



KONVERGENCIAS LITERATURA
ISSN 1669-9092
Año III, N° 7 Abril 2008

LAS VIRTUDES INTELECTUALES DEL ENTRETENIMIENTO Y LOS DILEMAS NARRATIVOS

Daniel Alejandro Gómez (Argentina)¹

Una visión general de los dilemas de la narrativa: la influencia tecnológica

Entretención o pensamiento, peripecias o psicología. No son dilemas tan viejos para la narrativa. Son dilemas que, al menos en los tiempos más modernos, florecen, entra otras causas, con las lentas pero seguras consecuencias de la Revolución Industrial; lentas y seguras consecuencias, claro está, que en este artículo serán pertinentes sobre todo para la cultura, para la cultura literaria, y que aparecen para el hombre cotidiano, y por ende para una viabilidad en su reflejo literario, a principios del siglo pasado con la eclosión de la nueva narrativa de Proust, de Joyce, de Kafka, de Thomas Mann, etc. Y es que suele hablarse de la Revolución Industrial como algo que afectó únicamente a la economía y a la política; pero la Revolución Industrial, con sus cambios económicos, políticos y sociales, significó un cambio tan profundo que, como todos los cambios políticos, económicos o sociales, incidió en mayor o menor medida en la literatura.

En efecto, la influencia de la Revolución Industrial, con su revolución tecnológica en las comunicaciones y en los medios de vida del hombre, poco a poco cambió el aspecto urbano cotidiano, el hábitat del hombre. Y por supuesto al propio individuo respecto a su relación con el medio ambiente y respecto a sus relaciones con los demás en las relaciones sociales. Todo ello, los nuevos aspectos del individuo en su relación con los demás y el entorno, se refleja en la literatura moderna de nuestro dilema antes citado, cuando, a principios del pasado siglo, los grandes inventos tecnológicos, cuyo origen se pueden rastrear en la Revolución Industrial del siglo XVIII, estaban cambiando la vida del hombre cotidiano y ya no solamente a la política de los gobiernos o a la vida de las grandes elites.

El hombre cotidiano, pues, sufre un gran cambio a principios del siglo XX. La sociedad-es decir, la europea y las de las zonas de influencia-sufre un gran cambio. Y finalmente, desde luego, también cambia el individuo-autor y sus experiencias íntimas, sociales y con el entorno: experiencias reflejadas en esa literatura menos empática, menos popular y más psicológica de las nuevas grandes voces narrativas. Pues en lo que respecta a la literatura, y aunque desde luego hay otros condicionantes y muchos ellos importantes

¹ Escritor y dibujante. Estudio Letras en la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado **Muerte y Vida** (Ediciones Mis Escritos, Argentina), es columnista de la revista mexicana *Sufragio* en Análisis Político Internacional, y de las revistas de música clásica *Filomúsica* y *Opus Música*. Sus escritos poéticos se han traducido al italiano por Gabriel Impaglione y también por Giovanna Mulas. Sus trabajos plásticos se han expuesto en diversas galerías, como Arte Visual XXI, y Asociación Cultural Ars Creatio, de España, donde reside.

para esta nueva narrativa, los cambios afectan sobre todo a la empatía y, por ende, a la popularidad de las obras, aunque no por ello, como veremos, la narrativa más moderna ha de tener el monopolio del pensamiento: acaso sí de goza de un monopolio en cuanto a una especie de filosofía literaria, a la expresión de pensamientos puros en la literatura; pero no de la inteligencia necesaria para construir cuestiones características de las obras de entretenimiento, como lo son un lenguaje ameno y emocionante y una trama rigurosa.

Hemos de decir, en cuanto a ese lenguaje y a esa trama, que la Revolución Industrial, con sus consecuencias en la comunicación mediante vías férreas, autos, mejor navegación, posteriormente aviones, y ahora teléfono, móvil, Internet, fue mermando los grandes viajes, el movimiento, las emociones de las peripecias. Y por ende las experiencias sociales, individuales y medioambientales del individuo se hicieron más urbanas, más mentalizadas, pero también, y ello se refleja en la literatura, menos empáticas. Es decir que la expansión tecnológica cambió sumamente, en la experiencia del individuo-autor, la posibilidad de una trama emocionante reflejable en una literatura y también de una experiencia social, y también lingüística según veremos, que permitiera esas vivas estampas de los grandes personajes literarios conocidos por el gran público. A cambio de ello, el hombre comenzó a vivir una vida más sedentaria; más acorde con Josef K., Mersault o Leopold Bloom que con el capitán Ahab, Long John Silver o Robinson. Más acorde, en la literatura y para mal o para bien, con un público lector que un público a secas: el gran público. Y es que los últimos tiempos, por citar un ejemplo, nos han dado a un Ulises, sí, pero es el Ulises de Joyce, cuya peripecia es acotada y transcurre en un día, y no el Ulises más conocido, el más entrañable y también, quizá, el menos profundo aunque también el más leído: el Ulises del posible Homero. Ese contacto con el aire libre y los espacios abiertos-mar, selvas, desiertos-de antaño invitaba siempre a la emoción, a la aventura empática. Una aventura que, con los adelantos tecnológicos, se hizo prescindible poco a poco al principio del siglo pasado, aunque con cierta nostalgia un personaje de Arthur Conan Doyle, el creador de Sherlock Holmes, exclamaba en esa época:

Todos nos estamos volviendo demasiado blandos, embotados y confortables. A mí déme las inmensidades desiertas y los vastos espacios abiertos...

En efecto, a diferencia de los espacios abiertos, de las grandes emociones, esa experiencia humana más meditativa, más pensante, más sedentaria, ha concluido, por ejemplo, en una expresión literaria característica del pasado siglo, más apta para la exposición lingüística de las ideas que para una exposición lingüística, no carente de intelectualidad como veremos, de un personaje o la construcción de la trama: el mensaje. Siempre se reconocen las virtudes intelectuales, ideológicas, y la profundidad psicológica de las llamadas obras serias, pero no siempre se reconocen ciertas virtudes también, intrínsecamente, intelectuales de las obras de entretenimiento. En el lenguaje y, en un aspecto más riguroso pero también en el más achacado de frivolidad o ligereza, en la construcción de la trama.

Borges hablaba irónicamente de esos misteriosos poetas-la poesía que siempre es vista como el clímax emotivo-que prescinden de la inteligencia. Una inteligencia es la inteligencia emotiva en el lenguaje que presenta a un personaje y su forma de hablar, la inteligencia de una textura lingüística en la composición idiosincrásica de ese personaje, su pintura, su dialecto, su actitud ante la vida y ante los demás. Quizá, como veremos, en nuestros días de menor fluidez social, de una comunicación más mediada, menos sincera y menos empática, resulta mucho más difícil, en cuanto a la experiencia personal y social del individuo-autor, trasladar una empatía en la vida de un autor a la realidad literaria de sus

personajes. Otra inteligencia, como veremos, y que está en los hechos narrativos y no en sus personajes, en la escena y no en los actores, es el movimiento de los personajes, es la peripecia conectada hábilmente en sus distintos cuadros. Es la inteligencia de la trama de la que hablaba Borges, ante lo que el mismo autor llamaba como el caos y la informidad de las obras psicológicas. La inteligencia no solamente, como hoy, para hacer un mensaje literario, sino también para hacer una literatura mediante una trama.

Al respecto, y si bien para disentir, por algo Borges escribía, en el Prólogo a *La invención de Morel*, allá por 1940:

Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes...

Pero al mismo tiempo, y en ese mismo Prólogo de la novela de Bioy Casares, y como enfrentando las acusaciones de frivolidad y ligereza que muchos lanzan contra las grandes obras de entretenimiento precisamente por su trama, el gran autor argentino explicaba sobre lo que él llamó, según sus propias palabras, *el intrínseco rigor de la novela de peripecias*.

La inteligencia emocional de las obras de entretenimiento: el lenguaje.

Robert Louis Stevenson fue, entre otros autores del pasado, un hacedor de inmortales relatos de entretenimiento, y desde luego de grandes tramas. Y es un autor que nos servirá para ahondar un poco en las obras, quizá, más emblemáticas del entretenimiento, que fueron injustamente restringidas a la juventud o la infancia y en las que en este artículo nos centraremos a modo de arquetipo: las del siglo XIX.

Como sucede, en una aparente paradoja, con otros grandes autores juveniles y de entretenimiento, Stevenson es admirado por muchos escritores e intelectuales- como Borges o Savater- por algo tan intelectual como lo es el estilo, por ser, como muchos dicen, un maestro de su lengua. En suma, y adentrándonos en el aspecto lingüístico-intelectual de las obras de entretenimiento, Stevenson era un habilidoso para “pintar” mediante las formas verbales a esos grandes personajes como Long John Silver o Jeekyll y Hyde. En efecto, un término como “pintar” nos hace pensar en algo emotivo, sentimental, popular, quizá frívolo. Pero también hemos usado el término “formas verbales”. Pues el lenguaje, como todo lo humano, es sentimental e intelectual. Claro que hay diferentes usos del lenguaje: no es lo mismo un argumento filosófico que el relato de una historia, y menos una historia de entretenimiento. Y respecto a ello, el lenguaje literario podría parecer un uso sumamente emocional de la lengua. También podremos convenir en que el lenguaje de la literatura de entretenimiento- así lo llamaremos sin demasiadas filosofías terminológicas- podría parecer, todavía en mayor medida, un uso sumamente emocional de la lengua. Pero ciertamente el lenguaje de la literatura no es únicamente emocional. Y el lenguaje de las grandes obras de entretenimiento no es únicamente emocional, ni frívolo, ni pintoresco... Requiere otra cosa, incluso para su éxito empático con el público: el intelecto. Y es que, por ejemplo, los términos *atento cuidado* o, sobre todo, *palabra exacta* se pueden fundir, en un mismo texto, con otros términos como *arte de escribir* o *chispeante vena de palabras populares* respecto al lenguaje de las obras de entretenimiento.

Así parecen decirlo, implícitamente o no tanto, unas líneas del crítico Louis Cazamian respecto, precisamente, a Robert Louis Stevenson:

Stevenson dedicó un atento cuidado al arte de escribir. Conoció la penosa búsqueda de la palabra exacta, de una cadencia que fuera armoniosa y a un tiempo no demasiado regular. Su fuerza brota de un vocabulario muy variado y sutil, en el que una entera gama de estudiados matices coincide con la más chispeante vena de palabras populares, técnicas o dialectales.

En suma, podría resumirse esta visión en la primera frase, cuando se habla de dedicación, de atención, de cuidado y de arte respecto a la escritura, al lenguaje de un escritor de obras de entretenimiento:

Stevenson dedicó un atento cuidado al arte de escribir.

Puede que esa doble vertiente del lenguaje de este tipo de obras, el emotivo y el insospechadamente intelectual y estilístico, se pueda rastrear un poco en las experiencias de los autores de entonces, en el mundo distinto de esa época: más abierto, menos urbanizado y técnico, más pintoresco, más fluido incluso en la comunicación, en el lenguaje social. Ante nuestra época de comunicación telegramática y de un lenguaje social, sobre todo en las zonas más avanzadas, casi de ordenador, Stevenson, como otros, vivió una época de relaciones sociales con mayor posibilidad para el color, para lo pintoresco, para las vivas estampas lingüísticas de los personajes de las obras de entretenimiento.

Respecto a la distinta experiencia de los autores de antaño-de ese individuo-autor que decíamos-podemos citar un Prólogo de Jesús Fernández Santos, precisamente sobre una obra de Stevenson. Decía del escritor escocés:

Stevenson, que en sus años juveniles de vagabundeo conocía el bajo mundo de la miseria tan opuesto al de la universidad y al de su padre ingeniero, no tuvo que esforzarse mucho para trazar esas vivas estampas de forajidos y piratas de las que se nutrieron después tantas novelas.

Pensemos, para no restringirnos a un autor, en otras experiencias de otros autores de la época, experiencias difíciles como ese *bajo mundo de la miseria* del que hablaba el crítico, pero que a la vez, en su reflejo literario, en el reflejo lingüístico de los personajes de esas experiencias, resultan más empáticas y más populares al menos desde la visión, emotiva, de un público lector y de un gran público. Kipling en la India, Jack London buscando riquezas en el Yukón, Mark Twain como piloto en el río Mississippi, Melville tratando con los caníbales y con el mar, Dickens trabajando en su niñez en una fábrica de betún... Experiencias que esos autores podían recoger, para bien o para mal, en una vida menos sedentaria, menos tecnológica, menos urbana y menos cotidiana; cuando todavía, a diferencia de los principios del siglo pasado, los adelantos tecnológicos y las grandes urbanizaciones no habían llegado a la experiencia cotidiana. Épocas que permitían las experiencias de esos autores para esas *vivas estampas* que, por usar un término que, con toda justicia, nos recuerda la fraseología pictórica, visual, nos hacían ver a los personajes. Como si esos personajes, antes que leídos, pudieran ser vistos por la multitud. Como si hayan quedado- como ciertamente han quedado, y sobre todo antes de la aparición del cine- grabados en las retinas del público...

Long John Silver, al capitán Ahab como viva estampa de la venganza y de la ira y su ineludible pata de marfil, términos como vivir una Odisea, o ser un Robinson. Y es que además no deben ser muchos los que no han oído, y ello se ha convertido en toda una

definición no solamente de España sino de la hispanidad, la expresión “hacer una quijotada”.

Pero todo ello, el paso de esos personajes del público lector al público, el paso de la lectura a las retinas multitudinarias, se ha logrado, en parte, mediante el lenguaje literario; mediante ese lenguaje literario no menos intelectual y que combina las *vivas estampas* con la *palabra exacta*.

Pues así como no es fácil expresar, literariamente, pensamientos, tampoco es fácil expresar, literariamente, sentimientos, y una experiencia de vida más sensible que la de hoy. De tal forma, y recordando que la poesía es vista como la máxima capacidad emotiva del lenguaje según muchos, nos podemos preguntar por qué no son menos misteriosos los escritores de entretenimiento que prescinden de la inteligencia, para su lenguaje literario, que los misteriosos poetas que prescinden de la inteligencia de los que hablaba Borges.

Pero la inteligencia verbal no es la única en las grandes obras de entretenimiento, y quizá tampoco sea, al menos para los lectores en masa, la más importante.

Antes hablamos de palabras, pero ahora hablaremos de la puesta en escena de esas palabras y personajes; de los movimientos, palabra clave, de los distintos personajes ante la literatura psicológica, sedente, sedentaria. De la literatura como un escenario no solamente de personajes empáticos, sino también de hechos empáticos. O más bien de una historia empática. Pero no por ello, por ser empáticos y populares estos hechos escénicos- que se convierten en historia gracias a la trama-, dejan de ser intelectuales. Sobre todo, como veremos, en el sentido, precisamente, de algo tan sumamente intelectual, incluso tan lógico, como la construcción:

Es decir, la construcción de una trama.

El rigor intelectual en las obras de entretenimiento: la construcción de una trama.

No es sencillo, en términos lingüísticos como vimos, narrar algo emocionante como lo puede ser uno de esos grandes personajes de la literatura de entretenimiento. Pero tampoco es sencillo narrar los hechos emocionantes, físicos y sensibles, antes que psicológicos, de esos personajes: como, por ejemplo, la escalada de una montaña. Pues la narrativa de entretenimiento, como vimos, requiere no solamente ese lenguaje que sea leído emotivamente, aunque sea construido, como vimos, también con la inteligencia, sino que también, y es la otra gran característica empática de este tipo de literatura, requiere unos hechos emocionantes. Pero los hechos emocionantes no son suficientes; o, para decirlo de otra manera, lo mismo que con el lenguaje, para la trama de entretenimiento no es suficiente, todo lo contrario, con la emoción. Pues unos hechos emocionantes aislados, como piezas narrativas completas, no pasarían precisamente de la emoción, de algo pintoresco, de un recuerdo acaso anecdótico en el caso de que no se conectaran en una historia. En efecto, no es lo mismo una leyenda o una fábula o una anécdota que una historia o, por decirlo en otros términos, una gran historia.

Como decía J. Agustín Mahieu sobre el novelista de aventuras del siglo XIX Henry Rider Haggard:

En uno de estos viajes por el interior, asistió a la danza guerrera del mamut... La escena fue importante para Rider Haggard, porque estimuló su aún dormida vocación. La impresionante ceremonia fue descrita en un artículo aparecido en el Gentleman's Magazine de julio de 1877, titulado Una danza guerrera zulú, que llamó la atención por su vigor narrativo, lleno de observaciones coloristas.

Este breve texto, además de que también señalaremos brevemente las diferentes experiencias del hombre con los demás y su entorno en su hábitat urbano en lo que respecta a la posibilidad de una gran trama literaria, nos remite a las posibilidades más pintorescas, más peripatéticas, los hechos más emocionantes y empáticos que podían vivir los escritores del pasado, de puertas afuera de su hábitat natural. Sin embargo, hay algunos términos del texto que diferencian bien los hechos, por más empáticos y pintorescos que sean, vividos por el autor Haggard respecto a una narración completa, a una historia armada con la inteligencia, con una trama. Porque se habla, en suma, de *vigor narrativo*, se habla de *observaciones coloristas*, y se habla, sobre todo, de *escena*. Además de que este hecho emocionante se publicó en una revista, no en un libro. En efecto, un hecho emocionante, empático, es o puede ser colorista, vigoroso y llamar la atención. Términos que nos hacen recordar más a un lenguaje y al aliento de una experiencia que ese artificio, ese gran conjunto de esas escenas conectadas, que, como decía Borges, *no sufre ninguna parte injustificada*. Pues las grandes historias, los grandes libros, aparecen gracias a esos hechos emocionantes, sí, pero siempre que se utilicen a varios de ellos..., y que además se los utilice, como lo podría decir el gran metafísico literario que fue Borges, mediante una inteligencia rigurosa para el entretenimiento: que se los utilice, en suma, mediante una trama. Ninguno de los hechos de una trama, y usaremos un sentido tan riguroso como el de la justicia, está en efecto injustificado.

Nos podríamos remitir, otra vez, a las distintas experiencias del pasado: a escritores como Melville, que podía narrar la extracción del aceite ballenero, o Mark Twain hablándonos, es el verbo acaso más correcto, de una puesta de sol en el Mississippi, o a Jack London que nos cuenta en ciertas páginas, simplemente, sobre el silencio blanco de la nieve del norte. Todos son hechos emocionantes, empáticos, dignos de esa sociedad más abierta y en contacto con la naturaleza; tienen la fuerza de la vivencia, tienen una cercanía incluso oral si se los toma aisladamente. Pero, por ejemplo, tanto el *Huckleberry Finn*, al que Hemingway estableció como el inicio de la moderna literatura de los Estados Unidos, como *Moby Dick*, que además puede ser leída como una gran alegoría metafísica, necesitaron algo más que esas experiencias emocionantes pero atómicas, algo más que los hechos de una puesta de sol o la descripción de la blancura de una ballena. Necesitaron precisamente, y para la empatía del público, otros hechos emocionantes, y que además se conectaran, hábil e intelectualmente, entre sí. Es, pues, precisamente en esa conexión-la trama-donde esos escritores, muchas veces desde su experiencia intrépida, riesgosa, sensible y física, utilizaban la inteligencia no solamente en el lenguaje. Utilizaban la inteligencia, en las obras de entretenimiento, acaso en una de formas más puras, de las más lógicas: la constructiva. Y es que un escritor o un gran escritor de entretenimiento entrelaza hechos como un edificio, es un artífice, un arquitecto: una gran historia, o una gran trama, es precisamente como una arquitectura-la más matemática y abstracta de las artes, acaso-, y que contiene dentro ese lenguaje del que hablamos antes. Pues, así como los grandes personajes necesitan de las virtudes intelectuales del lenguaje para calar en el público, las grandes historias necesitan también de una trama rigurosa, intelectual, ante ese mismo público.

Lo decía Borges, sacando a la luz ese aire de paradoja respecto al rigor de la obra de entretenimiento y al mismo tiempo la falta de rigor, en ese mismo sentido, de las llamadas obras serias, cuando anotaba lo siguiente, en el famoso Prólogo de 1940 a *La Invención de Morel* de Bioy Casares:

El primero (cuyo aire de paradoja no quiero destacar ni atenuar) es el intrínseco rigor de la novela de peripecias. La novela característica, "sicológica", propende a ser informe... Esa libertad plena equivale al pleno desorden... La novela de aventuras, en

cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada. El temor de incurrir en la mera variedad sucesiva del Asno de oro, de los siete viajes de Simbad o de El Quijote, le impone un riguroso argumento.

Y finalmente Borges señalaba algo más, en ese mismo Prólogo, sobre esta aparente paradoja tratada en este artículo, pues ante los que opinaban que *el placer de las aventuras es inexistente o pueril* el escritor instauraba un motivo de validez y, además, una palabra clave en todo este asunto respecto a la inteligencia.

Y escribía Borges- ese gran escritor metafísico- esa palabra acerca de un motivo de validez para la novela de peripecias, acerca, podríamos decir, de la validez de las tramas para las obras de entretenimiento precisamente ante las acusaciones de puerilidad y de simplismo:

He alegado un motivo de orden intelectual...

Apuntes finales acerca de la trama: entretenimiento o pensamiento.

Tampoco es fácil, claro, narrar las peripecias, así podríamos llamarlas, metafísicas de Josef K. en *El Proceso*; pero la construcción de esa trama a grandes rasgos está subordinada al pensamiento de Josef K. o los pensamientos que suscitan los hechos, más bien aislados en sus aspectos físicos, del personaje. Kafka no escribe tanto sobre Josef K. mismo, sobre el personaje Josef K.; ni tampoco, y de ello tratamos ahora, sobre los hechos, es decir los hechos físicos y no los mentales, de Josef K. Los hechos de Josef K., o de otros personajes de las obras modernas, pueden ser emocionantes para ciertas personas, muy profundos para la mayoría, pero no están conectados en sus historias físicas con habilidad. Y no han logrado ser emocionantes ni empáticos para el público e incluso, quizá, para el público lector. En suma, que no son tanto una historia, una de esas grandes historias populares cuyas virtudes también intelectuales señalamos, como una filosofía o un mensaje. No son hechos físicos tramados y contruidos hábilmente: son, sobre todo, pensamientos.

Los hechos de esas obras son precisamente, fundamentalmente, los pensamientos expresados o suscitados. Las obras más modernas, especialmente desde principios del siglo pasado, suelen ser, en su mayor medida, esa sucesión de expresiones psicológicas, justamente debidas a ese mundo más psicológico. También debidas, lo dijimos, a esas experiencias más psicológicas de los individuos-autores en ese mundo sedentario, en plena expansión tecnológica. La psicología, todo lo valida y hábil y profunda que puede ser y que es, suele prevalecer antes que la expresión, literaria, de unos hechos emocionantes pero mediante esas conexiones lógicas, rigurosas, intelectuales, de esos hechos en una trama. Habilidad, intelectualidad, que no debería olvidarse. Aunque la trama, hay que decirlo, sí tiene todavía cabida en la narrativa actual. E incluso tanta cabida que sus lectores son masivos y tienen a su disposición, por ejemplo, un género emblemático y casi hollywoodiense como lo es la novela negra, a la que muchos achacan frivolidad. Y es que no son pocos los que señalan que las tramas del presente no son cultura.

Hoy día, pues, la narrativa de peripecias es rara para el asentimiento del ambiente cultural, o más bien dicho está recluida en lo que con cierta justicia, por lo general, podría llamarse como literatura frívola. Y es una literatura, centrándonos ahora en las cuestiones constructivas de la literatura de entretenimiento, que suele caer en un exceso, en general

fantasioso y demasiado poco argumentativo, en la trama. Y es que no es lo mismo una obra narrativa en la que sucedan cosas interesantes que una obra donde simplemente pasan cosas. Desde luego, en la literatura comercial, así podemos llamarla a cambio de la literatura de entretenimiento, pasan muchas cosas; y en ella se ha excedido la trama. Y nuestras obras modernas de trama son, en muchos casos, ejercicios de habilidad artificiosa. Son, antes que historias, juegos de intriga, y de crímenes.

En nuestros días, en que ya no tenemos ese contacto tan directo con los demás y el entorno al menos en las zonas alta o medianamente avanzadas, sin embargo la trama continúa, pero no es la misma. No es, culturalmente, la misma. Mientras algunos, en los ámbitos urbanos y en esa comunicación social telegramática, realizaron esas peripecias que contamos de la mente, del pensamiento, y han dado ejemplos a filósofos y pensadores aunque no tanto al público o incluso a los lectores, otros, acaso como una sugerente añoranza de esas selvas y desiertos verdaderos, convierten a nuestras selvas de cemento en algo, simbólicamente, tan real como lo era antes. Y, por ejemplo, la celeberrima novela negra se convierte en un laboratorio de peripecias de granito y cristal, en aventuras microscópicas donde los hechos emocionantes también están, pero encerrados en una ciudad, a veces en un vagón de tren, o una habitación. En suma, en escenarios acotados en los que, precisamente por nuestro mundo moderno, se culmina en los excesos de sucesos pero ya sin esas experiencias empáticas. Se convierten en meros juegos de construcción sin contenido lingüístico; y, además, sin verdadero contenido fáctico, pues, como dijimos, pasan mas cosas pero ellas no son interesantes al menos para un lector básicamente exigente.

Las grandes historias del pasado, en efecto, no eran tan desdeñadas, o sobre todo no son desdeñadas hoy día y debido también, todo hay que decirlo, al barniz de respeto que siempre dan los años, por el ambiente de la cultura. Y quizá no solamente por ese contenido estilístico, sino también, aunque haya cierto aire de paradoja, por el contenido de esas tramas, por el aire veraz, por la implicación de los autores en unas aventuras que, en muchos casos como vimos, podían expresarlas y tramarlas mejor gracias a su propia experiencia del mundo de esas épocas. Pero, por otra parte, la cultura, como muchas veces se la llama a secas, suele perderse en un exceso de pensamientos, en escenarios acotados donde la profundidad, que desde luego no es empática, más bien se convierte en complejidad, e incluso en vanidad filosófica.

Desde luego el gran dilema narrativo es hacer lo que se llama, a grandes rasgos, algo serio o algo divertido. O, más moderadamente, algo para pensar o algo para entretener.

Se dice muchas veces, también, por moderados de ambos bandos, que hay que hacer algo que haga pensar divirtiéndose. En resumen, y a grandes rasgos, las ideas de Umberto Eco en lo que respecta a los apocalípticos e integrados. Pues la cultura de masas, que ha adoptado los hechos aunque no las historias, y la alta cultura, que ha adoptado a las historias de la mente pero no a las grandes historias de la gente, quizá necesiten esa síntesis. Sin embargo, fijándonos en lo difícil que es hoy día esa síntesis, el mismo Umberto Eco, en una de las obras modernas de intriga más meritorias, ha debido retrotraerse a la Edad Media en *El nombre de la rosa*. Y Tolkien y *Harry Potter*, mientras que Robinson y otros se trasladaban en su tiempo a lugares extraños, sí, pero no imposibles, tuvieron que acudir a la fantasía o tal vez al ridículo.

Pero nuestro mundo actual y urbano aguarda esas historias de la mente, y también esas historias de los personajes; todo en uno pero también metidas en esas selvas de granito y de cristal.

Precisamente, y a despecho de los guiones y tramas de Hollywood, para que la letra de ficción, sea en una pantalla, en un papel o en cualquier otro soporte presente o futuro,

no se convierta, como quizá esté sucediendo poco a poco, en ese museo que se viene presintiendo desde hace ya varios años.