o negativa. La positiva normalmente les permite seguir escribiendo, mientras que la negativa les obliga a cambiar algo en el texto o en el esquema mental del texto previamente elaborado. Por tanto, la relectura como primera etapa de la revisión no supone necesariamente una reescritura como segunda etapa. La corrección consiste principalmente en suprimir o cambiar palabras, elementos del argumento o párrafos. El objetivo de la revisión que contiene la etapa de la corrección es mejorar lo ya escrito. La Figura 8 resume lo que acabamos de decir.

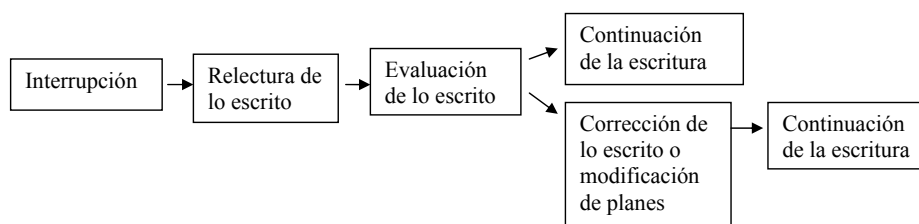


Figura 8. Revisión paralela a la textualización en los relatos que se centran en la relectura de unos episodios concretos (fuente: elaboración propia)

Miremos ejemplos del primer grupo de textos. Para recuperar el proceso, el personaje de “Vel·leïtats poètiques” relee su poema cada vez que lo distraen. La relectura debe facilitar la recuperación de la inspiración y forma parte de una serie de subacciones repetidas. A la primera descripción del acto de releer le sigue una etapa de la evaluación explícita positiva que no se limita al texto escrito, sino que abraza una evaluación global de toda la situación del proceso: “Gustems va rellegir la tercera estrofa i va somriure d’allò més satisfet. No volia pecar de vanitós, Déu l’en guardés, però el cert era que les idees i els mots li acudien a la ment amb una fluïdesa sorprenent” (16). En la siguiente descripción, la etapa de la evaluación es implícita. Nos enteramos de que era

positiva sólo porque el personaje había seguido escribiendo: “I al cap de cinc minuts, quan, per fi, va recobrar una certa tranquil·litat, va rellegir a poc a poc el que havia pogut escriure fins a aquell moment i va rematar l’estrofa interrompuda [...]” (17). La misma idea de la relectura como método para seguir el proceso la encontramos en “La contrasenya”, “Incompresa”, “Deu paràgrafs” e “Incert so”. El primer relato declara explícitamente qué función tiene la relectura para el personaje, omite la etapa de la evaluación y, en lugar de ésta, nos informa de que el personaje ha conseguido concentrarse de nuevo, que quiere decir que la evaluación ha sido positiva: “Va llegir la darrera frase que havia escrit per si de cas això feia avançar el camió [la idea] que veia a la llunyania [...]. I es va a tornar a concentrar en el camió” (10). En “Incompresa”, hay dos casos de relectura. El primero se parece a lo que acabamos de ver: la evaluación positiva de lo escrito entusiasma a la escritora: “Havia rajat d’una tirada, allò, i es va extasiar, rellegint-ho” (81). Tiene ganas de seguir, pero fracasa por culpa de una interrupción exterior después de la cual ya no es capaz de hacerlo: “Esborrà tot el que havia escrit del segon paràgraf. No era literari” (83). Borrar lo escrito alude a una relectura implícita de lo escrito, porque la decisión tiene que basarse en una evaluación que, en este caso, es explícita y negativa. El narrador de “No patiu, sóc mort” interrumpe la continuidad interna del proceso para evaluar su escrito y, puesto que hace una evaluación negativa (explícita), decide comenzar de nuevo. Eso significa que, siguiendo las expectativas de su lector ideal (hecho que implica que se pone en su lugar), inicia la construcción de un submundo de ficción: “Ara m’entra l’eufòria amb Sting, repasse el que he escrit i tot em sembla una col·lecció d’estupideses. Voleu que us conte una història? Una autèntica història? Allà va: [...]” (126). También la escritora de “Deu paràgrafs” no solamente relee lo que ha escrito para continuar –“Mentre mastega, llegeix els folis escrits” (63)–, sino que, al hacerlo, se coloca en el lugar del lector ideal, pero la evaluación desde este punto de vista ajena resulta positiva: “No és la primera vegada que sent que una història se li escapa de les mans. En aquests casos, sol rellegir el que ha escrit no com si en fos l’autora sinó una lectora qualsevol. ‘Està prou bé’, diagnostica després de l’última frase” (68–69).

El narrador de “Incert so” relee la última frase de sus apuntes, la evalúa positivamente y continúa escribiendo: “En arribar a aquest punt vaig rellegir el m’has d’ajudar Celdoni que acabava d’escriure i vaig notar un tènue pessigolleig a les cervicals, símptoma inequívoc que amb els anys he après a relacionar amb les ganes d’escriure” (33). La continuación del proceso significa una reescritura del texto releído, que pone de manifiesto que las modificaciones son habituales en el proceso de escritura y que no dependen siempre de la evaluación negativa de lo escrito. Efectivamente, más adelante el narrador afirma: “[...] ja se sap que rellegir és reescriure” (33). Este tipo de reescritura significa, en el fondo, un desarrollo del argumento, por lo cual podemos decir que “Incert so” se aproxima más a los relatos que hemos estudiado que a “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “Documentació” o “L’encaixador”, que vamos a estudiar enseguida.

El escritor-personaje del primer nivel narrativo de “L’encaixador”, evalúa su novela sin relectura explícita: “Havia encertat en el to, l’estil i la trama. En la història” (58). En cambio, el escritor intradiegético lo hace explícitamente. No puede concentrarse y acude a la relectura. Lo escrito recibe una evaluación negativa como su reacción: “*Després de maleir i flastomar uns quants cops, s’asseu i llegeix la darrera pàgina que ha escrit. Llavors, mou el cap negativament i comença a tatxar-la, colèric, fins a esqueixar el full*” (60; la cursiva es de Vidal). El narrador de “Documentació” describe una situación parecida pero de una forma más resumida y equilibrada. La valoración negativa que obtienen los párrafos releídos conduce al narrador a un conocimiento nuevo (el de la inutilidad de lo escrito desde el punto de vista de la novela entera): “Rellegint les descripcions de l’edifici mutant que havia anat introduint a la novel·la em vaig adonar que la manca de nitidesa del record jugava a favor de la ficció” (124). El narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura” relea la última parte del escrito y decide modificar sus planes iniciales:

Torno al despatx. Rellegeixo el que he escrit començant per quan, just després d’inventar el meteorit i de llançar-lo cap a la Terra, imaginava les conseqüències del desastre. Em costa reincorporar-me a la inèrcia de la història. Sento la temptació de canviar alguna cosa, de tornar una mica enrere i de modificar el desenllaç que havia previst (111–112).

Hasta ahora hemos visto los casos concretos de la relectura como método para recuperar la inspiración después de una interrupción, evaluar lo escrito y seguir escribiendo. Seguimos con el segundo grupo de relatos, en los cuales la textualización está resumida y la relectura es parte intrínseca del proceso (“El conte”, “La nostra guerra”, “L’encaixador”, “Els caminants del desert”, “La divina providència”). El proceso de escritura de “El conte” tiene dos etapas vinculadas a la necesidad de revisión y la reescritura: la primera es la de un cuento “casi perfecto” que requiere varias correcciones; la segunda es la del título del mismo relato, que refleja la primera etapa en miniatura y que estudiaremos más adelante. La primera etapa contiene varias relecturas repetidas con una evaluación negativa implícita que podemos deducir del comportamiento del personaje. Más tarde, la descripción del proceso se centra en la reescritura, que debe contener necesariamente una relectura, aunque no la mencione:

De tant en tant rellegeix el que escriu, ratlla paraules, en canvia l’ordre dins de les frases, elimina paràgrafs, llença fulls sencers a la paperera. De cop enretira la màquina, agafa tot el munt de fulls escrits, el gira del dret i amb un bolígraf ratlla, canvia, afegeix, suprimeix. Col·loca el munt de fulls corregits a la dreta, torna a acostar-se la màquina i reescriu la història de dalt a baix. En acabat, torna a corregir-la a mà i a reescriure-la a màquina (479).

En “L’encaixador”, la revisión aparece como una parte fundamental del proceso de escritura, que no puede seguir antes de que el personaje valore positivamente

lo escrito: “Feia sis hores que reescrivia i corregia aquell capítol, i ara, per fi, se sentia prou satisfet encara que no sabia quin camí havia de triar per seguir endavant” (57). “La nostra guerra” destaca la importància de certs moments del argument que hay que revisar. Aunque descrita como plan de futuro, la reflexió del narrador confirma la connexió entre escritura y reescritura: “I sé que d’aquesta descripció en dependrà, en bona part, el sentit de la narració. I que, en acabat, hauré de triar, polir, retallar, canviar, envernissar cadascuna de les paraules que configuraran la descripció d’aquesta última imatge” (25). En “La divina providència”, podem llegir: “Com que s’ha pres el costum de repassar sovint tots els volums escrits fins ara [...]” (475). En canvi, “Els caminants del desert” y “El segrest” describen el procés de escritura retrospectivament. També en ells apareix la revisió com a part fonamental del procés. En el primer, leem: “Anys i més anys de treball constant, de préme’m i tornar-me a primer el cervell, de reflexionar, de pensar, de corregir, de matisar i pulir...” (94). En el segon hay dos moments que se refereixen a la importància de la reescritura durant la textualització. Per un costat, una narració dels fets: “Els poemes de *La cartera* els havia rescrit i rescrit durant anys [...]” (288); per l’altre, una descripció del punt de vista dels amics del poeta: “Sabien que havia suat força per arribar a destil·lar aquells vint-i-dos poemes que formaven *La cartera*, perquè mai no se’n sentia prou satisfet” (282). Les correccions serveixen en tots aquests relats per garantir la qualitat de l’obra: més correccions, millor resultat. En “La literatura” apareix la mateixa idea explicada a base de contrast: “De vegades la història li surt fluida, s’hi apassiona, l’escriu gairebé a raig i la corregeix amb plaer. Altres vegades la història és forçada, l’escriu com si fos un càstig [...] i la corregeix poc i sense ganes” (98).

Si seguim amb els cinc relats del tercer grup, que tracten la reescritura d’una paraula o expressió concreta (“Vel·leïtats poètiques”, “La nostra guerra”, “El conte”, “Deu paràgrafs”, “Les tenebres del cor”),¹³⁷ trobem un abanico més ampli de justificacions de la necessitat de revisar lo escrit: qualitat, canvis de la trama argumental, verosimilitud. Al mateix temps, tots aquests relats destaquen la importància de cada paraula en el text (especialment en certs gèneres literaris com la poesia o la narrativa breu). En “Vel·leïtats poètiques” y “La nostra guerra” se tracta d’una reflexió sobre el llenguatge literari. Ambdós personatges interrompen la escritura perquè dubten d’haver escollit la paraula adequada. Sin embargo, prefereixen continuar amb el procés y revisar lo escrit més endavant. En “Vel·leïtats poètiques” leem: “De sobte, es va aturar en sec i va arronsar una mica les celles, com si no les tingués totes. Temia que allò del *maluc* no pogués semblar un reble. Tot i així, tampoc no era qüestió de preocupar-se pel fet que un simple mot entre tants hi entrés amb calçador. De manera que,

¹³⁷ També el narrador de “U”, que evita revisar el seu text, reflexiona sobre el llenguatge: “Sóc un escriptor pur. Perillós adjectiu, de tota manera: gasificat. Més m’estimaria caure en la banda oposada que no pas en aquest fangar: un ull que mira s’atrua les innombrables fantasies de la matèria, mentre que, per als obsessius consultors de diccionaris, totes les iridescències s’apleguen en una sola entrada que mai no remetrà a la llum” (109).

lluny d'acovardir-se, va optar per continuar [...]” (16). El narrador de “La nostra guerra” rompe el acto de escritura cuatro veces para reflexionar sobre el lenguaje. Se pregunta si la utilización de ciertas expresiones –“població innocent”, “ràbia oceànica”, “bombes inútils”, “cansament oceànic”– es adecuada para un texto cuya finalidad es describir objetivamente la guerra. Finalmente decide posponer la cuestión lingüística a favor del texto global. El acto de escribir se entiende aquí como una reescritura posterior:

I que els dies ideals per bombardejar una població –innocent, anava a escriure, però m'aturo, perquè, encara que la innocència de la població és un concepte que donaria per fer un article d'opinió o fins i tot per un assaig, ara no ve a tomb– són els dies assolellats [...] (20). Una ràbia oceànica, que és un adjectiu que mai de la vida no hauria fet servir [...] però concloc que si m'ha sortit així deu ser per alguna raó i que, més endavant, ja buscaré algun sinònim menys emfàtic. Perquè la prioritat d'ara no és l'adjectiu sinó continuar, em dic. [...] Unes bombes inútils, escric, perquè tots són morts o estan a punt de morir. [...] Però m'aturo i tiro una mica enrere perquè, ben pensat, *inútil* és adjectiu que no hauria d'aplicar-se a les bombes: sembla que vulgui dir que n'hi ha d'útils (23–24). I de com, amb un cansament oceànic (o un sinònim més convenient), el sergent mira el cadàver del caporal mort (26).

En cambio, “El conte” y “Deu paràgrafs” destacan la importancia de una palabra seleccionada porque tiene que ver con el conjunto del texto: es el título o una palabra clave del argumento. En “El conte”,¹³⁸ un título adecuado debe contribuir a la calidad de un cuento–y también la revisión en general. La selección de títulos posibles está descrita como una serie de escritura y reescritura. La última es necesaria porque las sucesivas variantes de títulos obtienen, por diferentes causas, una evaluación explícita negativa.

Quan trobi el títol escaient serà un conte immillorable. Rumia quin posar-hi. Se n'hi acut un. L'escriu en un full de paper, a veure què li sembla. No funciona del tot. Ben mirat, no funciona gens. El ratlla. En pensa un altre. Quan el rellegeix també el ratlla.

Tots els títols que se li acuden li destrossen el conte: o són obvis o bé fan caure la història en un surrealisme que en trenca la senzillesa. O bé, són atzagaiades que l'hi esguerren (479–480).

El narrador de “La nostra guerra” enfatiza la importancia de un fragmento específico dentro del conjunto de su obra que planifica revisar y corregir posteriormente. La escritora de “Deu paràgrafs” piensa lo mismo: “[...] el lector tindrà dret a creure que no s'hi val a dir que la protagonista pensa en ‘una cosa important’ sense especificar en quina” (61). Luego cambia cuatro veces el asunto sobre el cual reflexiona su personaje (véase 5.2.2.2). Con esta serie de reescrituras, pone de relieve la capacidad de una palabra de cambiar el sentido

¹³⁸ El relato mismo también “sólo” se titula “El conte”. Sobre los títulos metaficcionales véase Gregori (2011).

de todo el texto, pero también muestra la escritura como proceso dinámico. En cambio, el narrador de “‘Ragtime’ de matinada” está dispuesto a reescribir una parte de su historia como alternativa a lo escrito anteriormente y remarca la poca importancia que tiene para él: “Podem començar de nou, sense problemes [...]” (43).

El narrador de “Les tenebres del cor” llama tres veces la atención sobre su propio discurso. Primero, lo justifica y explica la utilización de cierta palabra porque no es capaz de encontrar otra, con lo cual abre la posibilidad a otras alternativas y pone de relieve la subjetividad del texto: “[...] un parell de quadres inútils (és el millor adjectiu que sé trobar)” (102). Segundo, se dirige al lector ideal con la intención de confirmar que está leyendo con atención. Al hacerlo se mueve entre tres momentos temporales diferentes: (a) vuelve a lo dicho (revisión), (b) adelanta lo que está a punto de decir y también (c) prevé el momento en el que lo dirá y el lector lo leerá: “¿Has advertit, lector, l’adverbi que matisava la frase anterior? *Inútilment*, sí [...]” (105). El tercer caso lo analizaremos en el párrafo siguiente porque se parece a los del cuarto grupo.

Seguimos con el cuarto grupo de relatos, cuyo narrador autoconsciente corrige las palabras que él mismo ha pronunciado anteriormente y declara así que se ha equivocado (“Les tenebres del cor”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “La nostra guerra”, “Incert so” y “Gregori”). Este tipo de reescritura durante la textualización llama la atención sobre el discurso literario y el submundo de ficción construido por las palabras. Funciona a base de la creación de ciertas expectativas en el lector ideal que serán cuestionadas posteriormente. El narrador de “Les tenebres del cor” vuelve a lo dicho de manera autoirónica cuando se ve obligado a contradecirlo, porque su propia experiencia lo descalifica: “(¿Qui ha parlat, abans, de la prudència del tafaner? ¿He estat jo? Ara pots somriure, si vols, lector)” (106). El narrador de “Abans que no mereixi l’oblit” corrige tres veces lo que ha escrito para precisarlo, para explicar que se ha dejado llevar por la imaginación y confesar que ha mentido (véase 5.2.2.3). Los narradores de los demás relatos se corrigen para precisar lo afirmado. En “Incert so”, se trata de una versión de la historia transcrita posteriormente: “No era així ben bé, el que vaig escriure aquella nit, però ja se sap que rellegir és reescriure. [...] El vull que me’l cantis senceret sí que va ser l’última cosa que vaig escriure aquella nit [...]” (33–34). Los narradores de “La nostra guerra” y “Gregori” precisan la identidad del personaje imaginado al que se refieren porque anteriormente han creado una confusión en el lector ideal. En el primero, hallamos: “Una visió poc grandiloqüent [...] m’obligarà a concentrar-me en la mirada del moribund, que amb prou feines és capaç de seguir els contorns de l’únic núvol que s’allunya i es desentén de la batalla –això no ho diré jo: ho pensarà el sergent–” (25). En el segundo encontramos un caso muy parecido:

Es va morir, aleshores.

De cop: patam!

Un atac fulminant li va llevar bruscament la vida.

No pas al Gregori, però, sinó a l’escriptor [...] (57).

Los relatos que pertenecen al quinto grupo entienden toda la textualización como una reescritura, en un sentido amplio (“Constricció”, “Incert so”, “Inspiració”, “Documentació”, “La nostra guerra”, “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura”, “¡Ozú, quina calor!”), “‘Ragtime’ de matinada”, “El segrest”, “La divina providència”, “La novel·la experimental”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “U”). El narrador de “‘Ragtime’ de matinada” está dispuesto a reescribir la primera versión del argumento de su relato, porque, según él, sólo se trata de una serie de palabras. Asimismo, podemos interpretar “Incert so”, “Inspiració”, “Constricció” y “Documentació” como reescrituras ampliadas de unas obras precedentes (obra de teatro, novela, artículo periodístico y texto experimental respectivamente). Además, el narrador de “Constricció” afirma que toda la literatura potencial es una reescritura, un palimpsesto. Por tanto, para empezar a “reescribir” o componer el suyo tiene que encontrar un texto ajeno y unas reglas del juego: “Un text en català [...]. La resta és recreació. Reescriptura. Però la reescriptura sempre ha de partir d’un text previ –palimpsest, en diuen els amants de les misses de coronació de la Gran Tradició Literària– i l’encàrrec d’Aragona em va enxampar en blanc” (59). El narrador de “Inspiració” usa dos veces el verbo “reescribir”. Por primera vez, cuando explica qué relaciones intratextuales existen entre sus dos escritos (un artículo y un relato): “Les circumstàncies del moment el van reduir a una simple línia de seixanta caràcters en l’últim paràgraf del meu text dual sobre Irlanda. Una línia! Ara que m’he posat a reescriure-ho per arribar finalment a Helmsdale em sembla mentida, però el cert és que el full predefinit es va acabar de cop i volta” (77). Podríamos decir que el relato empieza por donde termina el artículo. Por segunda vez, llama “reescritura” a la textualización del relato cuando se refiere a los estímulos que le han impulsado a escribirlo: “Una jove lectora de novel·la rosa és que, mesos després, m’ha inspirat aquest relat de les meves anades a Irlanda escrit i reescrit en tres primeres persones que són la mateixa, tot i que entre la més llunyana i la més propera hagin passat vint anys” (78). En “El segrest” la idea de la reescritura aparece también dos veces, sea como imitación de una obra por parte de los jóvenes: “[...] sota l’impuls renovador de *La cartera*, naixia tota una nova generació de poetes adolescents que intentaven imitar-lo [...]” (294), sea como un relato robado, modificado y publicado bajo el nombre de otro escritor: “[...] el qual, sense cap mena d’escrúpol, el va retocar una mica (aquell estil era tan passat de moda!) [...]” (295). En “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, el escritor ficticio modifica su poema-canción repetidas veces siguiendo consejos de otros personajes (véase 6.2.2.2). Los escritores ficticios de “La divina providència” y “La novel·la experimental” consideran que una obra escrita es el paso previo a otra, a pesar de su temática diferente. En el primer caso, se trata de los volúmenes que deben completar la Gran Obra: “Els volums inicials no són més que la bastida, necessària per situar les coses a lloc però no essencial, on ara ha de muntar les propostes autènticament innovadores: les dels últims volums. Sense aquestes, la Gran Obra no ho serà mai” (476–477). En el segundo caso, estamos ante unos proyectos literarios descartados que deben considerarse una

preparativa de la Obra experimental: “Ara, finalment havia trobat el camí, i més endavant reprendria alguns dels projectes abandonats [...] que no era altra cosa que l’antecedent de la seva obra mestra, el quadern de pràctiques, l’esberrany, el preludi de la gran simfonia final, l’assaig general de la gran representació” (101). Todos los relatos aquí estudiados subrayan la idea de la escritura como un proceso perpetuo hacia la perfección o la totalidad. Una cadena de textos que se derivan los unos de los otros y revelan con su ambición el carácter provisional de todo texto escrito.

Un submotivo recurrente en los relatos es el agotamiento de la literatura, la idea de toda literatura como una serie de repeticiones y variaciones de ciertos tópicos, ideas o argumentos. Eso nos permite incluir en el quinto grupo unos relatos más. El narrador-escritor de “Constricció” reconoce que escribir una transliteración no es original: “Ja m’adonava que la idea no era gaire original, perquè el transvasament entre codis ha estat una aspiració constant al llarg de la història de la creació, però va tenir la virtut de posar-me en marxa” (61). De la misma manera, el de “Inspiració” desmitifica la importancia de su autobiografía inventada: “La història dels amants escàpols no és gaire original [...]” (94). También el narrador de “La nostra guerra” es consciente de que la idea central de su relato no es original: “Si puc, explicaré els fets amb un distanciament que refermi la idea –no gaire original, ja ho sé– de l’absurditat de les guerres” (15). El narrador de “Les dues cares de la mateixa moneda. Escriptura” recuerda una novela que ha leído y no quiere que su relato se le parezca: “I no voldria ni imitar-lo ni tampoc assemblar-m’hi” (109). El de “¡Ozú, quina calor!” habla con ironía de un escritor joven que “intenta ser original amb l’abecedari” (73). El de “‘Ragtime’ de matinada” empieza su relato diciendo: “De vegades es pregunta la utilitat, o la necessitat, d’escriure unes frases, unes idees que ja se saben per repetides. La repetició obliga a la mort, com algú ja deu haver dit fa anys, o segles, o decennis, o potser fa una setmana tan sols” (41). Tanto el narrador extradiegético como el intradiegético de “Abans que no mereixi l’oblit” se refieren a los tópicos literarios. El primero decide omitir una descripción ya repetida: “Ni nosaltres ens hi aturarem: ha estat descrit massa vegades per a caure en el parany de la repetició” (127); y el segundo declara: “Jo no he inventat res. Totes les històries possibles han estat escrites” (138). En “Brindis”, leemos: “La lectura t’incomodarà, perquè hi veuràs coses massa semblants a les que escrius tu (i a les de tants altres) [...]” (53). El narrador de “U” prefiere la escritura automática a la repetición de lo que ya se ha escrito: “[...] i tot el que jo podria inventar, ja ha estat inventat” (108).

El erudito de “La divina providència” tiene que elegir entre la reescritura de los primeros volúmenes de la Gran Obra que han comenzado a borrarse a lo largo del tiempo y la escritura de los volúmenes nuevos. El dilema se convierte en una cuestión existencial para él, porque equipara su obra con la vida. La reescritura que vemos en este relato ya no es intrínseca al proceso de textualización sino que lucha contra una fuerza exterior. No tiene como objetivo mejorar el texto sino conservarlo. Además, el problema que surge ante el personaje es la imposibilidad de compaginar dos actividades –escritura y

reescritura— aquí excluyentes entre sí, de manera que tiene que elegir entre la una o la otra.

S'afanya a refer les lletres esborrades, una per una. Amb tinta xinesa i paciència es ressegueix el traç fins a refer paraules, línies i paràgrafs. Però quan acaba s'adona que les paraules de les últimes línies de la pàgina 2 i tota la pàgina 3 (que quan havia començat la reparació unes estaven en bon estat i altres en bon estat relatiu) ara també s'han esvaït (475). Però, si dedica l'esforç i el temps a buscar l'editor, ni podrà dedicar el temps necessari a refer els volums a mesura que es vagin malmetent ni podrà dedicar-se a escriure els volums finals. ¿Què ha de fer? S'angoixa (477).

La obligación de revisar lo escrito hace que lo evalúe. Otro problema del personaje surge precisamente de esta evaluación de sus primeros volúmenes como borradores o como paso previo a los últimos que no ha escrito.

En suma, la revisión paralela a la textualización se considera parte natural del proceso cognitivo de la escritura. El autor ficticio la realiza con la intención de recuperar el acto de escribir tras una interrupción (continuidad) o de mejorar lo escrito (perfección). En el primer caso, suele limitarse a una relectura como técnica consciente. La relectura tiene como resultado una evaluación que permite seguir escribiendo u obliga a hacer cambios en el texto. El mejoramiento de la obra tiene que ver con su reescritura, pero ésta también puede estar relacionada con el concepto de la literatura agotada o tener la función de conservar lo escrito.

6.2.2. Revisión posterior a la textualización

6.2.2.1. Autor ficticio

En el presente subapartado analizaremos los relatos que presentan una revisión posterior a la textualización que ha realizado el autor ficticio. En este caso, se evalúa una (1) obra concreta resultante del proceso o (2) toda una creación literaria anterior para “ofrecer un juicio final sobre el trabajo” del personaje (Serafini 1989:18). En los relatos del primer grupo, encontramos una revisión (relectura o reescritura) de una obra concreta (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Vel·leïtats poètiques”, “L’aforisme”, “El conte” y “El Segrest”). Además de evaluar de manera (a) positiva, neutra o negativa, este tipo de revisión tiene como objetivo considerar la obra (b) acabada o sujeta a cambios. En cambio, en los textos del segundo grupo, la revisión consiste en un repaso mental, planificado o realizado, de varias obras anteriores del personaje-autor (“Confessió general”, “L’escriptor de contes”, “Ah, surt nit intrusa”, “El venedor de segells”, “Autobiografia” y “La literatura”). En los dos últimos casos, la relectura tiene las mismas funciones básicas que en los relatos del subapartado anterior, es decir, (a) una recuperación de la inspiración y (b) una evaluación de lo escrito hasta el momento, aunque, en lugar de una parte de la obra pendiente se releen varias obras ya publicadas. Como aspecto diferente

aparece, en estos relatos, una motivación comercial de la revisión. Empezaremos el análisis por el primer grupo de relatos.

En “Vel·leïtats poètiques” y “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, la escena de la relectura es explícita, tiene lugar “en tiempo real” (lo leemos al mismo tiempo que su autor-personaje) y engloba la transcripción de todo el poema resultante del proceso. El objetivo de ambos poetas es confirmar que pueden considerar su poema acabado. Debido a la estructura y la idea central de los relatos, el tratamiento del submotivo es diferente. En “Vel·leïtats poètiques”, la escena de la relectura aparece al final del relato y su resultado queda abierto (como variación metaficcional, “no se pueden reconstruir los acontecimientos de la historia” por un final abrupto que tiene como principio-efecto la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 199). “I per fi, una volta acabada la primera versió de la composició poètica, es complagué a rellegir-la de cap a cap per veure si la donava per enllestida o si calia fer-hi algun retoc [...]” (22). En cambio, en “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, la escena ocurre casi al principio y da inicio a una serie de relecturas del mismo poema por parte del autor ficticio y otros personajes (véase 6.2.2.2). Representa tres diferencias con respecto al primer relato. Primero, la relectura se realiza en voz alta como un recital y se acompaña de una técnica de ambientación que enfatiza su importancia para el personaje: “Se serveix un whisky, tanca la porta del seu despatx [...], i recita en veu alta el resultat de tant d’esforç [...]” (84). Segundo, el poema-canción obtiene una evaluación positiva que el narrador extradiegético transmite con una ironía que debe adelantar los sucesos posteriores: “Modestament, troba que és perfecta (85)”. Y finalmente, para confirmar la dedicación que ha requerido el proceso y el éxito de la relectura, el personaje ya no necesita el papel como soporte de la obra resultante, sino que “[...] la passa de memòria a l’ordinador” (85).

“L’aforisme”, “El conte” y “El segrest” muestran una relectura repetida de lo escrito. En los dos primeros, la revisión conduce, al menos en principio, a una evaluación positiva de la obra que no afecta sólo al texto leído, sino también al estado de ánimo del mismo personaje-autor, que se siente feliz. Sin embargo, hay una diferencia entre los dos: mientras el escritor del primer relato considera completa e inmejorable su obra, el del segundo relato, la evalúa casi perfecta e inacabada hasta que tenga un título adecuado. A la hora de describir la escena, ambos textos usan la exageración y la ironía, que puede distanciar al lector de los personajes, pero lo hacen de manera diferente. En “L’aforisme”, se trata de la reacción exagerada del autor: “Escrita la frase, va llegir-la i rellegir-la una vegada i una altra. Va somriure. No ho podia haver dit millor ni d’una altra manera. Estava content. Més que somriure, rigué. Rigué i rigué fins a trenc d’alba. Se sentia feliç. Era feliç” (26). En “El conte”, la ironía se esconde en la cantidad de relecturas que exige la obra y la simple constatación del género: “A nit ja entrada la rellegeix per enèsima vegada. És un conte. Li agrada molt. Tant que plora d’alegria. És feliç. Potser és el millor conte que hagi escrit mai. El troba gairebé perfecte” (479). Otra diferencia se halla en las referencias a la frecuencia con la que suelen suceder las escenas descritas: mientras el narrador

de “El conte” piensa que está ante el mejor cuento que haya escrito (es decir, se trata de un episodio singular), el de “L’aforsisme” alude a la repetición de la situación: “Sempre el mateix. Primer, escriure; després, riure. Sempre igual” (27). Además, el primer relato muestra la provisionalidad de las emociones que provoca una evaluación, y el segundo subraya su fijación, porque no cambiará durante el texto y la confirmará otro punto de vista, o sea, la opinión del amigo del escritor ficticio.

El poeta de “El segrest” suele revisar sus poemas repetidas veces. El narrador habla de ello como una situación habitual: “Els poemes de *La cartera* els havia reescrit i reescrit durant anys, i encara els va perfeccionar quan en va revisar les galerades” (288); como particular: “En el trajecte fins al diari, Borrell va rellegir el poema i el va trobar fluix. Va pensar de tornar a fer-lo, però (només d’imaginar-se la cara d’indignació del periodista) va decidir arraconar la idea i lliurar-lo tal qual” (285). En la segunda descripción, el texto obtiene una evaluación más bien negativa: según el personaje-autor, el proceso debería continuar.

Seguimos con el segundo grupo de relatos, que tratan la evaluación de toda la creación literaria del personaje (“Confessió general”, “L’escriptor de contes”, “Ah, surt nit intrusa”, “El venedor de segells”, “Autobiografia” y “La literatura”). Los tres primeros no se centran en una relectura o reescritura planificadas; sino en una revisión mental, a nivel cognitivo, de lo escrito hasta el momento. Es una revisión impulsada por una motivación autónoma intrínseca. “L’escriptor de contes” la resume con una frase lacónica: “Va mesurar el contrast existent entre la bellesa natural del seu voltant, i la mediocritat creativa de la seva tasca intel·lectual” (25). En “Ah, surt nit intrusa”, la evaluación es constante: “Li va escriure molts versos, però eren estantissos, insubstancials. I ell se n’adonava. Això el feia sentir-se frustrat” (29). La escritora de “Confessió general” elabora una lista de decisiones tomadas durante su carrera literaria de las que, en el momento de redactar su confesión, se arrepiente. Así, valora lo escrito o no escrito hasta el momento y ve como solución cambiar de género.

El escritor de “El venedor de segells”, al no poder escribir, comienza a releer la única novela que publicó durante el autoexilio. Intenta ponerse en el lugar de sus adversarios para encontrar explicaciones de su reacción a la publicación de la novela. El objetivo de la relectura es, por tanto, comprender lo sucedido. Podríamos decir que –tal y como ocurre en los relatos siguientes– la obra sirve de plataforma para hacer un “examen de conciencia”, pero éste adquiere una dimensión social: “També llegeia i rellegia la meua pròpia narració, la que havia estat premiada i havia causat el meu autoexili. Tractava de trobar-hi alguna frase insultant per el meu poble, algun mot ofensiu pels meus compatriotes, algun punt o alguna coma que pogués ferir la sensibilitat dels meus desconeguts lectors” (132). Finalmente renuncia a su obra sin entender en qué consiste su culpa, pero no obtiene clemencia (como variación metaficcional, se exageran las limitaciones de la focalización fija y no se pueden reconstruir todos los acontecimientos de la historia, cosa que tiene como principio-efecto la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 199; 203).

En “Autobiografía” y “La literatura”, la necesidad de revisión tiene (a) origen externo (es una relectura impuesta), (b) el carácter consciente planificado y (c) un objetivo triple: recuperar la inspiración, evaluar lo escrito y aumentar ventas. En el primer relato, finalmente la relectura planificada no se realizará, pero en el segundo abraza todas las obras publicadas del personaje. En “La literatura”, es el editor el que aconseja al personaje que relea su primera obra: “El dia de la presentació del llibre, l’editor li dóna una bona notícia: han de reeditar la seva primera novel·la en una col·lecció nova i, si vol, com que l’han de picar de cap i de nou, pot rellegir-la i introduir-hi canvis si creu que en necessita. La rellegeix” (98). El escritor de “Autobiografía” se ve obligado a revisar las obras que ha publicado por la crítica recibida y la disminución de las ventas:

Uns mesos enrere, quan va publicar *Fruita madura*, la seva darrera novel·la, la majoria de les crítiques van ser elogioses, algunes fins i tot molt elogioses, però totes sense excepció van parlar d’un cicle que es tancava, d’un retorn elegíac a les fonts dels seus primers llibres, de l’abandó dolorós i irreversible d’un estil. Aquelles crítiques li van fer veure que, efectivament, s’imposava una revisió de tot el que havia escrit fins aleshores. A més, unes setmanes més tard, el seu agent li va fer saber que, tot i les bones crítiques obtingudes, les vendes havien baixat, no de manera alarmant però sí preocupant, i li va demanar que mirés de trobar-hi una solució (53).

Tiene una doble meta: recuperar la inspiración y hacer un “examen de conciencia” sobre su obra y vida.

El matí del dia que fa cinquanta anys, l’escriptor més premiat, famós i reconegut del país (però no el més venut [...]) es lleva decidit a fer un examen de consciència sobre la seva vida literària, que és el mateix que dir la seva vida i punt” (53). [...] té un sentit purificador, de tancar definitivament una etapa per poder buscar nous camins; és més, està convençut que, quan faci la revisió dels llibres publicats, recollirà idees per escriure alguna cosa nova i que no tingui res a veure amb el que ha fet anteriorment (55).

Al igual que las manifestaciones de la textualización, las de la revisión suelen contener referencias al estado de ánimo del escritor-personaje. En “Autobiografía” leemos: “A més, li fa il·lusió això de pensar en l’Obra Completa, retrobar pàgina per pàgina tot el que ha escrit [...]” (54); en “La literatura”: “Encuriosit, llegeix les altres seves novel·les, una rere l’altra [...]” (99).

En ambos relatos, se equipara la relectura con una posible reescritura. En “La literatura”, lo hace el editor. El escritor de “Autobiografía” piensa lo mismo en términos generales: “Avui mateix començarà a rellegir totes les novel·les per ordre cronològic d’escriptura [...] i, a mesura que avanci en la relectura, prendrà notes sobre els canvis que hi ha d’introduir” (53–54); y en cuanto a una situación concreta provocada por el paso de tiempo: “El mirall li retorna un somriure burleta: amb l’experiència que té ara, després de dotze novel·les publicades, es veu capaç de millorar moltes coses; el títol mateix de la primera novel·la, per exemple, *Mosaic d’ombres*, ara li sembla pueril, innocent i del tot

previsible” (54). Con esto destaca la imagen de la escritura como proceso dinámico.

En definitiva, la revisión posterior a la textualización que ha realizado el autor ficticio no se diferencia substancialmente de la que tiene lugar durante la textualización. La diferencia se halla en el hecho de que, en lugar de una parte, se evalúa una obra completa antes o después de su publicación o varias obras ya publicadas (o descartadas) con una distancia temporal. La evaluación tiene como objetivo considerar una obra acabada o sujeta a cambios, u obtener una visión global de la producción literaria de una etapa para iniciar la siguiente. Asimismo, la relectura posterior a la textualización sirve para realizar un “examen de conciencia” para entender la situación en la que el autor ficticio se encuentra.

6.2.2.2. Otros personajes

La revisión posterior a la textualización que llevan a cabo otros personajes introduce en el análisis dos aspectos nuevos: (a) la focalización múltiple frecuentemente contradictoria u opuesta al punto de vista del escritor ficticio (se manifiesta a través de la recepción de la obra) y la imagen de la escritura como colaboración (reescritura que sigue consejos o se realiza sin consultar con el autor ficticio). Si la revisión es solicitada, su objetivo es saber la opinión de otros personajes y, cuando sea necesario, perfeccionar la obra. Si no es solicitada, tiene objetivos ideológicos y pretende modificar la obra según los intereses de un personaje o grupo social ficticio. En cuanto a la revisión solicitada (que es la mayoritaria), nos sirve de punto de partida la siguiente reflexión de Avilán (2004: 24):

Por lo general, las personas consultan a alguien cuando necesitan que les revisen o ayuden a mejorar sus escritos, y en este caso ocurre igual. Lo que debería profundizarse, con las entrevistas, es qué tipo de ayuda solicitan, cómo plantean sus dudas, sobre qué tópicos y con qué frecuencia hacen consultas, por qué esa necesidad de buscar ayuda en torno a la palabra escrita. Pero lo más interesante es que la persona a la que acuden, en primera instancia, es un familiar, a saber: hermano, padres, tíos, en ese orden; y, en segunda instancia, a los amigos. Es necesario indagar respecto a esta relación entre los nexos de afectividad y el acto de la escritura. ¿Buscarán apoyo gramatical o apoyo psicológico?

Teniendo en cuenta los personajes a los que acuden los escritores o que expresan su opinión sin que se la hayan pedido, podemos dividir nuestro corpus en cuatro tipos de relatos. Son los que describen la opinión de (1) un personaje cercano al autor ficticio (“La llengua pròpia”, “L’encaixador”, “L’aforisme”, “La novel·la experimental”).¹³⁹ Esto nos da información sobre el funciona-

¹³⁹ Otra posibilidad de acercarnos a la cuestión del apoyo moral sería estudiar el submotivo de la celebración (imaginada o ficticia) de una obra publicada, premiada o acabada dentro del círculo de amistad del escritor ficticio (“El segrest”, “L’aforisme”, “Deu paràgrafs”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”).

miento del círculo de apoyo moral al escritor; (2) un personaje cercano al autor ficticio, que es al mismo tiempo un profesional o un personaje involucrado en la historia contada (“Postil·la”, “Motivació”, “Incert so”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Brindis”, “El venedor de segells”, “Abans que no mereixi l’oblit”); (3) un profesional, que puede ser otro escritor, o un personaje con autoridad al cual el escritor acude (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “¡Ozú, quina calor!”) o que requiere o realiza una modificación de su texto (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Una cita o l’amenaça del destí” y “Brindis”).¹⁴⁰ (4) Un consultor no solicitado ni habitual o sobrenatural: un *alter ego* del autor (“Apokatastasi”), un personaje imaginado (“Amb els peus a l’aigua”), un poeta soñado (“La novel·la experimental”). Al analizar los grupos, prestaremos atención tanto al resultado de la consulta como a las siguientes preguntas ya citadas de Avilán: qué tipo de ayuda solicitan, cómo plantean sus dudas, sobre qué tópicos y con qué frecuencia hacen consultas, por qué esa necesidad de buscar ayuda en torno a la palabra escrita.

Todos los relatos del primer y el segundo grupo (excepto “L’aforisme”) muestran una situación desproporcionada entre las expectativas del escritor-personaje y el comportamiento de sus amigos, que no le conceden el apoyo moral que busca. Es una tendencia que se extiende también a los textos de otros grupos (“¡Ozú, quina calor!”, “Els caminants del desert”, “Amb els peus a l’aigua”), por lo cual podemos decir que una de las causas de la manifestación del submotivo en la narrativa breve es precisamente destacar la poca ayuda moral que la sociedad ficticia presta a la figura del escritor.

En “Abans que no mereixi l’oblit”, la incomprensión del entorno aparece como submotivo recurrente en los textos que llegan a la mesa del censor: “Aquells mecanoscrits apilats damunt la taula em parlaven de nits d’insomni, de la inexistència de vacances i caps de setmana, de la lluita interna per a descobrir el propi talent, si és que en tenien, de la incomprensió de l’entorn i, també, de la seva pròpia misèria” (135). Se trata de una sociedad sometida a un régimen autoritario que controla a los autores y educa a los lectores conforme a la ideología predominante.¹⁴¹ En “L’encaixador”, encontramos una generalización del entorno, que no apoya a un escritor particular: “Li havien dit en moltes ocasions que no tenia talent: els professors, els jurats de premis literaris, els editors, i fins i tot alguns amics; tots semblaven haver-se conjurat per fer-li abandonar la seva dèria per la creació, però ell suportava un cop rere l’altre sense trontollar” (58). A pesar del contexto adverso, el escritor sigue creyendo

¹⁴⁰ Precisamos que aquí sólo trataremos los relatos que se centran en este tipo de recepción o aceptación social de una obra nueva que tiene que ver con la reescritura realizada o posible de esta obra.

¹⁴¹ En este sentido resulta clave el oficio del narrador que ha sido tanto censor (control ideológico sobre los escritores) como profesor de literatura (control ideológico sobre los lectores). Como resultado, ve cómo crece una generación de jóvenes que no entienden de literatura: “Quan vaig acabar de llegir, vaig mirar els alumnes. Les noies i els nois. Però, sense que m’ho diguessin, sabia que no m’havien sentit. [...] Però no els culpo. Era massa tard” (173).

en su proyecto literario –lo mismo ocurre en “Abans que no mereixi l’oblit”: “Però ells hi creien, tenien fe” (135)–, pero la pregunta que plantea el relato es hasta qué punto es capaz de aguantar la incomprensión del entorno. Finalmente, el protagonista se suicida. La escritora de “Incompresa” se refiere a la ignorancia que muestra su lector ideal ante una literatura no comercial: “Són tan incultes, en el fons...” (82). A pesar de su desconfianza hacia la sociedad ficticia, sigue escribiendo: “De fet, no tinc cap altra possibilitat que encaixar el que vinga” (82).¹⁴²

Si en “L’encaixador” el entorno incluye un círculo de amigos del escritor, en “La llengua pròpia” se limita a éste. En ambos, el grupo de amigos se presenta como un conjunto indeterminado pero bastante unánime. En el segundo relato, estamos ante una situación de incomunicación entre el cuentista como emisor y sus receptores. Cuando el escritor decide enviarles sus cuentos, ellos no entienden el mensaje ni por el contenido ni tampoco por el código empleado, es decir, por la “lengua propia” del escritor. Es la primera y la última vez que el cuentista les facilita el acceso a su obra. Su objetivo es saber la opinión de los demás, pero suponemos que obtener también el apoyo moral, porque hasta el momento no se ha atrevido a publicar nada: “Fins i tot ningú no els ha llegits, els seus contes. Però arriba un dia que decideix donar-los a conèixer. I en fa fotocòpies. Els passa a uns quants amics. Al cap d’unes setmanes comença a rebre els contes retornats i l’opinió dels que els han llegit. Tots ells coincideixen a dir-li que són molt estranyes aquelles històries” (106). El fracaso tiene como resultado el abandono de la escritura como actividad: “L’escriptor de contes en llengua pròpia es queda perplex, confús, desorientat” (106). “Es resigna a la seva sort i calla” (107).

Por lo que se refiere a la costumbre de hablar de su obra, en “El segrest” encontramos una referencia al hecho de que se trata de un tópico extendido: “També en valoraven una altra cosa: a diferència de la majoria, mai no els havia perseguit per llegar-los cap poema, ni per fer-los cap seminari sobre el que creia que era o havia de ser la poesia” (281–282). A diferencia de la mayoría, el poeta de “El segrest” se parece al cuentista de “La llengua pròpia”, pero no lo vemos pedir la opinión de sus amigos ni una sola vez. Por el contrario, los personajes de “L’encaixador”, “La novel·la experimental” y “Motivació” hablan frecuentemente de sus novelas pendientes y confirman así el tópico. Sin embargo, a pesar de la frecuencia o precisamente por ésta, los tres relatos coinciden con “La llengua pròpia” cuando destacan que el intento de comunicación del emisor con sus receptores no funcionará. La causa de la incomunicación es, en este caso, la falta de interés en los últimos. Así “La novel·la experimental”, que debería ser un diálogo entre el funcionario y su amante, se aproxima a un largo monólogo del primero porque la segunda apenas lo escucha: “Què te pareix? Clemència

¹⁴² El censor de “Abans que no mereixi l’oblit” se refiere a la misma situación: “Vaig llegir una mica d’esquiltlentes el prospecte del traductor, el to era massa culte perquè fos entès pels lectors de l’època (pensava que, si no ho entenia jo, tampoc no ho entendrien ells) [...]” (132).

tampoc no contesta aquesta vegada” (93). En un moment, el funcionari llega a la mateixa conclusió que el cuentista de “La llengua pròpia”: “És que no m’entens, rossa, i em sap greu. Els teus ànims em vendrien molt bé” (99). “L’encaixador” presenta la mateixa situació en general: se refereix a un cercle de coneguts indeterminat del escriptor-personatge –un “tothom” o uns “interlocutors”–, i descriu la seva indiferència davant l’obra i com eviten una conversa prolongada: “I els interlocutors, que saben de la incontinència verbal que l’enardia en parlar de la seva obra, li pegaven uns cops amistosos a l’esquena, l’animaven a prosseguir amb aquell ambiciós projecte i s’acomiadaven” (58). En “Motivació”, leemos: “De tant parlar sense saber a qui es dirigia sovint acabava parlant sol. Fins i tot jo deixava d’escoltar-lo, quan després de la tercera cervesa començava a posar-se pesat amb tot allò de l’escriptura que no neix de les paraules sinó del dolor i d’altres variants teòriques igualment elaborades. Al final perdia tot l’interès” (107). Ambdós relats coincideixen en mostrar que una de les causes de la comunicació és la personalitat del escriptor. Al funcionari de “La novel·la experimental” li falten projectes literaris concluidos i assolits, i per això el seu amant: “[f]a temps que ha deixat de creure en les cabòries d’en Mateu i, fins i tot, s’avergonyeix una mica del temps en què hi creia [...]” (97). La situació no li resulta nova i, per repetida, és possible pronosticar el final: “En Mateu Daviu es posa nerviós perquè la Clemen, sempre que li explica un nou projecte, acaba per recordar-li que mai no és capaç d’acabar res” (99–100). En “L’encaixador”, trobem la mateixa situació: “Però la gestació de la novel·la s’allargà massa i alguns, fins i tot, començaren a dubtar que existís en realitat. [...] Els amics començaren a pensar que mai no l’acabaria” (58). Finalment aquesta desconfiança condueix a una broma que costarà la vida al novel·lista. En quant al protagonista de “El segrest”, el fet de no seguir publicant poemes suscita dubtes sobre la autenticitat de la seva obra premiada: “Hi ha qui diu, però, que aquest seu silenci demostra que *La cartera* no va ser més que un bluf” (293). En suma, l’obra no logra una comunicació efectiva amb els seus lectors ficticis, que no la entenen o aprecien i dubten de la seva existència, autenticitat o continuïtat.

“L’aforisme” és el únic text del primer grup en el que el escriptor-personatge reb el suport moral que busca. Compartir “una frase” escrita de madrugada amb el seu amic és la primera cosa que se li ocorre quan amaneix: “Va dirigir-se a la casa del seu amic. Volia comunicar-li la seva troballa i donar-li a llegir la frase que havia escrit aquella matinada” (26). A més de valorar positivament l’aforisme, el seu amic li anima a publicar-lo: “Has escrit el millor aforisme que s’hagi escrit mai sobre literatura. No pots voler-ho amagar” (27–28).

Seguim amb el segon grup de relats (“Incert so”, “Postil·la”, “Brindis”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “El venedor de segells” i “Abans que no mereixi l’oblit”). Si en el primer grup la consulta se limitava a una avaluació global d’una obra acabada per un altre personatge no especialitzat en literatura, aquí el procés de revisió està descrit amb més detalls i conté una etapa de reescriptura realitzada o aconsellada. El dret

de solicitar la reescritura se lo dan a los consultores (a) sus conocimientos específicos sobre literatura o filología, de tal manera que el personaje consultado más o menos cercano a la figura del escritor es un profesional (“Incert so”, “Postil·la”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Brindis”); (b) sus supuestos conocimientos sobre la historia contada u ocurrida en el mundo “real” artístico (“Incert so”, “Postil·la”); o (c) su control ideológico sobre la sociedad ficticia (“El venedor de segells”, “Abans que no mereixi l’oblit”). Además de esta división en tres, que tiene en cuenta el tipo de revisores, es importante distinguir, dentro del segundo grupo de relatos, entre (1) una consulta solicitada (“Incert so”, “Postil·la”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Brindis”) y (2) una intervención impuesta (“Postil·la”, “El venedor de segells”, “Abans que no mereixi l’oblit”, “Brindis”). Si la consulta es solicitada y si pensamos en los conocimientos específicos de los revisores, podemos suponer que el apoyo que reclaman los escritores no es sólo moral. Ahora bien, ¿cuál de los aspectos resulta decisivo a la hora de elegir al consultor? Si la intervención de ciertos revisores como personajes implicados en la historia o como miembros de la sociedad no se ha requerido, podemos preguntar por qué intervienen, qué quieren lograr y cuál es el resultado de su intervención en el proceso de revisión.

Para empezar, tenemos que precisar (a) quiénes son los personajes a los que acuden los escritores o que intervienen en el proceso. También hemos de mirar (b) cómo está descrita la escena de la revisión, porque nos sirve para sacar conclusiones sobre la importancia que tiene el acto de revisar para escritores. Una vez determinados los consultores y comparadas las escenas, podremos seguir con las preguntas planteadas, es decir, con el análisis de las causas y los efectos de la revisión efectuada por otros personajes.

Empecemos por el tipo de consultores. El caso de “Incert so” merece una atención especial. La consultora es una antigua amiga filóloga del narrador cuyo comentario le ha impulsado a redactar una obra de teatro. Por tanto, tiene tres razones para ser elegida: es un personaje en que se puede confiar (amiga), es especialista (filóloga) y conoce la historia. En “Postil·la”, “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Brindis” y “El venedor de segells”, encontramos un conjunto o serie de revisores. En el primer caso, este conjunto está compuesto por un amigo escritor (personaje confiable y especialista), unos familiares (personajes supuestamente confiables y conocedores de la historia) y unos cartujos (personajes ajenos involucrados en la obra). En el segundo caso, el conjunto está compuesto por la exmujer, propietaria de una librería; la amante, agente literaria, y la amiga, alumna enamorada del escritor ficticio (personajes supuestamente confiables y más o menos especialistas).¹⁴³ La situación de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” se parece a la de “Brindis”. Aquí los revisores imaginados de los cuentos de la lectora son un escritor (amante de ella) y un editor, supuesto amigo del escritor; y los de las obras de teatro del

¹⁴³ Esta lista sigue, como veremos en el tercer grupo de relatos, con tres personajes más.

dramaturgo, el mismo escritor y un crítico, supuesto amigo del escritor.¹⁴⁴ En “El venedor de segells” y “Abans que no mereixi l’oblit”, estamos ante unos personajes ajenos supuestamente implicados en la obra como miembros de la sociedad ficticia. En el primero, se trata de un revisor colectivo, un “desconegut Consorci per a la Contribució a una Conducta Cívica Com Cal (CCCCCC)” (128–129). En el segundo, aparece un censor como representante de una institución cuyo objetivo es controlar la circulación de ideas en esta sociedad autoritaria.

Determinados los revisores, seguimos con la descripción de las escenas de revisión. Tal como muestra la Figura 9, hay dos tipos de revisión en los seis relatos según de quién viene la iniciativa: (1) una revisión solicitada (la iniciativa viene del autor de texto) y (2) otra impuesta (la iniciativa viene del consultor). En cuanto a la “veracidad”, la escena puede ser descrita como (1) algo ocurrido o (2) imaginado por el narrador o el personaje. En el discurso del relato, el episodio puede ser presente (1) explícita o (2) implícitamente.

Revisión	La escena tiene lugar en el mundo “real” artístico		Escena imaginada	
	explícita	implícita	explícita	implícita
solicitada	“Incert so” “La baixa qualitat de la poesia contemporània”	“Postil·la” “La baixa qualitat de la poesia contemporània”		
impuesta	“Abans que no mereixi l’oblit”	“El venedor de segells”	“Postil·la” “Brindis”	“Brindis”

Figura 9. Tipos de revisión y su descripción en los seis relatos (fuente: elaboración propia)

Empecemos el análisis por una revisión “real”, solicitada y explícita. En “La baixa qualitat de la poesia contemporània” e “Incert so”, el proceso de lectura-revisión como episodio está descrito explícitamente desde la perspectiva del personaje-autor (como en “L’aforisme”). Los pensamientos del escritor que

¹⁴⁴ Precisamos: en este relato, encontramos tres episodios imaginados en los que aparece un revisor profesional más o menos cercano a la lectora. La cercanía entre los personajes se pone en duda en todos los casos: primero porque el escritor y su lectora se acaban de conocer, segundo y tercero, porque los consultores (el editor y el crítico de teatro) no conocen personalmente a los autores de los textos (a la lectora y al dramaturgo, respectivamente). Es el escritor el que busca “una segona opinió” (54) sin pedir permiso a los autores. Al hacerlo pone en duda la veracidad de su amistad con los segundos revisores: “[...] trucaràs a un editor amic (si es pot parlar d’amics en el món de l’edició [...])” (54); “I trucaràs a un amic, crític de teatre (si es pot parlar d’amics en el món del teatre [...])” (55).

observa la revisió de su obra nos permiten saber qué importancia otorga al hecho. Al mismo tiempo, nos ayuda a determinar cuál de los tres aspectos (afectividad, profesionalidad o involucramiento) resulta el más importante para él, es decir, por qué solicita la revisión. En “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, el episodio de la lectura observada se repite dos veces porque la exmujer se encierra en su despacho para leer a solas. El escritor ve cómo lee su alumna: “La veu llegir a poc a poc, amb reverència” (87); también su agente: “Mentre ella llegeix, en Susaeta repassa les fotografies dels escriptors penjades a la paret” (95). En el primer caso, no sabemos en qué piensa y, en el segundo, comienza a pensar en fotografías. Comparada con la misma escena descrita en “Incert so”, la de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” destaca la poca importancia que tiene la revisión como tal para el escritor. Eso se debe a la diferencia de consultores en los dos relatos (involucrados en la historia o no). El narrador de “Incert so” siente como si la historia no perteneciera totalmente a él, porque la consultora conoce la historia ocurrida que él ha intentado poner en palabras a partir de su imaginación.¹⁴⁵ Para él, la evaluación que recibe la obra debe revelar relaciones entre el submundo de ficción y el mundo “real” artístico: “De tant en tant la mirava de reüll, del pati estant, i sentia el mateix pànic que m’envaeix cada cop que algú mínimament involucrat en alguna cosa que he escrit em diu que vol parlar-me’n” (47). El episodio confirma la primacía del involucramiento ante la amistad o la profesionalidad.

El proceso de revisión que realizan la exmujer del escritor de “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, los familiares y el narrador en “Postil·la” y el consorcio en “El venedor de segells” es “real”, pero implícito. No sabemos cómo tenía lugar y sólo se nos muestran las causas y las consecuencias.

Los cartujos de “Postil·la” y todos los revisores de “Brindis” constituyen ejemplos de una revisión imaginada, por lo cual tampoco podemos estar seguros de cómo tenía lugar (“Postil·la”) o si tenía lugar en el futuro (“Brindis”). Esta cuestión temporal –la imaginación dirigida hacia lo ocurrido en el pasado y hacia lo que podría ocurrir en el futuro– marca precisamente la diferencia entre las escenas de los dos relatos. La del primero surge porque el narrador ignorante intenta reconstruir lo pasado, y las del segundo, porque se pone a imaginar una historia que nunca ha ocurrido. Si nos limitamos a la revisión imaginada explícita, en ambos casos, se trata de una descripción del acto de lectura desde el punto de vista del revisor, que en “Postil·la” es un personaje secundario y en “Brindis” el escritor-protagonista, que se imagina a sí mismo leyendo los cuentos de su amante. En ambos casos, la lectura está descrita como una actividad incómoda y conflictiva. En el primer relato, la causa de la incomodidad es temática y religiosa: “Veiem el mestre de novicis suant a la cel·la, en plena lectura febril d’un llibre prohibit que cal conèixer per poder-lo

¹⁴⁵ Reflexiona: “És clar que la Fina no apareixia per enlloc a l’obra. Només n’havia estat la inconscient instigadora. Però per exigències irrenunciables del guió hi sortien els noms exactes dels seus avis i els dels seus amics de l’ànima. També podria ser que aquella lectura evitable fes planar sobre el meu cap l’absurda ombra del plagi. De l’escriptor que vampiritza l’entorn i el dilapida en especulacions doloroses, talment un hereu escampa” (47).

combatre, mig ofegat per la sobreposi de lascívia que irradien unes pàgines que l'apassionen i el repugnen a parts iguals" (148). El conflicto interior del personaje surge por la inconcordancia entre su rol de religioso y su condición de hombre. En "Brindis", se trata de la poca originalidad de los cuentos: "Un cop a casa, llegiràs els contes –tot i haver-li promès que començaries per les obres del dramaturg—. La lectura t'incomoda perquè hi veuràs coses massa semblants a les que escrius tu (i a les de tants altres), i començaràs a patir per com dir-li-ho sense ofendre-la" (53). El conflicto interior del personaje surge por la inconcordancia entre los dos roles que se ha autoasignado dentro de la historia imaginada: profesional y amante.¹⁴⁶ A diferencia de "Postil·la", en "Brindis" encontramos también dos escenas de revisión imaginadas implícitas sobre las cuales sólo sabemos las causas y las consecuencias. De la misma manera que los cartujos de "Postil·la", los revisores de "Brindis" no responden a la solicitud del autor cuando realizan la revisión del texto. El primero de ellos (el escritor-amante) ofrece su ayuda sin que se la pidan y los otros (el editor y el crítico de teatro) responden a la solicitud del escritor-amante, que hace de intermediador entre los autores y dichos revisores. En "Postil·la", este intermediador es el prior de la cartuja.

Gracias al punto de vista del censor las escenas de revisión de "Abans que no mereixi l'oblit" son ficticias y explícitas y, por culpa de su oficio, no solicitadas. Las escenas son de dos tipos: por un lado, (a) descripciones resumidas y presentadas como algo habitual que pasaba cada día y, por otro lado, (b) descripciones concretas del proceso de censurar ciertas obras. Las descripciones resumidas pueden ser generalizadas, o sea, mostrar un conjunto de personajes dedicándose a este trabajo: "[...] menjàvem gràcies a les ratlles vermelles i a les creus blaves. Buscàvem les paraules una a una, despresa del context, no ens aturàvem en l'atmosfera, no ens endinsàvem en l'alè particular de cada novel·la" (134); o particulares, o sea, centrarse en la manera de trabajar del narrador concreto que –como veremos– no correspondía a las expectativas de sus jefes. Si la primera descripción que hemos reproducido destaca la superficialidad de los censores, la segunda añade otro aspecto importante: la subjetividad de todo el proceso (véase 5.2.2.3). Por lo que se refiere a las descripciones concretas, encontramos dos procesos de revisión que alternan. El primero empieza con una relectura acurada: "Després d'haver repassat el poema dues vegades, vaig tancar el text tan curiosament rellegit i el vaig deixar en un cantó de la taula" (132). El segundo comienza porque el primero le parece incensurable, pero el impacto del primer texto le impide concentrarse en el segundo (véase 5.2.1.3).

¹⁴⁶ Cabe añadir que, en "Abans que no mereixi l'oblit", encontramos una situación inversa a la de "Postil·la" y "Brindis". El narrador intradiegetico es un censor o revisor oficial del estado que se pone en el lugar de los escritores y se imagina cómo aquéllos recibían sus obras mutiladas retornadas: "Quan, als autors, els tornaven els mecanoscrits botits de traços vermells i creus blaves, devien pensar que jo, el Misteriós, era un ésser que refusava la matèria i el desig perquè era un ignorant" (164).

Otro aspecto que nos da información sobre las relaciones entre el autor y el revisor es la situación comunicacional en la cual el primero se entera del resultado de la revisión. A grandes rasgos, podemos decir que, en este sentido, los relatos se dividen en dos: (1) los que muestran una comunicación oral como vimos en el primer grupo de relatos (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Incert so”, “Postil·la” y “Brindis”), y (2) los que muestran una comunicación escrita (“Postil·la”, “El venedor de segells” y “Abans que no mereixi l’oblit”). Las excepciones serían el caso de la exmujer de “La baixa qualitat de la poesia contemporània”, que introduce correcciones escritas en el manuscrito del poema, aunque las comente posteriormente durante una conversación: “¿En parlem, Eladi?” (93), y el de los cartujos de “Postil·la”, que invitan al escritor a una “conversa seriosa sobre la novel·la –ara que encara hi som a temps [...]” (147) y realizan una lectura en voz alta de una reseña escrita a propósito. El episodio de la exmujer es revelador, en el sentido de que deja descubierta una identificación casi personal del escritor con su texto y contradice lo que hemos deducido de las escenas de la lectura explícita: “Quan entra al despatx, el primer que veu al damunt de la taula és el seu text ple de gargots, ratllades, interrogants i signes d’exclamació de color vermell. Li fa l’efecte que és com una violació” (92). En “Postil·la”, el resultado de la revisión es una reseña que debe ser la respuesta crítica a la novela, es decir, un texto separado que discute la obra. El relato cuenta cómo tiene lugar, en la imaginación del narrador, el proceso de redacción de la reseña: “I una màquina d’escriure que trenca el silenci amb el seu plovisqueig de lletres. Bé cal completar la missió encomanada pel pare prior” (149), y también la lectura pública de los cartujos y la privada del narrador: “La ressenya és realment insòlita. [...] n’he rellegit alguns fragments més de deu vegades i encara me’n faig creus” (148). La relectura privada tiene como resultado una evaluación de la reseña que, por su parte, evalúa la novela. El personaje de “El venedor de segells” se entera de la valoración negativa de su novela a través de unas notas amenazantes que le enviarán personalmente o publicadas en la prensa: “Es deia, en aquella nota, que la meva novel·la induïa a un comportament públic negatiu, contrari als bons costums més arrelats del país, i fins i tot constituïa un perill immediat degut a les ‘cruets’ descripcions psicològiques que jo hi feia de la gent nostrada (tan estimada pels del CCCCCC)” (129). “Abans que no mereixi l’oblit” enfatiza el carácter anónimo e impersonal de la censura: “[...] als autors, els tornaven els mecanoscrits botits de traços vermells i creus blaves [...]” (164). Seguimos con el análisis de las causas y los efectos de la revisión. El narrador de “Incert so” cuenta explícitamente y con cierta distancia cómo se le ocurrió dejar que su amiga leyera la obra. De nuevo vemos que el involucramiento o la complicidad importa más que la afectividad aunque el narrador espere recuperar la segunda a través de la primera: “Encara avui em sorprèn que després de tants anys se m’acudís de portar-li un exemplar d’aquella peça feliçment inèdita que ella havia propiciat, però el cert és que no ens havíem tornat a veure des d’aquell llunyà sopar i potser em va semblar que les cabòries de l’Aurora teixirien un bon pont entre les teranyines del temps” (47). El tercer aspecto –la

profesión de la amiga— ocupa un lugar claramente secundario. El narrador no lo menciona antes de hablar de los comentarios técnicos recibidos. Los comentarios considerados más importantes giran entorno a la temática ficción-mundo, tal y como el narrador ha esperado.

Li ha agradat, vaig pensar. I no. D'entrada no me'n va dir pestes, però es notava una certa reticència a acceptar cap lligam personal amb aquelles pàgines. Després van començar a ploure els retrets. Començant per un fet transcendental que em va descol·locar del tot: m'havia equivocat de cançó. [...] Els següents minuts van ser dramàtics. Plens de peròs que al principi volien ser tècnics, perquè la Fina és filòloga i sempre ha estat una lectora escrupolosa, però que aviat es van concentrar en les implicacions humanes de la història (48).

La evaluación es negativa pero reveladora e impulsa al escritor a redactar un segundo texto sobre la misma historia. “La baixa qualitat de la poesia contemporània” nos ofrece dos situaciones de revisión con causas igualmente explícitas. La primera situación apunta a una causa profesional: “Primer de tot truca l'exdona. Li anuncia que ja l'ha acabada i que li agradaria saber què en pensa abans d'entregar-la al gabinet de comunicació de l'Ajuntament. Ho fa perquè, si bé l'exdona sol repassar els llibres d'en Susaeta amb superioritat i menyspreu, ell troba que, a la seva manera, té criteri” (85). La segunda situación es contraria a la primera y revela una causa emocional: “En Susaeta vol saber l'opinió de la Maribel sobretot per endur-se-la al llit, però també perquè, de totes tres, és la lectora més devota” (86). Podemos suponer que el caso de la agente literaria se parece al de la exmujer, porque sus relaciones no son cercanas.¹⁴⁷ Irónicamente, la alumna sorprende al escritor con su capacidad de pensar: “S'exaspera. Li ha ensenyat el poema per fer-la contenta. No perquè vulgui una tesi doctoral” (88).¹⁴⁸ La agente, en cambio, justifica los prejuicios. Su opinión será puesta en duda porque colecciona fotografías de los escritores cada vez más “mediáticos” (95).

Las relaciones influyen también en la recepción del poema publicado: “La Maribel li truca commoguda així que rep un exemplar del pòster i del cedé. [...] L'exdona no fa cap comentari” (103). Sin embargo, por lo que se refiere al resultado de la triple revisión, podemos extraer dos conclusiones. En primer lugar, el escritor recibe el apoyo moral buscado y el poema obtiene una

¹⁴⁷ A diferencia de los relatos anteriores, dos de las revisoras —la alumna y la agente— advierten al escritor-personaje de que no son profesionales: “Però jo no et sabré dir tantes coses interessants com la teva agent. Ni sóc la tan rigorosa com la teva ex. Sóc una lectora normal... Et decebré” (86); “Potser no sabré dir-te coses interessants, jo” (95).

¹⁴⁸ La opinión de la alumna funciona como un espejo, por un lado, de las clases que ha impartido el escritor, y por otro, de su obra, que no resulta ser mejor que la de los otros escritores que critica en sus clases. La alumna detecta en la obra unos tópicos literarios: “El criteri que tenen [els alumnes] és una caricatura del criteri que ell els ensenya. És ell que es passa el dia dient-los que les coses que escriuen són tòpiques i pellerengoses (89). Ella misma confiesa que es “obsessiva amb els tòpics” (90) y se excusa: “Però jo, ja em coneixes, tot m'ho llegeixo buscant-li el doble sentit, el perquè, el significat...” (88).

evaluación positiva de todas ellas: “¿T’agrada? –Molt, molt, molt” (87); “L’exdona li diu que, en principi, la cançó li agrada [...]” (93); “És el millor que has escrit” (96). En segundo lugar, también recibe consejos textuales que sirven de base para una reescritura repetida, frecuentemente contradictoria. Con exageración y contradicciones en la focalización múltiple, el relato cuestiona los límites y la necesidad del acto de revisar: cuántos revisores debería tener un texto o para qué sirve la revisión, si la interpretación y la recepción nunca son unánimes. En total, el escritor-personaje reescribe y relee su poema, que siempre considera acabado y perfecto seis veces.

I durant el trajecte, aprofita per passar en net els canvis (91). Durant el trajecte cap a l’agència literària de l’Anna-Maria, un loft al barri del Born, passa en net les noves correccions. Se la torna llegir abans de tocar el timbre, i puja a peu (94–95). Un cop l’ha llegida, en Susaeta comprèn que sí. Que queda millor. És molt més minimalista. Té raó. Li dóna les gràcies i la comença a passar en net (98). Aquella nit, en Susaeta es tanca al seu despatx i reescriu [...] (100). Queda perfecte. Reescriure, reescriure és el secret de tot creador (101). Ho prova [...]. Doncs sí. Aquesta és la cançó (102).

Como resultado de la revisión, el poema sufre modificaciones de palabras y omisiones de las últimas líneas. Este recurso irónico repetitivo que refleja toda la estructura del relato –que se basa en seis situaciones de revisión parecidas– en miniatura contribuye a la coherencia del relato, pero también prepara un final irónico: la mujer de limpieza interpreta el poema como una nota doméstica. Con la aceptación de los consejos, el relato pone de relieve la participación de unos lectores activos en el proceso de escritura y cuestiona el estatus del escritor ficticio. Además de confirmar la importancia de la cuestión de la recepción y el papel cambiado del lector, el relato destaca el hecho de que cada lector interpreta la obra de manera diferente.

Según la imaginación del escritor de “Brindis”, su lectora-amante le hablará de unos cuentos suyos y de unas obras de teatro inéditas de su marido. Por curiosidad y cortesía él se mostrará interesado en leerlos. La amante preferirá evitar el acto de lectura ante sus ojos: “[...] ella et pregarà que no ho facis davant seu (‘Ai quina vergonya!’)” (53). Los cuentos no le impresionarán y para evitar una situación incómoda, decidirá “(‘buscar una segona opinió’ diràs, com si haguessis de confirmar un diagnòstic) i ella s’enfadarà molt” (54). La escena de la búsqueda de la segunda opinión se repetirá dos veces. La primera vez, con respecto a los cuentos, tendrá lugar porque el escritor buscará cómplices: “[...] per no haver d’enfrontar-te tot sol a un veredict desencoratjador [...]”(54); y la segunda vez, en cuanto a las obras de teatro, por curiosidad: “No podràs evitar sentir curiositat per saber fins on poden arribar, i trucaràs a un amic, crític de teatre (si es pot parlar d’amics en el món del teatre), i, l’endemà, li faràs a mans la fotocòpia de les dues obres, sense ni tan sols llegir-les” (55–56). Ambos segundos revisores evaluarán positivamente las obras respectivas, y el segundo requerirá unas modificaciones del texto para ponerlo en escena: “Sorpresa, el crític et trucarà pocs dies més tard i et dirà que si s’hi fa algun retoc (canviar el

sexe, l'edat, la raça dels protagonistes, el moment històric i el títol), les obres són perfectament estrenables” (56). Todo esto, sin embargo, tendrá lugar en la mente del escritor ficticio según un narrador extradiegético que se dirige a él.

“Postil·la” no hace ninguna referencia explícita a las causas de la selección de los consultores. Suponemos que se trata de obtener la aceptación del amigo-profesional y de los personajes implicados en la historia. La respuesta que recibe del primero se opone a la que recibe de los segundos. El narrador tiene como objetivo transmitir la historia con la mayor objetividad posible, pero su apoyo moral al amigo se hace evidente cuando declara: “El vull creure, si més no, i tampoc no em costa” (141). El escritor lo visita con frecuencia para hablar de lo sucedido: “En podrien dir censura?, em va preguntar en Canut quan em va passar la carta” (147). Aquí no importa la profesión del narrador, sino la amistad entre ellos (un caso paralelo es el de la mujer del escritor, a la cual también hace confesiones). En cambio, los familiares y los cartujos tienen una concepción de la literatura diferente a la del escritor y unos intereses específicos que les impiden aceptar la obra. Los primeros quieren que la novela refleje el relato familiar consagrado: “El meu amic assegura que mai no va voler limitar-se a explicar allò que havia sentit a dir [...] va pretendre posar els episodis del relat familiar al servei d’una ficció molt allunyada de l’experiència sentimental. És clar que molts familiars seus no opinen així. Se senten tan reflectits en certes situacions [...]” (143). Los segundos creen que perjudica a su prestigio: “Francament, ens sentim ferits en les nostres conviccions profundes i ridiculitzats en els nostres costums. I hom es pregunta: per què tot això?, on va a parar?, quin benefici reporta?” (146). Como resultado, el escritor recibe reproches de los familiares: “De manera que el meu amic ha rebut un munt de retrets i alguna petita amenaça pel seu falsejament del relat canònic elaborat durant anys per la família” (143). Y tiene que subrayar la artificialidad de la obra, según los cartujos: “Caldrà que fem alguna cosa, proposa el pare prior, ni que sigui afegir algun text a la novel·la. Un text exculpori que deixi ben clar que “qualsevol semblança amb la realitat és pura coincidència [...]” (153). La respuesta del escritor es dubitativa: “Assenteix sense gaire convenciment, però no es veu redactant un d’aquests pretextos legals per encapçalar una novel·la seva” (153), pero no podemos decir que los sucesos no le afecten: las explicaciones que hace al narrador son “atabalades” (148). El final abrupto de la historia tiene como principio-efecto la indeterminación (Silva-Díaz 2005: 199).

El narrador de “Abans que no mereixi l’oblit”, como hemos visto, enfatiza que censuraba para trabajar y tenía una causa particular (un recuerdo que quería olvidar), pero no creía en los ideales del régimen. Ve un contraste entre los escritores, que continuaban escribiendo a pesar de la censura, y su propia actitud: “Però ells hi creien, tenien fe. I jo no creia en els traços vermells que cada matí passava amb violència damunt el paper” (135). Sin embargo, como miembro de esta sociedad autoritaria actuaba –aunque parcialmente– conforme a sus ideales: “Els traços vermells i blaus, els dedicàvem als lectors, encara més esperançats que els qui escrivien. Perquè els escriptors poden haver deixat de viure, però els lectors no. Són gent viva que creuen en les belles velles

històries” (161). Por lo que se refiere al impacto, constatamos que la actividad del censor tiene un triple destinatario: los escritores, los lectores y él mismo. En cuanto a los primeros, el narrador supone que su influencia era poca a causa de la subordinación inevitable que se establece entre un creador y un destructor: “Però, qui sap, potser sí que els odiava: intuïa que ells es reien al seu torn de mi, es mofaven dels meus traços vermells i les meves creus blaves, es rifaven de la meva llei i també de la meva existència. Ells eren sense mi. Jo no podia ser si no era amb ells” (135). En cuanto a los lectores, podemos deducir que cree que ejercía una influencia mayor cuando se refiere al orden ya establecido: “El món, aleshores, era petit. Tenia uns límits, unes fronteres. Els supervivents ens bastàvem a nosaltres mateixos” (131). Como resultado de su actividad, tal y como afirma metafóricamente, había perdido la memoria: “[...] perquè no recordo” (130).

En “El venedor de segells”, la consulta es impuesta y tiene como consecuencia la muerte del personaje-escritor. El consorcio no se limita a requerir unas modificaciones del texto, sino que exige que el libro se retire de la venta: “[...] m’envià una nota en la qual se’m comunicava que jo era un home mort si no retirava immediatament de la venda el meu llibre acabat de sortir” (129).

En el tercer grupo de relatos, el personaje-escritor solicita o recibe la opinión sobre su obra a un profesional o una persona con autoridad (un crítico, otro escritor, un editor) que (1) evalúa la obra (“¡Ozú, quina calor!”) o (2) requiere ciertas modificaciones en el texto (“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Una cita o l’amenaça del destí” y “Brindis”). La evaluación de un profesional forma parte de una recepción más general de las obras nuevas en una sociedad ficticia. Por eso, podríamos extender fácilmente este aspecto –que ahora miramos sólo desde el punto de vista de un personaje como individuo particular– a un sector más amplio de la sociedad, es decir, considerar los submotivos de la crítica y la concesión de los premios literarios en los relatos.¹⁴⁹ En “¡Ozú, quina calor!”, el consultor es el escritor-narrador homodiegético, un conocido del escritor joven que acepta la propuesta de opinar sobre su libro, pero lo hace sin ningún interés y como resultado acaba expresando un

¹⁴⁹ Un premio significa el reconocimiento social de una obra. El personaje de “L’encaixador” se suicida porque piensa que no lo ha obtenido. Para los de “El segrest” y “El venedor de segells”, el premio obtenido confirma la calidad de sus obras de la misma manera que lo podría hacer la evaluación positiva de un profesional con autoridad. El premio como confirmación extratextual de la calidad de la obra influye en la valoración que los dos personajes hacen de sus propias obras. El de “El venedor de segells” escribe: “Pens que finalment ho vaig aconseguir, perquè la meva novel·la [...] fou premiada amb un guardó literari [...]” (128), y sobre el de “El segrest” podemos leer: “[...] el reconeixement públic li demostrava que no s’havia equivocat [...]” (281). Ambos tienen que afrontar la fugacidad de la parte positiva de la fama. En “El segrest” leemos: “[...] l’impuls furiós d’una lleva de poetes encara més joves que consideraven *La cartera* com una carcassa buida i hipòcrita, com una pura presa de pèl” (294). De todas maneras, el reconocimiento público obtenido a través de un premio no hace que el personaje relea o reescriba su obra sino que afecta a una obra ya completada, y no lo trataremos aquí.

menosprecio marcado hacia el autor y su obra.¹⁵⁰ La confianza entre los dos escritores –el autor del libro y el consultor– es claramente unidireccional.

El cas és que ell, l'altre, em va dir fa una semana que si volia llegir la famosa novel·la que finalment havia acabat, i jo, veges tu, li vaig dir que és clar, que m'agradaria molt, què li havia de dir, i ell va i em diu que li interessaria molt la meua opinió. ¡La meua opinió!, volia el xic. I m'ho veia venir, perquè, efectivament, la seua novel·la era horrorosa, inaguantable, nefanda, en una paraula: infame. Era d'un infame indiscutible (75). [...] fa dos dies que, quan li vaig dir a l'altre, al futur (ha, ha) escriptor, la meua opinió sobre la seua novel·la, en un atac de depressió, o de calor, perquè ja fa tres dies que dura la ponentada, el pobre va agredir el veí del tercer [...] (77).

Continuando la serie exmujer-agente-alumna, el escritor de “La baixa qualitat de la poesia contemporània” acude también a un profesional (un periodista) y dos autoridades relacionadas con el proyecto literario concreto que constituyen, por tanto, unos consultores inevitables (el pintor y el jefe de prensa del Ayuntamiento). Por lo que se refiere al periodista, el escritor le enseña el poema con la finalidad concreta de evitar una crítica desfavorable: “Esclar que en Susaeta podria no ensenyar-li el text, però s'exposa que li faci una crítica ferotge a la revista *Ambigú*, on col·labora amb pseudònim” (99). La profesionalidad que tiene –según la agente: “Té molt criteri, en Gafa” (95)– ocupa un lugar secundario en esta relación de rivalidad. El hecho de que el periodista sea el único personaje que no evalúa el poema positivamente confirma que la antipatía es mutua.¹⁵¹ Sobre el pintor podemos leer: “En Garolera opina que la cançó és sublim [...]” (100); y el jefe de prensa del Ayuntamiento “[...] el felicita: és un prodigi de condensació” (101). Tal y como ha pasado con las tres primeras consultoras, los tres últimos le sugieren introducir modificaciones en el poema que él acepta.

Tres relatos –“La baixa qualitat de la poesia contemporània”, “Una cita o l'amenaça del destí” y “Brindis”– destacan el hecho de que una obra puede sufrir cambios a la hora de llegar a un público más amplio a través de la publicación o el estreno. En el primero, el poeta-personaje descubre que han publicado su poema de dos versos de manera diferente a como él habría

¹⁵⁰ El mismo recurso – un narrador irónico, adversario del escritor– lo encontramos en “Poeta” (Pàmies 2000: 125–130).

¹⁵¹ “La baixa qualitat de la poesia- contemporània” muestra el mundo de la literatura como un sistema cerrado y destaca la importancia de las relaciones personales a la hora de la recepción de una obra. Las confrontaciones y las enemistades pueden llevar a las venganzas y la crítica que recibe una obra no es necesariamente adecuada desde el punto de vista literario. “Les relacions entre tots dos són tibants des que en Susaeta va malparlar d'ell a *Contra el nacionalisme i altres “ismes”*. Com a venjança, en Gafarró va escriure un article de burla sobre *L'alquimista dels fogons*, on es preguntava si l'amo de la cadena de supermercats que havia pagat el llibre sabia que és impossible trobar “una gamba sensual” en un arròs a banda; no perquè la sensualitat de les gambes estigués per demostrar, sinó perquè a l'arròs a banda no n'hi ha, de gambes” (98–99).

querido: “Dos dies després, en Susaeta corregeix la galerada. Gairebé té un atac de cor quan s’adona que, per error, li han posat ‘conyac’ en minúscula” (103).¹⁵² “Una cita o l’amenaça del destí” y “Brindis” constituyen ejemplos opuestos. Aunque la consulta no sea solicitada, detectamos la despreocupación de los autores ante unas modificaciones consideradas insignificantes. En el primero, un personaje llamado “autor” espera su turno de visita al editor, que quiere que cambie algo en su texto. El escritor ficticio supone que se trata de unos cambios menores y por eso no lo considera importante: “Volien mostrar-li uns suggeriments per acabar d’arredonir-la. Realment no li importava massa. Quatre canvis no farien perillar el concepte, la molla de l’os de l’obra” (118). El cuento se acaba antes de que el escritor entre en el despacho del editor. (Como variación metaficcional, tanto en “Una cita o l’amenaça del destí” como en “Brindis”, se “descodifica la estructura simple” a través de un final abrupto que tiene como principio-efecto la indeterminación; Silva-Díaz 2005: 199). La escena de “Brindis”, como hemos visto, es imaginada por el escritor, es decir, no tiene fundamento, pero presenta la misma actitud despreocupada ante los cambios que el crítico supuestamente requiere del dramaturgo para estrenar su obra de teatro: “[...] si no hi ha res de nou, inclouran una de les dues obres a la programació de l’any vinent (canviant-ne alguns detalls; no res: en comptes de set personatges, serà un monòleg; en comptes de pasar a Madagascar, passarà a Badalona; en comptes de titular-se *Membranes de magnòlia* es dirà *Caos ma non troppo*)” (57). Considerar la transformación de una obra de siete personajes en un monólogo un cambio insignificante es un recurso irónico comparable, aunque opuesto, al de sobrevalorar las mayúsculas perdidas durante el proceso de publicación en “La baixa qualitat de la poesia contemporània”.

En el cuarto grupo de relatos hay un revisor no solicitado, no habitual o sobrenatural, que puede ser el *alter ego* del autor (“Apokatastasi”), un poeta soñado (“La novel·la experimental”) o un personaje imaginado (“Amb els peus a l’aigua”). Tanto el *alter ego* del autor como el poeta soñado dan ánimos al personaje. En “Apokatastasi”, leemos: “Des de la meua invisibilitat intente, telepàticament, infondre-li ànims” (75); en “La novel·la experimental”: “Sóc el poeta nacional” —em digué, tot d’una que reparà que l’havia vist—. “No tingui por. He vingut per donar-li ànims. Si persevera pot arribar més amunt que la Rodoreda o en Llorenç, que en Pedroló o en Perucho, en Calders o en Tísner” (104–105). En el primer caso, ignoramos el resultado del apoyo moral; en el segundo, tiene un impacto importante porque se convierte en la causa principal por la cual el personaje-funcionario cree en su proyecto literario. En cambio, como resultado de la crítica de un personaje imaginado (metadieético) suyo, el narrador de “Amb els peus a l’aigua” deja de escribir. Se trata de un interlocutor que comenta el texto que el narrador acaba de redactar, le da consejos como un

¹⁵² Paradójicamente, una exrevisora-alumna piensa que, en lugar del error de la prensa, se trata de una decisión calculada: “Sobretot, el que li agrada és que hagi optat per posar ‘conyac’ en minúscules. Ella ho havia pensat en veure l’últim esberrany, però no es va atrevir a dir-l’hi” (103).

coautor, cuestiona la posibilidad del submundo construido y el sentido del texto desde el punto de vista del lector ideal.

Todos los relatos estudiados en el presente subapartado advierten de que una obra publicada como producto social puede ser resultado de la intervención solicitada o no solicitada de distintos personajes, cosa que constituye un ataque contra el concepto de autor único. La multiplicación de los puntos de vista a la hora de evaluar una obra pone de manifiesto el carácter abierto de la escritura. Las contradicciones surgen tanto entre la evaluación de diversos revisores como entre la opinión del autor y la de los lectores ficticios. El último caso revela una incomunicación entre los dos bandos y destaca el poco apoyo moral que la sociedad ficticia suele prestar a la figura del escritor, con independencia de sus variadas causas. Concluimos el presente subapartado de una manera poco usual, con las siguientes palabras de “La llengua pròpia”, que ilustran lo que acabamos de decir: “Què és el que no entenen? Ell creia que el seu estil literari i allò que contava era força planer, a l’abast de qualsevol lector del seu entorn cultural i geogràfic” (106). La revisión realizada por otros personajes suele poner de manifiesto el abismo que existe entre un lector ideal como construcción mental del escritor ficticio y un lector ficticio.

6.3. Recapitulación

El objetivo del capítulo 6 ha sido determinar y entender cómo se manifiesta la revisión en cuanto que tercer momento teórico del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual. Hemos dividido el capítulo en tres partes: (a) la revisión paralela a la textualización realizada por el autor ficticio, (b) la revisión posterior a la textualización llevada a cabo por el mismo autor, y (c) la revisión posterior a la textualización ejecutada por otros personajes. Tal y como ha ocurrido en otros capítulos dedicados al análisis textual, hemos querido exponer la variedad literaria. En síntesis, podemos afirmar lo siguiente:

- (1) La revisión es bastante frecuente en los relatos y muestra la escritura como un proceso abierto, cognitivo y dinámico.
- (2) La revisión paralela a la textualización se considera parte natural del proceso cognitivo de escritura y su intención es continuar el acto de escribir (relectura como técnica conciente) o perfeccionar lo escrito hasta el momento (reescritura). La reescritura también puede estar relacionada con el concepto de literatura agotada o tener la función de conservar el texto escrito, cosa que pone de relieve la inestabilidad de la palabra escrita.
- (3) La revisión posterior a la textualización que realiza el autor ficticio se diferencia de la anterior por el objeto de evaluación: una o varias obras. Su propósito puede ser doble: considerar un texto acabado o sujeto a cambios, u obtener una visión global de la producción literaria de una etapa para iniciar la siguiente. Así, el personaje realiza un “examen de conciencia” de la situación en la que se encuentra.

- (4) La revisión posterior a la textualización realizada por otros personajes (requerida o no) apunta a la disolución del concepto de autor y pone de relieve el aspecto social de la escritura. Asimismo, muestra la redacción como un proceso abierto (contradicciones entre distintas evaluaciones de la misma obra) que puede servir para revelar el problema de la incomunicación social.

7. CONCLUSIONES

La presente tesis se ha centrado en describir y analizar el motivo del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual, y lo ha hecho partiendo de un enfoque multidisciplinar. Al hablar del motivo, nos hemos referido a las manifestaciones de la producción de textos escritos presentes en los relatos como un programa narrativo potencial y como una idea vertebradora del texto. En cuanto al enfoque multidisciplinar, nuestra aproximación al motivo ha sido sobre todo tematólogica. Sin embargo, con la intención de comprender y determinar su presencia en los relatos de una manera sistemática y profunda, hemos incluido aportaciones de la teoría del cuento, la narratología, estudios sobre la metaficción, la didáctica de la escritura y la psicología.

En el capítulo introductorio hemos expuesto que el motivo literario del proceso de escritura y sus manifestaciones en la narrativa breve actual constituyen un área de investigación específica poco observada hasta hoy. Al mismo tiempo, podemos considerar la presencia del motivo un fenómeno literario extendido que supera los límites de un sistema literario y un género concretos, y que encaja en la tendencia ensayística o reflexiva y autorreflexiva actual de la literatura. Con esta tesis hemos querido contribuir al estudio y a la comprensión de una tendencia que consideramos (y que se suele considerar) característica de la literatura actual.

Hemos elaborado nuestro esquema de base a partir del modelo cognitivo contemporáneo de la composición usado en los estudios actuales en el campo de la didáctica de la literatura. Con fines metodológicos, el modelo divide el proceso de escritura –entendido como una serie de pasos frecuentemente recursivos y superpuestos– en tres grandes subprocesos: la planificación, la textualización y la revisión. La planificación parte de los objetivos de la escritura, y también de las experiencias y los conocimientos previos sobre el asunto del escrito. Durante la textualización comienza la elaboración del texto, mientras que la revisión tiene como objetivo principal perfeccionarlo. Este modelo lo hemos complementado con explicaciones de otros estudiosos del campo de la didáctica, pero también con aportaciones de la psicología, los estudios de la metaficción y la teoría del cuento. La misma importancia que este enfoque deductivo ha tenido la aproximación inductiva puesto que, a la hora de construir nuestro modelo de análisis, hemos tenido en cuenta los datos provenientes de los 58 relatos que componen el corpus de estudio de la presente investigación.

Cada uno de los capítulos dedicados al análisis textual ha tenido como objetivo entender y determinar la representación de uno o dos subprocesos teóricos de la escritura en la narrativa breve catalana actual. Las preguntas planteadas han sido qué lugar ocupan cada uno de los subprocesos concretos (con sus componentes respectivos) dentro del proceso de escritura según los textos estudiados y cómo se manifiestan a nivel textual. Para obtener una visión representativa y sistemática del asunto, el análisis se ha basado en la comparación de los textos agrupados según el tratamiento de los submotivos

que componían los subprocesos. El capítulo 3 se ha centrado en las manifestaciones de la planificación previa a la textualización, en concreto, en los submotivos de (a) la conciencia inspirada artística, (b) la motivación, (c) la idea de la obra y (d) la observación. El capítulo 4 ha examinado estos aspectos de la planificación que, en los textos, están estrechamente relacionados con la textualización, o sea, los submotivos (a) del lector ideal, (b) la documentación, (c) la elaboración de apuntes y borradores, y (d) la ambientación. El siguiente capítulo ha analizado las representaciones de la textualización como una etapa central del proceso de escritura. Los submotivos tratados se dividen en dos grandes bloques: (a) los límites del acto de escribir y (b) la elaboración de contenidos. Finalmente, el capítulo 6 ha explorado el subproceso de la revisión, que se ha dividido en tres partes: (a) la revisión paralela a la textualización realizada por el autor ficticio, (b) la revisión posterior a la textualización que lleva a cabo el mismo autor, y (c) la revisión posterior a la textualización ejecutada por otros personajes.

Teniendo en cuenta que todos los capítulos dedicados al análisis textual contenían recapitulaciones respectivas, nos limitamos ahora a un breve resumen de la imagen general de la escritura que se desprende de los textos. Obviamente, cada relato se aproxima al motivo a su manera, pero ciertas recurrencias y repeticiones de los elementos del contenido (y a veces también de la estructura) permiten extraer unas conclusiones. La imagen general de la escritura es bastante variada. Hemos contado nueve rasgos característicos que la componen. Los cinco primeros, que se manifiestan a través de todos los subprocesos, los consideramos componentes fundamentales de esta visión general. Están presentes las siguientes imágenes:

- (1) la escritura como una actividad intencionada y orientada hacia la obtención de un objeto-meta; se manifiesta a través de todos los subprocesos (la motivación, la idea de la obra, las técnicas usadas para escribir, la reescritura) y puede asociarse a la idea de la escritura como instrumento o fin parcial para obtener un fin general (por ejemplo, la idealización del oficio de escritor y el sueño de una vida mejor a través de la fama normalmente inalcanzable, decepcionante o efímero);
- (2) la escritura como una actividad subjetiva y arbitraria; se manifiesta a través de todos los subprocesos (la intención de la obra, los puntos de interés del escritor ficticio, las decisiones tomadas durante el proceso, el pacto de lectura con el lector ideal, la manipulación de la información, las limitaciones conscientes o no conscientes de un narrador homodiegético, la autoconsciencia textual), se asocia a la idea de la escritura como una actividad alternativa y a la voluntad de resaltar la condición artificial del mundo artístico o los submundos de ficción;
- (3) la escritura como liberación; se manifiesta a través de todos los subprocesos (la idea de la escritura como confesión que busca la comprensión del lector ideal, los intentos de practicar una escritura automática o libre que suelen acabar en fracaso, la idealización del oficio de escritor que todavía no se ha conseguido, la libertad artística y la imaginación, que va más allá del

- mundo “real” artístico como referente, las emociones positivas que provoca una obra lograda o la evolución favorable del proceso de escritura);
- (4) la escritura como proceso dinámico; se manifiesta a través de todos los subprocesos (la inestabilidad del estado de la conciencia inspirada, la elaboración de apuntes y borradores, la continuidad como prioridad —lograda o no—, las asociaciones sorprendentes durante la textualización, la reescritura o las modificaciones en la idea inicial o en ciertos detalles de la obra);
 - (5) la escritura como un espacio de reflexión que frecuentemente conduce a nuevos conocimientos (incluso acerca del mundo “real” artístico); se manifiesta a través de todos los subprocesos (la conciencia inspirada, el acto de pensar durante la textualización, la reescritura), tiene que ver con la función intrapersonal de la escritura, puede conducir a la equiparación de la obra con la vida del autor ficticio y está muy vinculada a la idea de la escritura como actividad silenciosa y solitaria;
 - (6) la escritura como un proceso silencioso y solitario que requiere una concentración máxima (aunque la calidad de la obra resultante no depende siempre de ello); se manifiesta a través de los submotivos de la ambientación y la discontinuidad del proceso, es una imagen muy frecuente y puede conducir al sufrimiento personal del escritor ficticio;
 - (7) la escritura como sufrimiento (reto, castigo o tortura); se asocia a la obligación de escribir y tiene ver con el esfuerzo mental que requiere el proceso (que, a su vez, puede afectar a las emociones y la salud física del personaje), las condiciones preestablecidas del proceso y la fugacidad del estado inspirado; es una imagen menos frecuente, y se asocia a la doble función del dolor como causa y efecto de la escritura;
 - (8) la escritura como responsabilidad moral (misión, espionaje, cotilleo, vampirismo, delito contra los otros personajes o su prestigio), que tiene que ver con los límites éticos de la libertad artística y la función interpersonal de la escritura; es una imagen bastante habitual, se explica por la idea de la escritura como acto social y se relaciona con la idea de la escritura como proceso abierto;
 - (9) la escritura como proceso abierto; es una imagen bastante extendida y se refiere a las múltiples interpretaciones posibles de una obra desde la libertad aparente que el escritor ficticio otorga a su lector ideal, hasta las opiniones contradictorias entre ellas u opuestas a la intención del autor que una obra puede generar en los lectores ficticios).

Las cinco imágenes consideradas fundamentales (la intencionalidad, la libertad artística, la subjetividad, la reflexividad y el carácter dinámico) evidencian rasgos intrínsecos del proceso de construcción de textos literarios. Su objetivo es llamar la atención del lector ideal sobre el carácter artificial de todo texto escrito. Las imágenes de la escritura como una actividad silenciosa, solitaria y penosa tienen que ver con los tópicos literarios y socioculturales relacionados con esta actividad que, visto su carácter reflexivo, no deben resultar sorprendentes. La imagen de la responsabilidad moral busca determinar el lugar de la palabra escrita dentro de la sociedad, cuestión que podemos juzgar como una problemática atemporal, siempre actual, mientras la imagen de la libertad

interpretativa del lector constituye un reflejo literario de las aportaciones bastante recientes de la estética de la recepción.

Por último, en una conclusión de las manifestaciones literarias del motivo que nos ha ocupado en esta investigación, no podrían faltar referencias a su rasgo característico básico –la escritura se presenta como un proceso–, ni tampoco las alusiones a otros rasgos típicos de la literatura actual presentes en los relatos estudiados: la fragmentación, la relatividad, la ironía, la autor-reflexión. Precisamos también que de entre las siguientes dicotomías asociadas a la escritura: fijación-provisionalidad, perfección-imperfección, texto completo-incompleto, originalidad-repetición, son las segundas áreas las que predominan. Se trata de las ideas que se pierden, los textos escritos considerados borradores, los procesos que quedan incompletos, la imposibilidad de conseguir la perfección, la escritura considerada una reescritura perpetua, tan vinculada a la idea de la literatura agotada, la disolución del concepto de autor a través de la intervención de otros personajes en el proceso y la incomunicación entre la figura del escritor y otros miembros de la sociedad ficticia, cuya causa puede radicar tanto en un lado como en otro.

Para ampliar la imagen literaria general del proceso de escritura que se desprende de los relatos estudiados sería necesario contar con los datos de otros sistemas literarios. Dentro del ámbito de la narrativa breve catalana actual, una posibilidad de complementar la presente tesis sería tener en cuenta los aspectos no considerados aquí (como el motivo del proceso de lectura) o profundizar en los aspectos que sólo hemos analizado en conexión con nuestro objeto de estudio (como el funcionamiento del circuito literario o las representaciones de los diferentes agentes que actúan en este circuito: escritores, lectores, críticos, editores, periodistas, etc.). Asimismo, se podría adoptar una perspectiva diacrónica sobre el motivo del proceso de escritura para evidenciar las modificaciones que ha sufrido su tratamiento a lo largo del tiempo o extenderse el estudio a otros géneros como la novela.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de ficción. Relatos sobre diferentes aspectos del circuito literario

- Belaire, Tomàs. “Estimadíssims lectors.” En: *Els penitents*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1991, pp. 177–183.
- Belaire, Tomàs. “Qui no havia de dir, que seria així, però mira, ja veus com són les coses, oh pobres de nosaltres, vulgars mortals.” En: *Crimis relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 65–71.
- Benedetti, Mario. “Autobiografia”. En: *Despistes y franquezas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1989. Disponible en: <http://www.bibliocomunidad.com/web/libros/Benedetti,%20Mario%20-%20Despistes%20y%20franquezas.pdf> (consultado el: 05/02/2013).
- Cabré, Jaume. “Pols.” En: *Viatge d’hivern*. Barcelona: Proa, 2001, pp. 77–94.
- Calls i Xart, Albert. “Transparències.” En: *Sèrie B. Relats de gènere*. València: Brosquil Edicions, 2001, pp. 95–104.
- Fullana, Maria. “In vita de Madonna Laura.” En: *Joc de dames. Petits contes filògins*. Barcelona: Edicions de l’Eixample, S. A., 1992, pp. 77–90.
- Guasp Vidal, Joan. “Un llibre gegant.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, pp. 31–32.
- Illa, Josep Maria. “En propi parany.” En: *En propi parany*. Barcelona: Editorial Laia, S.A., 1988, pp. 135–145.
- Illa, Josep Maria. “L’adjudicació.” En: *En propi parany*. Barcelona: Editorial Laia, S.A., 1988, pp. 117–133.
- Jaén, Maria. “Una novel·la.” En: *La teva noia*. Barcelona: Columna Edicions, S. A. 1994, pp. 99–108.
- Josep-Lluís Rico i Verdú. “Mons diminuts.” En: *Si encara estiguera Marilyn Monroe. Relats breus*. Castalla: Brosquil Edicions, 2005, pp. 11–16.
- Mas i Usó, Pasqual. “El plaer de la lectura.” En: *Contracontes*. València: Brosquil Edicions, 2003, pp. 9–20.
- Mas i Usó, Pasqual. “L’escriptor famós.” En: *Històries de la Frontera*. València: Brosquil Edicions, 2000, pp. 13–19.
- Moliner, Empar. “La gran muralla.” En: *T’estimo si he begut*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2004, pp. 37–56.
- Moncada, Jesús. “L’assassinat del Roger Ackoyd.” En: *Contes. Històries de la mà esquerra. El Cafè de la Granota. Calaveres atònites*. Barcelona: La Magrana, S. A., 2001, pp. 183–188.
- Monzó, Quim. “Confidència.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 81–86.
- Monzó, Quim. “Els llibres.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 629–635.
- Monzó, Quim. “Filologia.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 217–225.
- Monzó, Quim. “L’admiració.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 379–381.
- Monzó, Quim. “La lloança.” En: *Mil cretins*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 81–92.
- Monzó, Quim. “Una altra nit.” En: *Mil cretins*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 141–144.

- Mora, Víctor. “Perduts al pàrking.” En: *Perduts al pàrking*. Barcelona: Laia, 1974, pp. 113–207.
- Munsó, Imma. “El paradís d’Amélie.” En: *Hi són però no els veus*. Barcelona: Edicions 62, 2003, pp. 13–17.
- Orteu, Francesc. *Per què no llegeixo?* Barcelona: Ara Llibres, S. L., 2003.
- Pagès Jordà, Vicenç. “Això no és un conte.” En: *El poeta i altres contes*. Barcelona: Edicions Proa, 2005, pp. 171–180.
- Pagès Jordà, Vicenç. *El poeta i altres contes*. Barcelona: Edicions Proa, 2005.
- Palàcios, Josep. “L.” En: *AlfaBet*. Barcelona: Empúries, 1989, pp. 64–68.
- Palàcios, Josep. “Z.” En: *AlfaBet*. Barcelona: Empúries, 1989, pp. 135–140.
- Pallarés i Porcar, Vicent. “Admiració.” En: *Dèries i misèries*. València: Brosquil Edicions, 2004, pp. 33–44.
- Pallarés i Porcar, Vicent. “Arrogància.” En: *Dèries i misèries*. València: Brosquil Edicions, 2004, pp. 17–18.
- Pàmies, Sergi. “L’ànima del llobarro.” En: *Contologia. Antologia de les tècniques del conte literari*. A cura d’Albert Planelles i Francesc Vernet. Barcelona: Edicions de la Magrana, S. A., 1995, pp. 58–63.
- Pàmies, Sergi. “Poeta.” En: *T’hauria de caure la cara de vergonya*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2000, pp. 125–130.
- Porcel, Baltasar. “Huai-i, favorit del cel” (1976). En: *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, S. A., 1984, pp. 202–208.
- Riera, Carme. “D’Eva a Maria, relats de dones.” En: *Contra l’amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991, pp. 135–140.
- Savinio, Alberto. *Maupassant y “el otro”* (1944). Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.
- Seguí, Josep Lluís. “Descripció d’un paisatge” (1974–1979). En: *Quadre de cavalls i altres narracions*. Barcelona: Ed. 62, 1979, pp. 79–116.
- Serés, Francesc. *Contes russos*. Barcelona: Quaderns Crema, 2010.
- Vidal, Miquel Àngel. “El desenllaç.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, pp. 68–69.
- Vidal, Miquel Àngel. “Els graus de coneixement.” En: *Cal·ligrafies agòniques*. Catarroja (València): Perifèric Edicions, 2004, pp. 11–21.
- Vidal, Miquel Àngel. “L’home que era dijous.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, p. 99.

Obras de ficción. El proceso de escritura (relatos estudiados)

- Belaire, Tomàs. “¡Ozú, quina calor!” En: *Crims relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 73–77.
- Belaire, Tomàs. “‘Ragtime’ de matinada.” En: *Crims relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 41–47.
- Belaire, Tomàs. “Dedicatòries.” En: *Crims relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 121–123.
- Belaire, Tomàs. “La mort del numen.” En: *Crims relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 11–17.
- Belaire, Tomàs. “No patiu, sóc mort.” En: *Crims relatius*. València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 125–129.
- Bosch, Carles. “Recordant la Tanis (que va ser la meva nòvia).” En: *Hi ha altres coses*. Barcelona: Editorial Sirpus S.L., 2007, pp. 70–71.
- Bosch, Carles. “Vol transoceànic.” En: *Hi ha altres coses*. Barcelona: Editorial Sirpus S.L., 2007, pp. 18–19.

- Cadenes, Núria. “Gregori.” En: *AZ*. València: Eliseu Climent, Tres i Quatre, S. L., pp. 48–57.
- Garcia, Albert. “Amb els peus a l’aigua.” En: *Contes inversos: conversos i diversos*. València: Brosquil Edicions, 2006, pp. 39–41.
- Garcia, Albert. “Una cita o l’amenaça del destí.” En: *Contes inversos: conversos i diversos*. València: Brosquil Edicions, 2006, pp. 117–120.
- Guasp, Joan. “El venedor de segells.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, pp. 127–134.
- Guasp, Joan. “Els caminants del desert.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, pp. 89–95.
- Guasp, Joan. “Final obert.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, pp. 117–120.
- Guasp, Joan. “L’aforisme.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, p. 26–30.
- Guasp, Joan. “L’escriptor de contes.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, p. 25.
- Guasp, Joan. “La llengua pròpia.” En: *El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes*. Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, pp. 106–107.
- Lozano, Urbà. “Incompresa.” En: *Femení singular*. Alzira: Edicions Bromera, 2007, pp. 81–83.
- Moliner, Empar. “La baixa qualitat de la poesia contemporània.” En: *T’estimo si he begut*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2004, pp. 83–107.
- Monzó, Quim. “El conte.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 479–480.
- Monzó, Quim. “El segrest.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 279–295.
- Monzó, Quim. “La divina providència.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 475–478.
- Monzó, Quim. “La literatura.” En: *Vuitanta-sis contes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 555–558.
- Monzó, Quim. “Trenta línies.” En: *Mil cretins*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 129–131.
- Munsó, Imma. “La contrasenya.” En: *Millor que no m’ho expliquis*. Barcelona: RBA (INTEGRAL), 2008, pp. 9–28.
- Navarro, Nel·lo. “El poeta de la mort.” En: *Cantó de la Dula*. València: Brosquil Edicions, 2002, pp. 31–42.
- Pagès, Vicenç. “El poeta.” En: *El poeta i altres contes*. Barcelona: Edicions Proa, 2005, pp. 145–153.
- Palàcios, Josep. “U.” En: *AlfaBet*. Barcelona: Empúries, 1989, pp. 107–112.
- Pallarés, Vicent. “Esborrany.” En: *Retalls de vellut gris*. València: Brosquil Edicions, 2002, pp. 5–8.
- Pallarés, Vicent. “Vel·leïtats poètiques.” En: *Retalls de vellut gris*. València: Brosquil Edicions, 2002, pp. 9–25.
- Palol, Miquel de. “20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l’autor va compartir.” En: *Grafomàquia*. Barcelona: Proa, 1993, pp. 49–52.

- Pàmies, Sergi. “Brindis.” En: *Si menges una llimona sense fer ganyotes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 45–58.
- Pàmies, Sergi. “Cobertura.” En: *L’últim llibre de Sergi Pàmies*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2010, pp. 135–146.
- Pàmies, Sergi. “Deu paràgrafs.” En: *La gran novel·la sobre Barcelona*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1997, pp. 59–69.
- Pàmies, Sergi. “Ficció.” En: *Si menges una llimona sense fer ganyotes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2006, pp. 85–92.
- Pàmies, Sergi. “La nostra guerra.” En: *Si menges una llimona sense fer ganyotes*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 15–26.
- Pàmies, Sergi. “Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura.” En: *L’últim llibre de Sergi Pàmies*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2010, pp. 108–113.
- Puntí, Jordi. “Tríptic de les biografies. Algunes cicatrius.” En: *Pell d’armadillo*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 73–89.
- Puntí, Jordi. “Tríptic de les biografies. Autobiografia”. En: *Pell d’armadillo*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 53–72.
- Puntí, Jordi. “Tríptic de les biografies. Les tenebres del cor.” En: *Pell d’armadillo*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 91–109.
- Rico, Josep-Lluís. “Apokatastasi.” En: *Si encara estiguera Marilyn Monroe. Relats breus*. Castalla: Brosquil Edicions, 2005, pp. 73–76.
- Riera, Carme. “Això no és un conte” (1987). En: *Contra l’amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991, pp. 163–169.
- Riera, Carme. “Confessió general” (1990). En: *Contra l’amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991, pp. 215–217.
- Riera, Carme. “La novel·la experimental” (1990). En: *Contra l’amor en companyia i altres relats*. Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991, pp. 91–106.
- Roig, Montserrat. “Abans que no mereixi l’oblit” (1988). En: *El cant de la joventut*. Barcelona: Edicions 62, 1994, pp. 123–173.
- Serra, Màrius. “Constricció ARH.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 51–71.
- Serra, Màrius. “Documentació ARP.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 115–138.
- Serra, Màrius. “Incert so AJG.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 27–49.
- Serra, Màrius. “Inspiració AMP.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 73–97.
- Serra, Màrius. “Motivació AJL.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 99–113.
- Serra, Màrius. “Postil·la.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 139–154.
- Serra, Màrius. “Transcripció AEB.” En: *La vida normal*. Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 11–25.
- Solsona, Ramon. “La inspiració del novel·lista.” En: *Llibreta de vacances*. Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1998, pp. 107–114.
- Vidal, Miquel Àngel. “Ah, surt nit intrusa.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, pp. 29–30.
- Vidal, Miquel Àngel. “El frau.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, pp. 100–102.
- Vidal, Miquel Àngel. “L’encaixador.” En: *Cal·ligrafies agòniques*. Catarroja (València): Perifèric Edicions, 2004, pp. 55–65.

- Vidal, Miquel Àngel. “La narració.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, pp. 107–108.
- Vidal, Miquel Àngel. “La voluntat.” En: *Distàncies curtes*. Palma (Mallorca): Lleonard Muntaner Editor, 2003, pp. 89–91.
- Vidal, Miquel Àngel. “Palíndrom.” En: *Cal·ligrafies agòniques*. Catarroja (València): Perifèric Edicions, 2004, 67–70.

Diccionarios

- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Disponible en: <http://www.rae.es>
- Grup Enciclopèdia Catalana. *Gran Diccionari de la Llengua Catalana*. Disponible en: <http://www.diccionari.cat/>

Artículos y capítulos de libros

- Acín, Ramón. El cuento y sus medios de difusión. En *Lucanor: Creaciones e investigación. Revista del cuento literario*. Dedicado a: El cuento en España, 1975–1990. Nº 6, 1991, pp. 67–82.
- Albarrán Santiago, Manuel. La evaluación en el enfoque procesual de la composición escrita. En: *Educere. Artículos arbitrados*. Año 9, Nº 31, octubre-diciembre, 2005, pp. 545–551. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20019/2/articulo10.pdf> (consultado el: 04/03/2013)
- Álvarez Castro, Luis. El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía. Ediciones Universidad de Salamanca. En: *Cuad. Cát. M. de Unamuno*, 42, 2–2006, pp.13–38. Disponible en: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0210-749X/article/viewFile/1521/1586 (consultado el: 06/02/2013).
- Avilán Díaz, Alba. La escritura: abordaje cognitivo. (Hacia la construcción de una didáctica cognitiva de la escritura). Universidad Nacional Experimental de los Llanos Ezequiel Zamora-Barinas. En: *Acción Pedagógica*, Vol. 13, No. 1 / 2004, pp. 18–30. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/17152/2/articulo2.pdf> (consultado el: 06/02/2013).
- Barboza Peña, Francis Delhi. Peña González, Francisca Josefina. Integración lectura y escritura en la composición de textos académicos. Consideraciones desde la teoría y la práctica. En: *Educere. Artículos arbitrados*. Nº 48, enero-junio 2010, pp. 53–61. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/32230/1/articulo5.pdf> (consultado el: 06/02/2013).
- Barceló Pinya, Xavier. A través del mirall: autoimatges mallorquines en la narrativa illenca recent. En: *Journal of Catalan Studies*, 2010, pp. 60–82. Disponible en <http://www.anglo-catalan.org/jocs/13/Articles%20&%20Reviews/Versio%20pdf/03%20Barcelo.pdf> (accedit el 06/02/2013).
- Basanta, Ángel. El porqué de las cosas. En: *ABC Cultural* 122, 4–3, 10, 1994. Disponible en: <http://www.monzo.info/sperq1.htm> (consultado el: 04/02/2013).
- Bobes Naves, María del Carmen. El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye. En: Mayoral, Marina (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra/Ministerio de Cultura, 1990, pp. 43–67.
- Brinker, Menachem. Theme and Interpretation. In: *The Return of Thematic Criticism*. Edited by Werner Sollors. Harvard English Studies, 18. 1993, pp. 21–37.
- Caldera, Reina. El enfoque cognitivo de la escritura y sus consecuencias metodológicas en la escuela. En: *Educere*, año/vol. 6, Nº 20, enero-marzo, 2003, pp. 363–368.

- Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/356/35662002.pdf> (consultado el: 06/02/2013).
- Champeau, Geneviève. Narratividad y relato reticular en la novela española actual. En: *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*. Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (editores). Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 69–88. Disponible en: http://books.google.es/books?id=w7QL-6oIoJwC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true (consultado el: 04/02/2013).
- Dasca Batalla, Maria. La invención del relato. En: *La literatura catalana en la cruïlla (1975–2008)*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2008, pp. 121–147.
- Díaz Blanca, Lourdes. La escritura: modelos explicativos e implicaciones didácticas. En: *Revista de Pedagogía*. Vol. 23, Nº 67, 2002, pp. 319–332. Disponible en: http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-97922002000200007&script=sci_arttext (consultado el: 16/02/2013)
- Doležel, Lubomir. Mímesis y mundos posibles. En: *Teorías de la ficción literaria*. Compilación de textos, introducción y bibliografía Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco-Libros, 1997, pp. 69–94.
- Escalante, Gómez, Eduardo. Perspectivas en el análisis cualitativo. En: *Theoria*. Vol. 18 (2), 2009, pp. 55–67. Disponible en: <http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/194/v/v18-2/05.pdf> (consultado el: 05/02/2013).
- Espezúa Salmón, Dorian. Ficcionalidad, mundos posibles y campos de referencia. Ponencia presentada en el II Congreso Nacional Lingüístico-Literario y II Encuentro Nacional de Estudiantes Delegados, Ayacucho, 10 de noviembre de 2005. En: *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, Nº 1, 2006, pp. 69–96. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2784524> (consultado el: 20/03/2013).
- Echeverri Cuervo, Clemencia. Flórez Romero, Rita. La escritura como proceso. En: VV.AA. *Los procesos de la escritura: hacia la producción interactiva de los sentidos*. Mesa redonda 35, Santa Fe de Bogotá, 1996.
- Figuroa Meza, Rosa Aura. Simón Pérez, José Rafael. Planificar, escribir y revisar, una metodología para la composición escrita. Una experiencia con estudiantes del Instituto Pedagógico de Caracas (IPC). En: *Revista de Investigación*. Nº 73. Vol. 35, mayo-agosto 2011, pp. 119–147. Disponible en: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3897797.pdf (04/03/2013).
- Figuroa, Pía. Referencias a los estados de conciencia inspirada en Platón. Marzo, 2010. Disponible en: http://200.55.58.50/Producciones/Pia_Figuroa/Referencias_a_la_conciencia_inspirada_en_Plat%C3%B3n-Pia_F.pdf (consultado el: 06/02/2013).
- Flower, Linda. Hayes, John R. A Cognitive Process Theory of Writing. In: *College Composition and Communication*. Vol. 32, No. 4, Dec., 1981, pp. 365–387. Available at: <http://kdevries.net/teaching/teaching/wp-content/uploads/2009/01/flower-hayes-81.pdf> (accessed 16/02/2013)
- Fluixà, Josep Antoni. El conte i la narrativa curta al país valencià: panorama breu de la situació actual (1973–2003). En: *L'Aiguadolç: Revista de literatura. Dossier: El conte contemporani al País Valencià*. Nº 30, 2004, pp. 71–90. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65399> (accedit el 04/02/2013).
- Gil González, Antonio Jesús. Variaciones sobre el relato y la ficción. En: *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento*. Nº 208, dedicado a: Metaliteratura y

- metaficció. Balance crítico y perspectivas comparadas. Barcelona: Proyecto A Ediciones, 2005, pp. 29–24.
- Gomar, Rafa. Presentació. En: *L'Aiguadolç. Dossier: El conte contemporani al País Valencià*. Nº 30, 2004, pp. 9–12. Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/Aiguadolc/article/view/65387/102341> (accedit el: 04/02/2013)
- González, Fidel Alonso. Aproximaciones a la nueva narrativa catalana. En: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. Nº 10, 2004, pp. 73–98. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcv-F52581B8-B60F-DF8F-BBAF-E2C90D6B2C9F&dsID=Aproximacion.pdf> (consultado el: 04/02/2013)
- Gregori Soldevila, Carme. El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània. En: Carbó, F. i altres. *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, pp. 47–84.
- Gregori Soldevila, Carme. Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual. En: *Revista de filologia romànica*. Nº 27, 2010, pp. 59–76. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/RFRM1010110059A/8965> (accedit el: 24/07/2012)
- Izquierdo, Oriol. Final de segle en el món literari català. Capítol 58. En: *Literatura catalana contemporània*. Gloria Bordons i Jaume Subirana (eds.). Edicions de la Universitat Oberta de Catalunya: Proa. Barcelona, 1999.
- Jung, Merle. Keelemängulised tekstid kirjaliku tekstiloome impulssidena saksa keele õpetamisel võõrkeelena. Tallinna Ülikooli Humanitaarteaduste dissertatsiooni analüütiline ülevaade. Tallinn, 2006. http://e-ait.tulib.ee/117/1/jung_merle1.pdf (16/02/2013).
- Madrenas Tinoco, María Dolores. Ribera Llopis, Juan Miguel. Escritor y mundillo literario en la narrativa breve castellana y catalana de finales de milenio: entre el costumbrismo, la intertextualidad y la metaficció. En: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. Nº 6, 1998–1999, pp. 69–100. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:Llcv-B80C9C92-F2FA-700A-7BDD-E86EB51D70B2&dsID=Escritor.pdf> (consultado el: 20/07/2012)
- Neuman, Andrés. Pequeñas insistencias: criterios de edición y selección. En: *Pequeñas Resistencias 5. Antología del nuevo cuento español (2001–2010)*. Edición de Andrés Neuman. Madrid: Páginas de Espuma, 2010. Disponible en: http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/pequenas_resistencias5.pdf (consultado el: 04/02/2013).
- Peña González, Francisca Josefina. La escritura en la formación docente. En: *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*. Mérida-Venezuela, Nº 6, 2001, pp. 73–85. Disponible en: http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/23961/1/josefina_pena.pdf (consultado el: 16/07/2012)
- Pimentel, Luz Aurora. Tematología y transtextualidad. En: *Nueva revista de filología hispánica*. México, D.F. El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios: v. 41, Nº 1 (1993), pp. 215–229. Disponible en: http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/AE97EAT71NQD4QU6BCS5C74M8JCEB6.pdf (consultado el: 05/02/2013).
- Rodríguez Guerrero-Strachan, Santiago. Figuras del escritor. En: *Cuadernos del Minotauro*, Nº 1, 2005, pp. 51–60. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1182647> (consultado el: 04/02/2013).

- Santos, Alonso. Poética del cuento: los escritores actuales meditan sobre el género. En: *Lucanor: Creaciones e investigación. Revista del cuento literario*. Dedicado a: *El cuento en España, 1975–1990*. N° 6, 1991, pp. 43–54.
- Silo [seudónimo de Rodríguez Cobos, Mario Luis]. Apuntes de psicología. Psicología IV. Conferencia dada en Parque La Reja, Buenos Aires, a mediados de mayo de 2006. Rosario: Ulrica Ediciones, 2006, pp. 150–163. Disponible en: http://www.silo.net/en/collected_works/psychology_notes (consultado el: 29/01/2013).
- Sobejano, Gonzalo. La novela ensimismada (1980–1985). Facilitado por Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134589.pdf> (consultado el: 29/01/2013)
- Socias, Estela. La clasificación de los géneros (sin fecha). http://estelasocias.cl/portal/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=69 (consultado el: 04/02/2013).
- Stirling, Grant. Neurotic Narrative: Metafiction and Object-Relations Theory. In: *Academic Search Premier*, 2000, pp. 80–102.
- Valls, Fernando. El renacimiento del cuento en España (1975–1990). En: *Lucanor: Creaciones e investigación. Revista del cuento literario*. Dedicado a: *El cuento en España, 1975–1990*. N° 6, 1991, pp. 27–42.

Libros citados

- Álvarez, Teodoro. *Didáctica del texto en la formación del profesorado*. Madrid: Editorial Síntesis, 2005.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1996.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Baquero Goyanes, Mariano. *El cuento español. Del romanticismo al realismo*. Edición revisada por Ana L. Baquero Escudero. Madrid: EBCOM, S.A., 1992.
- Brémond, Claude. *Logique du récit*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Carbó, Ferran. Simbor, Vicent. *Literatura catalana del siglo XX*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A., 2005.
- Cassany, Daniel. *Construir la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999.
- Christensen, Inger. *The meaning of metafiction: a critical study of selected novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Daemmrich, H. S. Daemmrich, I. *Themes and Motifs in Western Literature. A Handbook*. Tübingen: Francke Verlag, 1987.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor Distribuciones, S. A., 1991.
- Figueras i Trull, Jaume. *La narrativa curta al segle XX*. Barcelona: Editorial Barcanova, S. A., 1993.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca (New York): Cornell University Press, 1983.
- González Serra, Diego Jorge. *Psicología de la motivación*. La Habana: Editorial Ciencias Médicas, 2008. Disponible en: <http://newpsi.bvs-psi.org.br/ulapsi/LibrocompletoPsicologia.pdf> (consultado el: 19/08/2012).
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.

- Hallila, Mika. *Metafiktion käsité. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto, 2006.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- King, Stewart. *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*. Chippenham: Antony Rowe Ltd, 2005.
- Lerner, Delia. Levy, Hilda. *La génesis escolar de la escritura*. Municipalidad de Buenos Aires. Secretaría de Educación y Cultura. Dirección General de Planeamiento. Dirección de Currículum. Mimeografiado, 1995.
- Martínez López, María Isabel. *Los géneros narrativos*. Granada: Editorial La Vela, S.L., 2001.
- Martínez-Gil, Víctor. *Els altres mons de la literatura catalana. Antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Cercle de Lectors /Galaxia Gutenberg, 2004.
- McCaffery, Larry. *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1982.
- Naubert, Christina. *La temàtica comparatista entre teoria y práctica. La novela de adulterio en la segunda mitad del siglo XIX*. Madrid: ARCO/LIBROS, S. L., 2001
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Rose, Mike. *Writer's Block: The Cognitive Dimension. Studies in Writing & Rhetoric*. Southern Illinois University Press, 1984. Disponible en: <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED248527.pdf> (consultado el: 22/07/2012)
- Rueda, Ana. *Relatos desde el vacío: un nuevo espacio crítico para el cuento actual*. Madrid: Orígenes, 1992.
- Segre, Cesare. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica. 1985.
- Serafini María Teresa. *Cómo redactar un tema: Didáctica de la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós, 1989.
- Serafini, María Teresa. *Cómo se escribe*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2007.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal editor, 1982.
- VV.AA. *Cuento español contemporáneo*. Edición de María Ángeles Encinar y Anthony Parcival. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 1993,
- VV.AA. *El cuento literario en Castilla y León: antología*. Vol. 2. Editado por José Luis Puerto. León: Edición Edileisa, 2002.
- VV.AA. *Introducción a la literatura comparada*. Al cuidado de Armando Gnisci. Barcelona: Editorial Crítica, S.L, 2002.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London, New York: Routledge, 1984.

Tesis doctorales

- Carrillo Martín, Nuria María. *El cuento literario español en la década de los 80*. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid, 1996.
- Castro, Andrea. *El cuento imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862–1910)*. Tesis doctoral dirigida por Ken Benson. Universidad de Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002. Disponible en: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/15474/3/gupea_2077_15474_3.pdf (consultado el: 06/02/2013).
- Díaz Dueñas, Mercedes. *Europa en el discurso canadiense. La imagen de Europa en la narrativa canadiense en lengua inglesa de finales del siglo XX*. Tesis doctoral

- dirigida por Marta Falces Sierra. Universidad de Granada. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2005. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/handle/10481/611> (consultado el: 06/02/2013).
- Henaó Mejía, Oscar de Jesús. *La escritura personal como factor potenciador de la educación de los sujetos de la escuela secundaria. Experiencia del Liceo Benjamín Herrera de Medellín*. Tesis doctoral dirigida por Bernardino Salinas Fernández. Universidad de Valencia, 2006. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/9653/henaó.pdf?sequence=1> (consultado el: 20/07/2012).
- Juan Ginés, Luis Javier de. *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Garrido Domínguez. Universidad Complutense de Madrid, 2004. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/BUCM/tesis/fl/ucm-t28007.pdf> (consultado el: 05/03/2013).
- Martín López, Rebeca. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/4876/rml1de1.pdf;jsessionid=4561E72B1D75C38DDFA348B32990C135.tdx2?sequence=1> (consultado el: 14/01/2013)
- Martínez López, María Isabel. *Recurrencias temáticas en Doce cuentos peregrinos de Gabriel García Márquez en el contexto general de su obra narrativa*. Tesis doctoral dirigida por Ángel Esteban Porras del Campo. Universidad de Granada. Granada, 2006. Disponible en: <http://meencantaleer.files.wordpress.com/2010/12/recurrencias-temc3aticas-en-doce-cuentos-peregrinos.pdf> (consultado el: 14/01/2013).
- Melià i Garí, Joan. *Els joves de Mallorca i la llengua. Competències, comportaments i actituds lingüístics dels estudiants d'ensenyament mitjà (curs 1990-1991)*. Tesis doctoral dirigida pel Dr. Albert Bastardas i Boada. Universitat de les Illes Balears, 1993. Disponible en: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/9424> (consultado el 04/02/2013).
- Moreno Álvarez, Leonardo Guillermo. *Escritura de la historia y representación del enemigo en tres historiadores coloniales neogranadinos (y un polígrafo novohispano), siglos XVI – XVII*. Presentado como requisito para optar al título de Magíster en Estudios Literarios. Dirigido por Diógenes Fajardo. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2011. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/4253/4/848062.2011.pdf> (consultado el: 12/01/2013).
- Silva-Díaz Ortega, María Cecilia. *Libros que enseñan a leer: álbumes metaficcional y conocimiento literario*. Tesis doctoral dirigida por Teresa Colomer Martínez. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. Disponible en: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/4667/mcsdo1de1.pdf?sequence=1> (consultado el: 20/07/2012).
- Trancón Pérez, Santiago. *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Gutiérrez Carnajo. Universidad Nacional a Distancia, 2004. Disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf> (consultado el: 20/01/2013).

APÉNDICE

Obras de ficción ordenadas cronològicamente. El proceso de escritura

	1ª edició	Autor	Títol	Libro (edició usada)
1)	1985	Monzó, Quim	“El segrest”	<i>L'illa de Maians</i> [20ª impressió 2012]. En: <i>Vuitanta-sis contes</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 279–295.
2)	1987	Palàcios, Josep	“U”	<i>AlfaBet</i> . Barcelona: Empúries, 1989, pp. 107–112.
3)	1988	Belaire, Tomàs	“La mort del numen”	<i>Crims relatius</i> . València: Eliseu Climent, Editor. Narratives 3 i 4, 1988, pp. 11–17.
4)			“‘Ragtime’ de matinada”	<i>Op. cit.</i> , pp. 41–47.
5)			“¡Ozú, quina calor!”	<i>Op. cit.</i> , pp. 73–77.
6)			“Dedicatòries”	<i>Op. cit.</i> , pp. 121–123.
7)			“No patiu, sóc mort”	<i>Op. cit.</i> , pp. 125–129.
8)			1989	Roig, Montserrat
9)	1991	Riera, Carme	“La novel·la experimental” (1990)	<i>Contra l'amor en companyia i altres relats</i> . Barcelona: Ediciones Destino, S. A., 1991, pp. 91–106.
10)			“Això no és un conte” (1987)	<i>Op. cit.</i> , pp. 163–169.
11)			“Confessió general” (1990)	<i>Op. cit.</i> , pp. 215–217.
12)	1993	Monzó, Quim	“La divina providència”	<i>El perquè de tot plegat</i> [39ª impressió 2012]. En: <i>Vuitanta-sis contes</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 475–478.
13)			“El conte”	<i>Op. cit.</i> , pp. 479–480.
14)		Palol, Miquel de	“20. Doble cinta el·líptica A3, seguint el mecanisme de dos contes la invenció del qual l'autor va compartir”	<i>Grafomàquia</i> . Barcelona: Proa, 1993, pp. 49–52.
15)	1996	Monzó, Quim	“La literatura”	<i>Guadalajara</i> [15ª impressió 2012]. En: <i>Vuitanta-sis contes</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1999, pp. 555–558.
16)	1997	Pàmies, Sergi	“Deu paràgrafs”	<i>La gran novel·la sobre Barcelona</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1997, pp. 59–69.
17)	1998	Solsona, Ramon	“La inspiració del novel·lista”	<i>Llibreta de vacances</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 1998, pp. 107–114.
18)		Puntí, Jordi	“Triptic de les biografies. Autobiografia”	<i>Pell d'armadillo</i> . Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 53–72.
19)			“Triptic de les biografies. Algunes cicatrius”	<i>Op. cit.</i> , pp. 73–89.
20)			“Triptic de les biografies. Les tenebres del cor”	<i>Op. cit.</i> , pp. 91–109.
21)		Serra, Màrius	“Transcripció AEB”	<i>La vida normal</i> . Barcelona: Edicions Proa, S. A., 1998, pp. 11–25.
22)			“Incert so AJG”	<i>Op. cit.</i> , pp. 27–49.

	1ª edició	Autor	Títol	Libro (edició usada)
23)			“Constricció ARH”	<i>Op. cit.</i> , pp. 51–71.
24)			“Inspiració AMP”	<i>Op. cit.</i> , pp. 73–97.
25)			“Motivació AJL”	<i>Op. cit.</i> , pp. 99–113.
26)			“Documentació ARP”	<i>Op. cit.</i> , pp. 115–138.
27)			“Postil·la”	<i>Op. cit.</i> , pp. 139–154.
28)	2000	Pàmies, Sergi	“Les dues cares de la mateixa moneda. L’escriptura”	<i>L’últim llibre de Sergi Pàmies</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2010 (sisena reimpressió), pp. 108–113.
29)			“Cobertura”	<i>Op. cit.</i> , pp. 135–146.
30)	2002	Navarro, Nel·lo	“El poeta de la mort”	<i>Cantó de la Dula</i> . València: Brosquil Edicions, 2002, pp. 31–42.
31)		Pallarés, Vicent	“Esborrany”	<i>Retalls de vellut gris</i> . València: Brosquil Edicions, 2002, pp. 5–8.
32)			“Vel·leïtats poètiques”	<i>Op. cit.</i> , pp. 9–25.
33)	2003	Munsó, Imma	“La contrasenya”	<i>Millor que no m’ho expliquis</i> . Barcelona: RBA (INTEGRAL), 2008, pp. 9–28.
34)		Vidal, Miquel Àngel	“Ah, surt nit intrusa”	<i>Distàncies curtes</i> . Palma (Mallorca): Leonard Muntaner Editor, 2003, pp. 29–30.
35)			“La voluntat”	<i>Op. cit.</i> , pp. 89–91.
36)			“El frau”	<i>Op. cit.</i> , pp. 100–102.
37)			“La narració”	<i>Op. cit.</i> , pp. 107–108.
38)	2004	Moliner, Empar	“La baixa qualitat de la poesia contemporània”	<i>T’estimo si he begut</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2004, pp. 83–107.
39)		Vidal, Miquel Àngel	“L’encaixador”	<i>Cal·ligrafies agòniques</i> . Catarroja (València): Perifèric Edicions, 2004, pp. 55–65.
40)			“Palíndrom”	<i>Op. cit.</i> , pp. 67–70.
41)	2005	Pagès, Vicenç	“El poeta”	<i>El poeta i altres contes</i> . Barcelona: Edicions Proa, 2005, pp. 145–153.
42)		Rico, Josep-Lluís	“Apokatastasi”	<i>Si encara estiguera Marilyn Monroe. Relats breus</i> . Castalla: Brosquil Edicions, 2005, pp. 73–76.
43)	2006	Pàmies, Sergi	“Ficció”	<i>Si menges una llimona sense fer ganyotes</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2006, pp. 85–92.
44)			“La nostra guerra”	<i>Si menges una llimona sense fer ganyotes</i> . Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007, pp. 15–26.
45)			“Brindis”	<i>Op. cit.</i> , pp. 45–58.
46)	2006	Garcia, Albert	“Amb els peus a l’aigua”	<i>Contes inversos: conversos i diversos</i> . València: Brosquil Edicions, 2006, pp. 39–41.
47)			“Una cita o l’amenaça del destí”	<i>Op. cit.</i> , pp. 117–120.
48)	2007	Bosch, Carles	“Vol transoceànic”	<i>Hi ha altres coses</i> . Barcelona: Editorial Sirpus S.L., 2007, pp. 18–19.
49)			“Recordant la Tanis (que va ser la meua nòvia)”	<i>Op. cit.</i> , pp. 70–71.

	1ª edició	Autor	Títol	Libro (edició usada)
50)		Guasp, Joan	“L’ escriptor de contes”	<i>El Generalíssimo i altres històries inversemblants però certes</i> . Inca: Ajuntament d’Inca, Lleonard Muntaner Editor, 2007, p. 25.
51)			“L’ aforisme”	<i>Op. cit.</i> , pp. 26–30.
52)			“Els caminants del desert”	<i>Op. cit.</i> , pp. 89–95
53)			“La llengua pròpia”	<i>Op. cit.</i> , pp. 106–107
54)			“Final obert”	<i>Op. cit.</i> , pp. 117–120.
55)			“El venedor de segells”	<i>Op. cit.</i> , pp. 127–134.
56)		Lozano, Urbà	“Incompresa”	<i>Femení singular</i> . Alzira: Edicions Bromera, 2007, pp. 81–83.
57)		Monzó, Quim	“Trenta línies”	<i>Mil cretins</i> Barcelona: Quaderns Crema, S. A., 2007 [11ª impressió 2011], pp. 129–131.
58)	2009	Cadenes, Núria	“Gregori”	<i>AZ</i> . València: Eliseu Climent, Tres i Quatre, S. L., pp. 48–57.

RESÜMEE

„Kirjutamise protsessi kajastusi tänapäeva katalaanikeelses lühijutus“

Käesolev doktoritöö paigutub kvalitatiivsesse paradigmasse võrdleva kirjandusteaduse (tematoloogia) suunda ja keskendub kirjutamisprotsessi motiivi kirjeldamisele ja kaardistamisele kaasaegses katalaanikeelses lühijutus. Motiivi all peetakse silmas lühijuttudes esinevaid tekstiloomu kajastusi kui võimalikku narratiivset programmi ja keskset ideed.

Kirjutamine on tänapäeval erinevate distsipliinide uurimisala (antropoloogia, ajalugu, lingvistika, psühholoogia, filosoofia, didaktika) (Henaó 2006: 87). Kirjanduse vallas on sellele tähelepanu pööranud metafiktsiooni käsitlused (peamiselt romaanižanri vallas), mis said alguse 1970. aastatel postmodernismi kontekstis paralleelselt huviga, mida kirjutamisprotsessi vastu hakkas üles näitama psühholingvistika (Peña 2001: 74–75). Tematoloogia on selles kontekstis tagaplaanil, mistõttu tuleb kirjutamisprotsessi kujutamist lühijuttudes pidada vähe käsitletud uurimisvaldkonnaks. Samal ajal kujutab motiiv endast laialt levinud kirjandusnähtust, mis ületab ühe kirjandussüsteemi ja žanri piirid.

Käesoleva doktoritöö innovatiivsus seisneb asjaolus, et see viib ühelt poolt läbi suhteliselt laiapõhjalise uurimuse (analüüsib 58 teksti) valdkonnas, mida ei ole senini palju käsitletud. Töö jätkab kitsas plaanis vaid kahe teadusartikli alustatud suunda: Madrenase ja Ribera (1998–1999) koostöös valminud „Kirjanik ja kirjanduslik *maailmake* hispaania- ja katalaanikeelses lühijutus millenniumi lõpus: *kostumbrismi*, intertekstuaalsuse ja metafiktsiooni vahel“ ja Gregori (2010) artikkel „Iroonilised diskursiivsed strateegiad kaasaegses katalaanikeelses narratiivis: tekstuaalne eneseteadlikkus“. Mõlemad artiklid vaatlevad kirjutamisprotsessi kajastusi ühe aspektina muu hulgas.¹⁵³ Teiselt poolt toob väitekiri motiivuurimisse võrdlevas kirjandusteaduses üha enam kasutust leidva multidistsiplinaarse lähenemise. Töö vaatenurk on ennekõike tematoloogiline, kuid see võtab arvesse ka novelliteooria (Anderson 1996), narratoloogia (Genette 1983), metafiktsiooni käsitluste (Silva-Díaz 2005), kirjutamisdidaktika (Barboza/Peña 2010) ja psühholoogia (González 2008; Silo 2006) asjakohast panust.

Uurimuse üldine eesmärk on kaardistada, kuidas kujutatakse kirjutamise motiivi kirjanduses samal ajal kui kirjutamisdidaktika on teinud läbi paradigma muutuse, kus lõplike tekstide asemel hinnatakse protsessi. Töö lähtub eeldusest, et selle muutuse tulemusel koostatud uurimismudel aitab tõlgendada kirjutamise kajastusi kirjanduses uue tematoloogilise nurga alt.

¹⁵³ Seejuures käsitleb kumbki artikkel üheksat lühijuttu, mis on osa ka käesoleva uurimuse tekstikorpusest. Viis nendest on ühised kõigis kolmes uurimuses, mistõttu võib neid pidada teatud mõttes klassikalisteks näideteks 1990. aastate kirjutamise protsessi tematiseerivatest lühijuttudest: „See ei ole lühijutt“ (Riera 1991), „Lühijutt“ (Monzó 1993), „Kirjandus“ (Monzó 1996), „Kümme tekstilõiku“ (Pàmies 1997) ja „Romaanikirjaniku inspiratsioon“ (Solsona 1998).

Konkreetne eesmärk on seotud motiivi kujutamise teksti tasandil. Vaatluse alla tulevad 58 teksti, mis on ilmunud ajavahemikus 1985–2009 22 autori sulest, kes pärinevad kolmest erinevast Hispaania Kuningriigile kuuluvast katalaani-keelsest piirkonnast (Kataloonia, Valencia ja Baleaari saared). Valitud lühijuttude kirjeldamise ja süsteemse võrdluse kaudu soovib töö luua üldpildi kirjutamise tänapäevasest representatsioonist ühe žanri ja rahvuskirjanduse piires. Võttes arvesse kirjanduse võimet peegeldada kultuuriväärtusi, võib ühe kordumotiivi ilmumine eri tekstides lühikese ajavahemiku jooksul kaasa aidata nende väärtuste tundmaõppimisele (Stirling 2000: 100). Milline üldpilt kirjutamisprotsessist kui fiktsioonimaailmade loomest uuritavates tekstides antakse? Konkreetse eesmärgi püstitamisel oli kaks eeldust: lühijutužanri taas-elustumine katalaani-keelses (ka hispaaniakeelses) kirjanduses alates 1980. aastatest ja rohked viited kirjandusringile teatud tüüpi lühijuttudes (ka romaanides). Paljud autorid on viidanud tänapäeva proosa introspektiivsele iseloomule, mis kirjanik-tegelase puhul tähendab sukeldumist mõtiskluse kirjutamise enda üle. Fiktsioonimaailmade loome tematiseerimine näitab, kuidas kirjutamine kui tegevus ja kirjutaja isik mõjutavad kujutlust mis tahes tegelikkusest (Sobejano 2006: 12).

Doktoritöö on deduktiivne-induktiivne. Töö aluskeem põhineb kaasaegsel kirjaliku kompositsiooni kognitiivsel mudelil, mis on käibel kirjutamisdidaktikas. Metodoloogilisel eesmärgil jagab see mudel kirjutamisprotsessi – mida mõistab kui sageli kattuvate ja tagasi pöörduvate sammude jada – kolmeks alaprotsessiks või osategevuseks: kavandamine, sõnastamine ja redigeerimine.¹⁵⁴ Kavandamine lähtub kirjutamise eesmärkidest, aga ka kirjutaja eelnevast kogemusest ja teadmistest käsitletava teema kohta. Sõnastamise ajal algab teksti koostamine ja redigeerimise peamine eesmärk on protsessi lõpetatuks tunnistamine või teksti parandamine. Nimetatud mudelit täiendavad ülal mainitud uurijate seletused kirjutamisdidaktika, psühholoogia, metafiktsiooni, narratoloogia ja novelliteooria vallas. Uurimismudeli koostamisel on võetud arvesse andmeid, mis tulenevad 58-st lühijutust, mis moodustavad käesoleva uurimuse tekstikorpuse.

Väitekiri koosneb kuuest peatükist, millest esimene on sissejuhatav, teises tutvustatakse töö teoreetilist tausta ja metodoloogiat ja neli järgmist keskenduvad tekstianalüüsile. Iga analüüsile keskenduv peatükk püüab mõista ja määratleda (kirjeldada ja kaardistada) ühte või kahte kirjutamise alaprotsessi kajastusi kaasaegses katalaani-keelses lühijutus. Uurimusküsimused on: millisel määral tekstid käsitlevad iga alaprotsessi (ja selle vastavaid koostisosi) ja kuidas neid teksti tasandil edasi antakse. Esindusliku ja süsteemse ülevaate saamiseks võrdleb ja grupeerib töö analüüsi osas tekste vastavalt alamotiividele, mis moodustavad kolm kirjutamise alaprotsessi. Kolmas peatükk keskendub sõnastamisele eelnevale kavandamisele, täpsemalt järgmistele alamotiividele: (a) kunstiline inspireeritud teadvus, (b) motivatsioon, (c) teose idee, (d) vaatlus.

¹⁵⁴ Siinkohal kasutatakse alaprotsesside sama eestikeelset tõlget, mis Jung (2006), kes selgitab Hayes'i ja Flower'i kognitiivset kirjutamismudelit.

Neljas peatükk uurib neid kavandamise aspekte, mis lühijuttudes on tihedalt seotud sõnastamisega: (a) ideaalne lugeja, (b) dokumenteerimine, (c) märkmete ja mustandite koostamine, (d) kirjutamiseks sobiva õhkkonna loomine. Viies peatükk analüüsib sõnastamise kui kirjutamise protsessi keskse etapi kajastusi. Alamotiivid jagunevad kaheks suureks blokiks: (a) kirjutamisakti piirid (kirjutamisakti algus, lõpp, kirjutamisprotsessi jätkuvus ja katkestatus) ja (b) sisuloome (kognitiivne protsess, valik ja väljajätmine, fiktsiooni alamaailm). Kuues peatükk uurib redigeerimise osategevust ning jaguneb kolmeks blokiks lähtuvalt selle teostaja isikust ja toimumise ajast: (a) sõnastamisega paralleelne reduktsioon, mida teostab fiktsionaalne autor, (b) sõnastamisele järgnev rediktsioon, mille viib läbi fiktsionaalne autor ja (c) sõnastamisele järgnev rediktsioon, mille viivad läbi teised tegelased (autori soovil või omal algatusel). Iga peatüki lõpus on vahekokkuvõtte analüüsi otsestest tulemustest.

Iga lühijutt läheneb motiivile omamoodi ja üldpilt kirjutamisest on suhteliselt mitmekesine. Uurimise käigus joonistus välja üheksa tüüpilist joont. Viis esimest avalduvad iga alaprotsessi kaudu ja moodustavad üldpildi fundamentaalse aluse. Tekstides ilmneb järgmine kujutlus kirjutamisest:

- (1) kirjutamine kui tahtlik ja eesmärgile suunatud tegevus; avaldub kõikide alaprotsesside kaudu (motivatsioon, teose idee, kirjutamiseks kasutatavad tehnikad, ülekirjutamine), võib seostuda kujutlusega kirjutamisest kui tööriistast või alaeesmärgist mõne suurema eesmärgi saavutamiseks (näiteks kirjaniku ameti idealiseerimine ja unistus kuulsuse läbi saavutatud paremast elust, mis tavaliselt on kättesaamatu, pettumustvalmistav või üürrike);
- (2) kirjutamine kui subjektiivne ja arbitraarne tegevus; avaldub läbi kõikide alaprotsesside (teose eesmärgistatus, fiktsioonikirjaniku huvipunktid, kirjutamise protsessi ajal tehtavad otsused, ideaalse lugejaga sõlmitud pakt, informatsiooniga manipuleerimine, homodiegeetilise jutustaja teadlik ja mitte teadlik piiratus loo esitamisel, tekstuaalne eneseteadlikkus), seostub ideega kirjutamisest kui alternatiivsest tegevusest ja rõhutab nii fiktsiooni- maailma kui ka alamaailma kunstlikkust;
- (3) kirjutamine kui vabanemine; avaldub kõikide alaprotsesside kaudu (idee kirjutamisest kui pihtimisest, mis otsib ideaalse lugeja mõistmist, püüded kirjutada automaatselt või vabalt, mis tavaliselt lõpevad läbikukkumisega, veel kättesaamatu kirjanikuameti idealiseerimine ja seostamine vaba mõttega, kunstiline vabadus, mis läheb kaugemale „tegelikust“ fiktsioonimaailmast kui referendist, positiivsed emotsioonid, mille tekitab õnnestunud teos või kirjutamisprotsessi soodne kulg);
- (4) kirjutamine kui dünaamiline protsess; avaldub kõikide alaprotsesside kaudu (inspireeritud teadvuse seisundi ebastabiilsus, märkmete ja mustandite koostamine, protsessi jätkuvus kui (saavutatud või mitte saavutatud) prioriteet, sõnastamise ajal tekkivad üllatuslikud assotsiatsioonid, ülekirjutamine, teose algse idee või teatud detailide muutmine);
- (5) kirjutamine kui refleksioon, mis sageli viib uute teadmiseni (isegi „tegeliku“ fiktsioonimaailma kohta); avaldub kõikide alaprotsesside kaudu (inspireeritud teadvus, mõttepingutus sõnastamise ajal, ülekirjutamine), seostub kirjutamise intrapersonaalse funktsiooniga ja võib viia fiktsiooni-

- kirjaniku teose ja elu samastamiseni, on tihedalt seotud kujutlusega kirjutamisest kui vaikust nõudvast ja üksildasest tegevusest;
- (6) kirjutamine kui vaikust nõudev ja üksildane tegevus, mis eeldab maksimaalset keskendumist (kuigi teose kvaliteet ei pruugi pingutusest sõltuda); avaldub kirjutamiseks sobiva õhkkonna loomise – inspireeritud teadvus kui „soovitud nähtus“ (Silo 2006: 159) – ja protsessi katkemise alamotiivide kaudu, on sageli esinev kujutus ja võib fiktsioonikirjanikule põhjustada kannatusi;
 - (7) kirjutamine kui kannatus (väljakutse, karistus, piin); seostub kohustusega kirjutada ja mentaalse pingutusega, mida protsess nõuab (mis omakorda võib mõjutada tegelase emotsioone ja tervist), kokku lepitud eeltingimustega ja inspireeritud oleku lühiajalisusega; tegu on vähem levinud kujutlusega; valul on tekstides topelt funktsioon: kui kirjutamise põhjus ja tagajärg;
 - (8) kirjutamine kui moraalne vastutus (missioon, spionaaž, uudishimu, vampirism, kuritegu teiste tegelaste või nende maine vastu), mis seostub kunstilise vabaduse eetiliste piiride ja kirjutamise interpersonaalse funktsiooniga; tegu on suhteliselt tavalise kujutlusega, mida selgitab idee kirjutamisest kui ühiskondlikust teost ja mis seostub kujutlusega kirjutamisest kui avatud protsessist;
 - (9) kirjutamine kui avatud protsess; tegu on suhteliselt levinud kujutlusega, mis viitab teose paljudele tõlgendamisvõimalustele alates näilikust vabadusest, mille fiktsioonikirjanik omistab oma ideaalsele lugejale ja lõpetades omavahel vastuolus olevate või autori tahte vastu käivate arvamustega, mida teos fiktsioonilugejates äratav.

Viis fundamentaalseks peetud kujutlust (eesmärgipärasus, kunstiline vabadus, subjektiivsus, reflektiivsus ja dünaamilisus) toovad nähtavale kirjanduslike tekstide koostamisprotsessi olemuslikud jooned. Nende paljastamise eesmärk on juhtida ideaalse lugeja tähelepanu teksti kunstlikkusele. Kujutus kirjutamisest kui vaikust nõudvast, üksildasest või kannatusi põhjustavast tegevusest viitab kirjanduslikule ja sotsiokultuurilisele tüüpüksitlusele kirjutamisest kui tegevusest, mis, arvestades selle reflektiivset iseloomu, ei tundu üllatuslik. Kujutus moraalsest vastutusest püüab ära määratleda kirjaliku sõna kohta ühiskonnas – küsimus, mida võib pidada ajatuks, alati aktuaalseks –, samal ajal kui kujutus lugeja tõlgendusvabadusest viitab suhteliselt hiljutisele retseptiooni-teooria mõjule tekstides.

Lõpetuseks tuleb viidata kirjutamise motiivi kajastamise põhiomadusele, mis lühijuttudest ilmneb: kirjutamist kujutatakse kui protsessi. Samuti ei saa unustada kaasaegsele kirjandusele tüüpilisi jooni, mis tekstides avalduvad: killustatus, suhtelisus, iroonia, eneserefleksioon. Väärrib täpsustamist, et järgmiste kirjutamisega seostuvate dihhotoomiate korral – fikseeritus-ajutus, täiuslikkus-ebatäiuslikkus, lõpetatus-poolikus, originaalsus-korduvus – domineerivad teisenäimised omadused. Need väljenduvad ideedes, mis kaotatakse, tekstides, mida peetakse mustanditeks, protsessides, mis jäävad pooleli, võimatuses saavutada täiuslikkust, kirjutamises, mida nähakse kui alatist ülekirjutamist (mis seostub ammendunud kirjanduse ideega), autori mõiste lahustumises teiste

tegelaste sekkumise kaudu protsessi ja kirjaniku ning teiste fiktsiooniühiskonna liikmete vahel mitte toimivas kommunikatsioonis, mille põhjus võib peituda nii ühes kui ka teises osapooles.

Selleks, et laiendada uuritud tekstides avaldunud üldpilti kirjutamise protsessist, oleks vaja võtta arvesse teiste kirjandussüsteemide pakutavaid andmeid. Kaasaegse katalaanikeelse lühijutu piires on võimalik käesolevat väitekirja täiendada, võttes vaatluse alla aspektid, mida siin ei käsitletud (nagu lugemise protsess) või kajastati üksnes kirjutamise protsessiga seoses (kirjandusringi funktsioneerimine või eri agentide kujutamine, kes selles ringis toimivad: kirjanikud, lugejad, kirjastajad, ajakirjanikud jne). Samuti võib kirjutamise motiivi uurida, lähtudes diakroonilisest perspektiivist, et tuua nähtavale selle kujutamises aja jooksul toimunud muutused, või laiendada uurimust teistesse žanritesse nagu romaan.

ELULOOKIRJELDUS

Nimi: Merilin Kotta
Sünniaeg: 07.08.1982, Haapsalu
Kodakondsus: Eesti
Telefon: 5340 3078;
E-post: mkotta26@gmail.com

Õpingud:

2007–2013 Tartu Ülikool, doktoriõpe, germaani-romaani filoloogia õppekava
2011–2012 Baleaari Saarte Ülikool, välisüliõpilane Katalaani filoloogia (5 kuud) õppetoolis (Ramon Llulli Instituudi stipendium)
2009–2010 Valencia Ülikool, välisüliõpilane Katalaani filoloogia (11 kuud) õppetoolis (Programm ESF DoRa viieks kuuks)
2007–2008 Girona Ülikool, välisüliõpilane Katalaani filoloogia õppetoolis (11 kuud) (Programm Socrates/Erasmus)
2005- 2007 Tartu Ülikool (*cum laude*), humanitaarteaduste magister hispaania keele ja kirjanduse erialal
2002–2005 Tallinna Ülikool, humanitaarteaduste bakalaureus ajaloo erialal

Teenistuskäik:

2012–2013 Tallinna Ülikool, õppejõud
2009–2013 Haapsalu Rahvaülikool, hispaania keele õpetaja
2011–2012 Kirjastus Eesti Raamat, tõlkija

Publikatsioonid:

2012 Kotta, M. *Temática de los imagotipos en la en la narrativa breve catalana contemporánea. Estudio de Minifac Steimann, novel·lista d'orgasmes fallits de Terenci Moix y El paradís d'Amélie de Imma Munsó. Interlitteraria* – 17. Tartu Ülikooli Kirjastus, 391–399. [klassifikaatori nr: 1.1.]
2009 Kotta, M. Ewald Adam von Ungern-Sternberg Haapsalu linnapea ning Ungru ja Suuremõisa mõisnikuna tema kaasaegsete nägemuses. *Läänemaa Muuseumi Toimetised XII*.

Tõlked:

2012 Fuentes, Carlos. *Diana, üksildane jumalanna*. Tallinn: Eesti Raamat.
2011 Riera, Carme. *Pool hingest*. Tallinn: Eesti Raamat.

CURRÍCULUM VITAE

Nombre: Merilin Kotta
Fecha de nacimiento: 07.08.1982, Haapsalu
Nacionalidad: Estonia
Teléfono: +372 5340 3078
Correo electrónico: mkotta26@gmail.com

Formación académica:

2007–2013 estudios de doctorado, Universidad de Tartu (Departamento de Lenguas Germánicas y Románicas)
2011–2012 (5 meses) estudiante de intercambio, Universitat de les Illes Balears (Departamento de Filología Catalana y Lingüística General, beca del Institut Ramon Llull)
2009–2010 (11 meses) estudiante de intercambio, Universitat de València (Departamento de Filología Catalana, beca del Programa ESF DoRa para 5 meses)
2007–2008 (11 meses) estudiante de intercambio, Universitat de Girona (Departamento de Filología y Comunicación, beca del Programa Sócrates-Erasmus)
2005–2007 Máster en Filología Románica (lengua y literatura españolas), Universidad de Tartu (graduada *cum laude*)
2002–2005 licenciada en Historia, Universidad de Tallin

Experiencia profesional:

2012–2013 profesora asociada, Universidad de Tallin
2009–2013 profesora de castellano, Centro de Formación de Adultos de Haapsalu
2011–2012 traductora, editorial Eesti Raamat

Publicaciones:

2012 Kotta, M. Temática de los imagotipos en la en la narrativa breve catalana contemporánea. Estudio de *Minifac Steimann, novel·lista d'orgasmes fallits* de Terenci Moix y *El paradís d'Amélie* de Imma Munsó. En: *Interlitteraria* – 17. Tartu Ülikooli Kirjastus, pp. 391–399. [clasificación: 1.1.]
2009 Kotta, M. Ewald Adam von Ungern-Sternberg Haapsalu linnapea ning Ungru ja Suuremõisa mõisnikuna tema kaasaegsete nägemuses. En: *Läänemaa Muuseumi Toimetised XII*.

Traducciones:

2012 Fuentes, Carlos. *Diana, üksildane jumalanna*. Eesti Raamat [*Diana o la cazadora solitaria* de Carlos Fuentes, traducción del castellano al estonio].
2011 Riera, Carme. *Pool hingest*. Eesti Raamat [*La meitat de l'ànima* de Carme Riera, traducción del catalán al estonio].

CURRICULUM VITAE

Nimi: Merilin Kotta
Date of birth: 07.08.1982, Haapsalu
Citizenship: Estonian
Phone: +372 5340 3078
E-mail: mkotta26@gmail.com

Education:

2007–2013 doctoral studies, University of Tartu (Germanic and Romance languages)
2011–2012 exchange student, University of the Balearic Islands (5 months) (Department of Catalan Philology and General Linguistics, scholarship of Institut Ramon Llull)
2009–2010 exchange student, University of Valencia (Department of Catalan Studies, ESF DoRa Program scholarship for five months) (11 months)
2007–2008 exchange student, University of Girona (Department of Languages and Communication, Socrates-Erasmus scholarship) (11 months)
2005–2007 Master's degree in Romance Studies (Spanish language and literature), University of Tartu (graduated *cum laude*)
2002–2005 Bachelor of History, University of Tallinn

Professional experience:

2012–2013 associate professor, University of Tallinn
2009–2013 Spanish teacher, Haapsalu Folk High School
2011–2012 Translator, publisher Eesti Raamat

Publications:

2012 Kotta, M. Temática de los imagotipos en la en la narrativa breve catalana contemporánea. Estudio de *Minifac Steimann*, *novel·lista d'orgasmes fallits* de Terenci Moix y *El paradís d'Amélie* de Imma Munsó. In: *Interlitteraria* – 17. Tartu Ülikooli Kirjastus, 391–399. [classification: 1.1.]
2009 Kotta, M. Ewald Adam von Ungern-Sternberg Haapsalu linnapea ning Ungru ja Suuremõisa mõisnikuna tema kaasaegsete nägemuses. In: *Läänemaa Muuseumi Toimetised XII*.

Translations:

2012 Fuentes, Carlos. *Diana, üksildane jumalanna*. Eesti Raamat [*Diana o la cazadora solitaria* by Carlos Fuentes, translated from Spanish to Estonian].
2011 Riera, Carme. *Pool hingest*. Eesti Raamat [*La meitat de l'ànima* by Carme Riera, translated from Catalan to Estonian].

DISSERTATIONES PHILOGIAE ROMANICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Anu Treikelder.** Le passé composé de l'ancien français : sémantique et contexte. Une étude sur corpus en contraste avec le passé composé en français moderne. Tartu, 2006, 238 p.
2. **Tanel Lepsoo.** Autorifiguuri avaldumine tänapäeva prantsuse näitekirjanduses: representatiivsest ise-subjektist efemeerse ise-subjektini. Tartu, 2006, 203 p.
3. **Klaarika Kaldjärv.** Autor, jutustaja, tõlkija Borgese autofiktsioonid eesti keeles. Tartu, 2007, 347 p.
4. **Reet Alas.** Les valeurs du conditionnel français et estonien. Tartu, 2012, 239 p.
5. **Triin Lõbus.** Aja kujutamine hispaaniakeelses narratiivis. Loomaailma konstrueerimine keele ajavormide kaudu. Tartu, 2012, 218 p.