

# ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)





## LA FORTUNATA DE MARA TORRES

*Hayam Abdou Mohamed Farrag*  
*Universidad de Helwan*

Mara Torres (Madrid, 1974) es periodista, locutora y presentadora desde hace ya siete años del informativo más premiado de la Televisión Española, la 2 Noticias, antes emitía por cadena *Ser* su programa «Hablar por hablar» (2001-2006) cuyas historias fueron recogidas en el libro que lleva el nombre del programa: *Hablar por hablar. Historias de madrugada* (2004). En 2006 vio la luz su segundo libro: *Sin ti. Cuatro miradas desde la ausencia*. Con *La vida imaginaria*, su primera novela, quedó finalista para el planeta de 2012. El libro tuvo gran éxito de ventas ya que salió la 5ª edición en sólo tres semanas<sup>1</sup>.

Fortunata, el personaje ficcional cuya autora procura que su discurso sea escuchado y no leído, es la protagonista de *La vida imaginaria*, la novela objeto de mi estudio. La autora acuña la expresión de «Discurso hablado» en el sentido de que al lector le llegue la voz del personaje, la escuche hablando y no la lea.

Este trabajo pretende detectar las claves que sostienen dicho discurso mediante el análisis de las estructuras narrativas de la obra. El resultado de este examen nos ayudará a determinar las características del mundo literario recién construido de la autora.

Para examinar los recursos narrativos de la novela nos apoyaremos en la terminología y el método de análisis utilizado por G. Genette en *Figuras III*.

<sup>1</sup> Torres, 8.2.2013.

Al leer la novela nos surgió una pregunta: ¿cuáles son las pautas del éxito de una novela? La cita siguiente podría responder a esa interrogación: la «calidad de una novela no depende de unas reglas, sino que la regla se constituye con cada buena novela»<sup>2</sup>. A lo largo de las páginas de este trabajo averiguaremos cómo constituye Mara Torres la regla de su éxito.

La novela narra la historia de Fortunata (Nata, de apodo), una joven independiente, treintañera que está atormentada por el abandono de Alberto (Beto) su novio. Es una narración de un proceso de angustia, soledad y tristeza. Durante este proceso la protagonista indaga en su fuero interno en aras de comprender las razones de lo que ha pasado. En el intento Nata vive situaciones imaginarias paralelas a su vida real (en muchas de ellas reclama la presencia del ex novio).

El proceso de interiorización lleva a la protagonista a que al final acepte dos cosas: primero, Alberto la ha dejado definitivamente. Segundo, aceptar a lo que renunciaba y/o negaba al principio: volver a enamorarse y enfrentarse al riesgo de triunfar o fracasar. También aprende que es imposible vivir escondiéndose detrás de una máscara, o, ir por la vida «con una coraza puesta» (p. 79). Durante el itinerario de la autointrospección se intercalan historias de desamores de otros personajes de la novela, la de Donato (el jefe de Nata) con Paula y antes con Mayte, la de Carlota (amiga de Nata) con Jonás, la de Diego Santaclara (el primer novio de Nata) con la bailarina, la de Mauro (el hombre con el que está saliendo Nata) con su novia.

La novela se desarrolla en tres partes tituladas y las partes constan de capítulos titulados desiguales en extensión y número. La primera parte «Si-no-es-ahora-cuándo» tiene 24 capítulos y ocupa 105 páginas. La segunda se titula «//» y tiene 12 capítulos (pp. 107-167). La tercera «Si-no-eres-tú-quién» tiene 20 capítulos (pp. 171-251). Por otra parte, hay una estructura interna: la novela se plantea en dos dimensiones: la imaginaria y la real. Se empieza por la primera, la imaginaria, y a partir del capítulo 22 de la 1ª parte (en el que cita Beto a Nata para pedirle perdón porque se enamoró de otra) ya se da paso a la segunda parte y, a la vez, a la segunda dimensión, la real. Por lo cual, utiliza la barra doble que es un «signo auxiliar de función separadora»<sup>3</sup>, es decir, aísla los dos planos de la novela: el real y el

<sup>2</sup> Gullón, 2004, p. 50.

<sup>3</sup> *Ortografía de la Lengua Española*, 2010, p. 428.

imaginario. No en vano entonces el primer capítulo de la segunda parte se titula «Planes para la vida real».

Son capítulos con cierta conexión entre ellos. Es muy frecuente encontrar una idea desarrollada en una serie de capítulos. Los capítulos 18-22 de la primera parte sirven de ejemplo. En el 18 el amigo de Nata le echa piedras y se ve cómo está representado en piedras el triángulo Nata, Beto y la novia de este. En el siguiente, el 19 se trata del sueño que tiene Nata con las piedras, y viene el capítulo siguiente, el 20, como una reflexión sobre el significado del sueño, y, el 21 presenta una interpretación del sueño. El sueño hecho una realidad es el tema del capítulo 22. Otro ejemplo que puede iluminar la idea de que son capítulos conectados son los episodios 4-11 de la segunda parte. El 5 es una continuación del anterior, y en el capítulo 8 se trata de la crisis económica y al final del 9 introduce la despedida de la mitad de la plantilla de la empresa en la que trabaja Nata, y en el siguiente, la protagonista imagina cómo será su vida si le toca el paro, y en el capítulo 11 aparece la lista de los despedidos.

Resulta difícil clasificar la obra que narra el proceso de la interiorización de Nata ya que la novela conjuga aspectos del diario, confesiones, reflexiones o pensamientos. No me detengo ante la clasificación del libro ya que no lo permite el tema de este trabajo. La protagonista declara que ha empezado a escribir un domingo por la condición de soledad que experimenta desde la ida de su novio. También confiesa que escribe cuando está triste y narra escenas imaginarias o reflexiona sobre alguna anécdota relacionada con su vida de pareja. Además escribe sobre cosas cotidianas: relata cómo ha pasado la semana o, el día anterior, ya que es un pretexto para evocar la presencia del tú, la del novio.

Asimismo el título de la novela, la foto de la portada (una chica que vuela aferrándose a una nube), la dedicatoria (dirigida a los que «forman parte de mi doble vida: la real y la imaginaria»), y, el epígrafe (una parte de la canción de Extremoduro: «Dulce introducción al caos») hacen énfasis en el segundo eje de la obra: la parte imaginaria de la vida.

Ahora bien, la doble vida que tiene la protagonista está representada por el nombre y el apodo de la protagonista. Nata, es la mujer real, y Fortunata, la imaginaria, para la protagonista es invisible la línea divisoria que separa las dos vidas. En la imaginaria todo es posible; volar con la cama, convertirse en una piedra, o en mármol, vivir

en una viñeta, ver todo en rosa o convertir todo lo que se toca en rosa (son las situaciones imaginarias que ha vivido la protagonista). El personaje se sumerge en el plan imaginario hasta el final de la novela. En el capítulo 18 de la tercera parte, tras terminar la última sesión de la terapia y al salir de la consulta, a la que acude para curarse de la presencia del ex novio, Nata estaba alterada, confundida, así que imagina que Alberto está en un barco yendo a buscarla. El personaje intenta trasladarse pero en vano; del primer plano, el imaginario predominante en la primera parte, al plano real, anunciado desde el principio de la segunda parte.

#### I. EL PERSONAJE DE FICCIÓN COMO SALVAVIDAS PARA LA AUTORA

Fortunata Fortuna nació en una tarde de domingo para hacer compañía a su creadora. Señala la propia autora que la inventó «para que me entretuviera, buscaba alguien que fuera simpática, que me emocionara, que me hiciera reír»<sup>4</sup>. Al construir el personaje Torres se empeña en hacerle «diferente a ella». Además, Fortunata como personaje ejerció gran influencia sobre su autora así señala Torres «ella la que me iba arrastrando por la novela, y no yo la que le iba llevando»<sup>5</sup>.

A la autora no le interesa que su protagonista sea «la más guapa, ni la más lista, ni la más divertida y tampoco es todo lo contrario». Pero que sea distinta mediante el mayor provecho de su imaginación<sup>6</sup>.

La Fortunata de Torres es una mujer soñadora que escapa de la realidad para crear su mundo imaginario. Por lo cual, para la propia escritora la protagonista está escindida en dos personas, el nombre tiene esa dualidad: Fortunata que es un nombre duro con la «F», la «T», y, la «N», y, está la parte dulce de «nata»<sup>7</sup>.

En la novela leemos una descripción muy precisa del desdoblamiento del personaje. Nata es la de fuera, es para el mundo en general, y Fortunata es la de dentro, la del mundo particular: «la primera late, la segunda tiene el corazón helado», la primera «rodeada de gente siempre», y, la segunda «está más sola», la primera «fuera de casa», y

<sup>4</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>5</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>6</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>7</sup> Torres, entrevista-vídeo, 14.6.2013.

la segunda está «en la cama por la noche». La primera, «el ruido», y la segunda, «el vacío» (*La vida imaginaria*, p. 140).

Nata toma «las cosas tan a pecho» (p. 83). Vive la vida sin relajarse y eso porque va por prejuicios. Es independiente pero a la hora de posarse en la realidad, no le agrada lo que ve, y huye de los vínculos e intenta protegerse.

La misma Fortunata es consciente de sus defectos, admite que es «una cobarde». También reconoce que está imaginando y se exige a sí misma a ser realista. Sabe que es «precavida», cosa que le acompaña hasta cuando empieza a salir con otro hombre, y cuando se separaron durante un tiempo, y él le cita, ella va vestida con un traje de astronauta, con una escafandra por si el planeta explotaba en mil pedazos.

Fortunata, en su periplo hacia la reconciliación con sí misma y con la vida, pasa por muchos estados de ánimo: tristeza, pereza, falta de ganas, una racha de locura, despiste e histeria. Además de la soledad que es su condición, se halla «hundida, abatida» (p. 140). La protagonista sufre porque los recuerdos relacionados con su vida en pareja y su vida sin ella son de un año y poco de duración y forman parte de su presente. Nata no es capaz de arrinconarlos ni encarcelarlos en el pasado.

En resumidas cuentas, Fortunata tiene rasgos del arquetipo del personaje romántico. Es sensible, se entrega a la tristeza y exagera sus reacciones. Expresa su predilección por la poesía, las canciones, las novelas. Sufre la desilusión en el amor, toma los sentimientos muy seriamente por eso se ve tan afectada al enfrentarse al abandono del novio, y esto conduce al decaimiento físico en dos ocasiones: en la primera padece fiebre y, en la segunda tiene un accidente tras salir agotada y confundida de la consulta de la terapeuta. Al iniciar una relación con Mauro, Nata se siente escéptica, necesita una garantía de ser feliz y que no se le haga daño. También disfruta de los rasgos propios de los románticos: el perfeccionamiento y el idealismo.

A la hora de crear Fortunata Fortuna se apoderó de la autora la obsesión de «encontrar la voz del personaje, para que el lector estuviera oyendo hablar a Fortunata Fortuna». En su camino hacia la interiorización el personaje se escuda en unas técnicas para emitir su voz y esto da paso al siguiente punto: las estrategias narrativas.

## 2. ESTRATEGIAS NARRATIVAS

Me atrevería a decir que Torres emplea algunas «modalidades formales para lograr la transparencia interior»<sup>8</sup>. La primera modalidad sería crear el marco interlocucional.

### 2.1. Narradora en busca de un interlocutor

La novela está narrada en primera persona, un «yo» protagonista, uniéndose, así, la visión, la voz y personaje<sup>9</sup>. Siguiendo los términos de Genette es un narrador intradiegético-homodiegético, es decir, un narrador de ficción que cuenta su propia historia. Dicha voz narrativa corresponde a Fortunata que habla desde la óptica de quien está inmerso en un proceso de desamor y debe comenzar a «reinsertarse» socialmente.

Ahora bien, la apelación al narratario es una metáfora de la radical soledad de la protagonista. En gran parte de la historia, Fortunata se dirige a un destinatario, al «tú» de la segunda persona. El «tú» viene en dos formas a reclamar la presencia de Alberto, el ex novio, o, en forma del doble, el espejo, el propio «yo» de la protagonista: «esa es la putada de imaginarte cosas, que como te despistes un momento luego ya no te vienen a la cabeza» (p. 20).

La orientación hacia el narratario responde «al interés por establecer o mantener con él un contacto, o incluso un diálogo». Señala Genette que esos narradores se hallan «siempre vueltos hacia su público, y con frecuencia más interesados por la relación que guardan con él que con su propio relato». Por lo cual afirma Genette que se puede denominar la función a la que suelen dar prioridad: función de comunicación<sup>10</sup>. Aquí, «el verdadero autor del relato no es sólo quien lo cuenta, sino también, y a veces mucho más, el que lo escucha. Y que no es necesariamente aquel a quien nos dirigimos: siempre hay alguien al *lado*»<sup>11</sup>.

La protagonista se dirige a la 2ª persona, a su ex pareja para hacerle partícipe de lo que piensa o mantenerle informado de las últimas, o, simplemente narrarle las cosas cotidianas porque desde que se fue se convirtió en su «amigo invisible». Es verdad que no le ve; no le

<sup>8</sup> Asís Garrote, 1988, p. 206.

<sup>9</sup> Genette, 1989.

<sup>10</sup> Genette, 1989, p. 309.

<sup>11</sup> Genette, 1989, pp. 314-315.

oye, pero le habla en voz alta (p. 56). Hasta el punto de que en un momento de alteración la protagonista reclama su presencia como el salvador que la protege del mal y del daño (capítulo 18, 3ª parte).

Además, la narradora no sólo evoca la presencia del «tú», del ex novio sino que imagina que está conversando con él, y adivina las frases que podría decir él. Por otra parte, procura convencernos de que él la espía, la sigue en la casa, en la cocina, en el salón.

En *La vida imaginaria* la «presencia ausente del destinatario se convierte en el elemento dominante, (obsesivo) del discurso»<sup>12</sup>. Así que su existencia marca la primera parte con regularidad, casi no carece un capítulo de la aparición del «tú», pero se nota que a partir de la segunda parte (en la que decide la protagonista entrar en el plano real) desaparece paulatinamente el narrador.

Surge otra variante del empleo del destinatario en la que este «tú» es Mauro, la pareja actual de la narradora, pese a que esté presente y no ausente, incluso a veces está delante de ella. Sirve de ejemplo el capítulo 7 de la 3ª parte; cuando está hablando con Mauro sobre la película que van a ver y transmite todas las objeciones utilizando los paréntesis para indicar que lo está diciendo para sus adentros.

El marco interlocucional creado por el uso de un «yo» desdoblado en un «tú» es una forma de dialogar uno con sí mismo para analizar las cosas. Por otra parte, «el análisis retrospectivo de una conciencia» es un elemento importante para la novela en primera persona<sup>13</sup>. El discurso se interrumpe a veces para reflexionar, comentar, indagar, expresar sentimientos. En este sentido sirve de ejemplo la conversación que mantiene Nata con Donato, su jefe (3ª parte, capítulo 9).

También se puede hablar del desdoblamiento crítico que consiste en la autocrítica de las propias acciones<sup>14</sup>, de las que es consciente Fortunata: «Lo que más me molesta de mí es que me conozco» (p. 60).

En algunos casos aparece la segunda persona sin aviso así que el lector piensa que la narradora se está dirigiendo a un interlocutor, especialmente si la otra persona está presente, pero al final del diálogo, o del capítulo, descubre que esta conversación pasa en su pensamiento. Sirve de ejemplo para este caso el diálogo que mantiene

<sup>12</sup> Genette, 1989, pp. 309-310.

<sup>13</sup> Asís Garrote, 1988, p. 174.

<sup>14</sup> Ciplijauskaitė, 1988, p. 74.

Fortunata con Rita, su amiga, estando Rita presente ante ella (pp. 189 y 192).

## 2. 2. *Narrar lo imaginario*

La técnica narrativa se basa en la doble dimensión del libro: la vida real y la vida imaginaria. Como la narración parte en muchas veces de una situación imaginaria de modo que la protagonista puede cambiar cosas, remplazar otras, quitar algo y volver a imaginar la situación de nuevo o dejar de imaginar cuando quiera, etc. En la primera situación imaginaria de la novela sustituye un detalle por otro ya que «imaginar es gratis» (p. 13). También se figura situaciones difíciles de realizar porque «la imaginación es libre» (p. 16).

Toda la narración o son anécdotas pasadas o escenas imaginadas, sólo el capítulo 7 de la 1ª parte ha sido un recuerdo provocado por un acicate: Nata se acuerda del día que pasa con su novio en la playa tras ver una grabación de vídeo. Por otra parte, son escasos los recuerdos que surgen por asociación; uno de ellos es lo que le hacía la abuela cuando era pequeña por asociarlo con el comportamiento de Lupe, la señora de la limpieza.

La protagonista, al narrar los sucesos, empieza por un incidente y se ve una retahíla sin ninguna sofisticación, de una forma espontánea, como si cogiera el hilo de un ovillo y empezara a tirar de él. La protagonista a veces para citar una cosa da rienda suelta a la memoria y narra muchas cosas sobre esta. Al imaginarse cómo irá vestida en un encuentro imaginario con su ex pareja recuerda cuándo compró las botas, con quién estaba y dónde estaba, etc.

La autora se empeña en hacernos llegar la voz de la protagonista dedicando gran parte de la narración a relatar hechos que podrían suceder en la vida paralela de la protagonista, en su vida imaginaria.

## 2.3. *Tiempo de angustia y soledad*

Si el tiempo de la historia abarca alrededor de un año y medio de la vida de la protagonista, el tiempo del relato ha de organizarse de manera que se condense en un número determinado de páginas esas anécdotas de la vida, y las impresiones personales experimentadas a lo largo de más de un año de soledad.

Las referencias temporales explícitas salen continuamente: «He tardado más de un año en rehacerme» (p. 191). Por otra parte, sabe-

mos que su relación con Mauro duró meses y la separación también: «hace meses que no veo a Mauro» (p. 166). Al separarse de Mauro sabemos que ha vuelto a ir a la consulta de la terapeuta durante semanas. Asimismo nos enteramos de que tras el accidente que tuvo salió del hospital «a los diez días», y que la convalecencia duró «casi tres semanas» (p. 247).

Hemos señalado que la novela está dividida en tres partes cuyos capítulos son desiguales en extensión y número. Esto permite a la narradora eludir tiempos de su biografía no pertinentes para la tesis de la obra. La verdad es que la novela tiene sólo un recuerdo muy significativo: el del día de la playa ya que este recuerdo termina con esta frase que viene en boca de Alberto: «imposible es dejar de amarte», y resulta que lo imposible ha sido posible, y al final la deja por otra.

Los movimientos que varían el ritmo en el relato y producen el cambio de velocidad son la elipsis, el resumen (sumario), la escena (dialogada) y el ralenti.

La elipsis es el recurso temporal más frecuente para que el tiempo del relato sea inferior al de la historia. En la novela hay muchos tiempos suprimidos: por ejemplo, Nata silencia la narración de los tres días que ha tardado para contestar al mensaje de Mauro. También utiliza el domingo como marcador del paso del tiempo, y hace caso omiso a los hechos sucedidos a lo largo de la semana. La unidad iterativa «domingo», «otro domingo» es determinación interna que acentúa el sentimiento de la soledad.

Como marcas temporales es de notable presencia el uso de las elipsis explícitas: «han pasado seis meses» (p. 12), «ha pasado un mes desde la última vez que escribí» (p. 21)...

El resumen acelera el ritmo de la narración. Esta herramienta es utilizada en muy pocas ocasiones. Sirve el capítulo 14 de la 1ª parte como ejemplo de este recurso; en el que la protagonista resume todo lo que ha hecho en una semana. También es una estrategia de mayor envergadura cuando el personaje quiere dar paso al final de la historia: el capítulo 17 de la 3ª (faltan tres capítulos para que termine la novela) Nata está en la consulta y hace resumen de muchas situaciones que le han dolido durante el proceso del desamor. Son hechos que fueron contados a lo largo de las páginas de la novela pero los resume al final para condensar el sentimiento de angustia que sufre la protagonista y así prepara al lector para el final de la narración.

En *La vida imaginaria* los diálogos son de poca presencia pero tienen mucha importancia ya que interesa caracterizar a los personajes por lo que hablan; por ejemplo, el diálogo que mantiene Nata con unos amigos revela muchos aspectos sobre el carácter de la protagonista. También las frases intercambiadas en las escenas imaginarias entre Beto y Nata dejan al descubierto muchos datos sobre sus caracteres y el tipo de relación que mantienen.

El diálogo aparece en dos modalidades: la primera se trata de un diálogo en el que reproducen de forma directa las palabras que pronuncian dos interlocutores, y, la segunda modalidad es la del diálogo en estilo indirecto, en el que se transmite la conversación que el personaje ha mantenido con otras personas. Este último aparece frecuentemente en la novela ya que es una técnica muy adecuada para hacernos oír la voz del personaje.

Por último, en *La vida imaginaria* están presentes las descripciones detalladas y minuciosas que producen la morosidad del relato. Son paradas contemplativas de la propia heroína y son dedicadas al espacio interior, a lo íntimo. Son descripciones de sentimientos y pensamientos que revelan la condición solitaria del personaje.

La prolepsis en el sentido de que sea una anticipación de un hecho o acción ulterior al momento de la historia en que se halla la narración no existe en *La vida imaginaria*, pero dado al doble plan que rige la obra (el real y el imaginario) Nata anticipa, aunque sea en su imaginación, cómo recibirá su ex novio la noticia de su muerte. Se detiene en todos los detalles para marcar así el dolor que le producirá a Alberto la muerte prematura de la novia, y el arrepentimiento que siente. El contraste entre la ilusión y la realidad acentúa más la crisis psicológica del personaje.

La analepsis es un recurso que sólo aparece cuando Nata llora en el baño y Lupe le frota a ella la mano con colonia, Nata se acuerda de que su abuela le hacía esto cuando era niña.

#### 2. 4. *Espacio real y espacio imaginario*

En *La vida imaginaria* el espacio participa de la bipartición estructural de la obra: la real y la imaginaria. La estructura externa de la obra tiene tres partes y en relación a ella la estructura interna se puede dividir igualmente en tres dimensiones: la completamente real, la absolutamente imaginaria, y la extensión limítrofe que vacila entre lo

real y lo imaginario. Paralelamente podríamos hablar de dos espacios diferentes: el cerrado de la primera parte, respondiendo a la etapa del encarcelamiento de la protagonista en casa; en su propio pensamiento y, el abierto de la segunda parte, representado por los cafés, los garitos, el mar, el cine, la naturaleza, ambientes que enmarcan mejor a un personaje que quiere salir de su aislamiento y convivir eslabonándose con los demás. En la tercera parte hay una mezcla entre ambos espacios: el interior y el exterior.

La referencia espacial no es muy explícita. Por ejemplo, no sabemos en qué barrio se sitúa la casa de Nata, si está ubicada en una plaza silenciosa, apartada, o vive en una avenida. Pero sí nos ofrece el interior de su casa, el cariño que tiene al sofá. Se hace referencia a algunas paradas espaciales en Madrid, nombra algunas plazas «Plaza de Oriente, plaza de los cubos», o se refiere a algunas zonas: ópera, Martín de los Heros. Son pocas alusiones y están relacionadas con la dimensión real, con los desplazamientos en la vida social de la protagonista. Fortunata tiene predilección por Nueva York, Buenos Aires, París como espacios imaginarios. Preferiría vivir en esas grandes ciudades.

Los espacios interiores son el escenario de muchas de las situaciones imaginarias. La casa y sus partes (el salón, el sofá, la cocina) como espacio de intimidad sirve para demostrar la capacidad que posee el personaje para ahondar en el «espacio interior».

Las descripciones espaciales están utilizadas, por tanto, para potenciar el tema de la obra: la doble vida de Fortunata, la real y la imaginaria. Veamos un ejemplo: el color rosa que tiñe todas las cosas que toca Nata viene para anunciar el estado de enamoramiento de esta. Mientras ver un barco en plena calle es una proyección metonímica del ánimo de la protagonista tras salir de la consulta de la psicóloga. De ese modo, si el estado de ánimo es optimista, alegre, sirve lo de convertirse todo lo que toca en rosa. Y si se trata de un estado de confusión, miedo, angustia sirve la escena del barco en el que viene Alberto para buscarla. Si está hablando de una vida alegre, acomodada, Buenos Aires será el espacio adecuado, y si es un lugar para un posible encuentro se desplazará en Nueva York.

## 2. 5. *Estilo y lenguaje*

En *La vida imaginaria* Torres desarrolla un estilo natural, vivo y real, no sólo por el uso del lenguaje coloquial sino por la espontaneidad de la sucesión de las ideas y el planteamiento del tema.

El uso del lenguaje tan cercano hace al lector sentir que está escuchando a un amigo y no leyendo un libro ya que «encontrar la voz del personaje» es el lema literario que adoptó la autora para construir su obra. Sin duda, a muchos lectores les chocará cómo está escrita la novela por el empleo de palabras y expresiones malsonantes.

La autora no podría definir su estilo por tener sólo una novela. Pero es obvio que es un estilo cargado de humor. Al mismo tiempo Torres admite que trabajó «un estilo literario para que el lector oyera hablar a Fortunata», y para conseguirlo recurre a «repeticiones, frases cortas, desorden de ideas»<sup>15</sup>. Podría añadir a estos rasgos el uso de la oración independiente que hace la narración muy ágil y muy próxima. Por otra parte, la utilización del pretérito perfecto de indicativo, hilo que une todo el libro, es un modo verbal que se aproxima la narración al presente porque sirve para contar hechos recientes; así subraya el estado de la soledad del personaje y hace llegar al lector su voz. La repetición de algunas frases indica que está hablando: «Hueles como siempre» (p. 14), «Dios mío, gracias, gracias, gracias, gracias» (p. 97).

Utilizar el estilo indirecto, es otro procedimiento que contribuye a que oigamos la voz de Fortunata. La narradora emite la conversación que ha mantenido con las otras personas utilizando las formas siguientes: «les conté», «me dijeron que», «Rita dijo», «les dije»...

Creo que uno de los recursos característicos del estilo de la novela es el uso de la suposición en los títulos de las partes: «Si-no-es-ahora-cuándo», «Si-no-eres-tú-quién» cuyo fin es subrayar la transcendencia de la dimensión imaginaria y la idea escéptica que tiene el personaje sobre la realidad.

El empleo de la interjección entre signos de interrogación «¿eh?» (título del capítulo 19, 1ª parte) que es una interjección «apelativa» que actúa sobre el receptor<sup>16</sup> evoca de nuevo a un oyente y marca su presencia.

<sup>15</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>16</sup> Gómez Torrego, 2011, p. 248.

### 2. 5. 1. Servirse de la tecnología

Torres señala que la «tecnología llega para quedarse y hay que incorporarla y sacar de ella el máximo partido»<sup>17</sup>. Esto explica que una considerable parte de la narración de *La vida imaginaria* venga en forma de mensajes de móviles o de correo electrónico. No en vano algunos títulos de los capítulos vienen como «mensajes», «Mensaje de Mauro», «Eliminar contacto». Lo de servirse de la tecnología pone punto final a la novela ya que el contacto entre la protagonista y su pareja viene en mensaje de móvil.

Nuestra autora opina que las redes sociales complican el proceso de olvido a aquellas personas que salieron de nuestra vida<sup>18</sup>. Así que es necesario mantener distancia virtual de aquellas personas. Esta idea sale en *La vida imaginaria*: cuando Fortunata y su amiga Carlota se separan de sus novios eliminan los contactos; eliminan el número del móvil y los contactos en el Facebook, en el Twitter o en el Whatsapp. Aquí se trata del vínculo-contacto virtual igual a la presencia física de la persona. El hecho de eliminar los contactos de la persona podría significar que esta no existía. Fortunata mantiene en secreto la relación con Mauro y cuando se separan ella elimina todos los contactos, y al decidir contarle a sus amigas no tiene pruebas (ni un número de móvil, ni contactos en Fb, o en Twitter, etc.) para demostrar que existía Mauro y que ha estado con él durante meses. En ese momento se dirige a ella una de las amigas con esta interrogación: «¿No te lo habrás inventado?» (p. 220).

La idea de eliminar contactos cuya significación es eliminar la presencia física de la persona convierte al mundo virtual en ser más real que la realidad misma.

Al examinar los elementos de la narración elaborados en esta novela encontramos a continuación características que podrían definir los rasgos de la escritura de la autora.

<sup>17</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>18</sup> Torres, 25.5.2013.

### 3. LAS CLAVE DEL MUNDO LITERARIO, RECIÉN CONSTRUIDO, DE MARA TORRES

Nuestra autora comparte con otros autores todos los estereotipos sobre lo que es la literatura, su función, su fin y su fuente de inspiración.

#### 3.1. *La función placentera y liberadora de la literatura*

Nuestra autora es partidaria de la dimensión sublime de la literatura. Es defensora de los que perciben la literatura como vía mediante la cual se eleve el hombre, rechazando de esta manera la tendencia de la literatura realista<sup>19</sup>. Gullón, entre otros, se plantea la dualidad del concepto de la literatura; según él, la literatura de estos días sigue escindida entre dos mundos: el del espejo realista y el del espejo oscuro. El primero refleja la sociedad y el segundo aleja al hombre de su entorno y le enaltece centrándose en las galerías del alma humana en aras de revelar sus debilidades<sup>20</sup>.

Torres necesitaba volar y «la literatura le ha dado las alas»; ya que el periodismo, su carrera profesional, le ata a la realidad, así que, cuando quiere evadirse, lo hace con los libros<sup>21</sup>. Por otra parte, ella disfruta la ventaja de tener cubiertas las primeras necesidades y esa cobertura se la ofrece el periodismo. Por lo cual, nuestra autora no está obligada a afrontar las «numerosas servidumbres» del oficio de escritor<sup>22</sup>. Durante los dos años que estuvo imaginando las andanzas de Fortunata, ya pensaba en firmar la obra con seudónimo porque «fantaseaba» con que nadie supiera nunca que ella la había escrito, «sobre todo porque quería escribir con libertad»<sup>23</sup>. Para Torres, la literatura le permite volar y si no va a seguir volando escribiendo seguirá volando leyendo<sup>24</sup>.

En *La vida imaginaria* la autora hace constantes guiños al lector con sus reflexiones metanarrativas refiriéndose a libros de poesía (poema de Félix Grande Lara, el poema de «la mujer que vuela» del libro *Espantapájaros* de Oliverio Gironde, el libro de canciones de Leonard

<sup>19</sup> Gullón, 2004, pp. 194 y 197-198.

<sup>20</sup> Gullón, 2004, p. 50.

<sup>21</sup> Torres, 8.2.2013.

<sup>22</sup> Gullón, 2004, p. 65.

<sup>23</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>24</sup> Torres, 8.2.2013.

Cohen) y de cuentos. La protagonista dirige una carta al ex novio, siguiendo la idea del cuento de Eduardo Galeano: «Cuento de las cartas del amor». También el estado de soledad es la condición que comparten todos los autores, asimismo es un requisito fundamental para escribir y construir el personaje ya que Torres inventó a Fortunata para que esta le hiciera compañía.

Escribir para fugarse es una necesidad para Torres. Su primera novela «tiene una parte absolutamente personal y esa es, precisamente, la imaginada»<sup>25</sup>. Ella igual que su protagonista tiene «esa doble forma de entender la vida en dos dimensiones: la real y la imaginaria»<sup>26</sup>. En otras palabras, «la novela crea «una psicología imaginaria», «la psicología de un hombre posible»<sup>27</sup>.

### 3. 2. *La imaginación: fuente literaria y nace por necesidad*

Según la autora, la libertad evoca la capacidad de imaginar y la imaginación nace de una necesidad, de un vacío sujeto al pensamiento que se irá llenando con las experiencias de la vida. Así que Torres escribe «por pura necesidad».

La propia autora, igual que su personaje, tiene su vida imaginaria en la que puede escribir «una novela para los amigos, tener la osadía de enviarla a un premio, que un jurado diga: “Esta”»<sup>28</sup>.

Torres defiende la tesis de que fantasear con una vida imaginaria es, en los tiempos difíciles, más necesario que nunca<sup>29</sup>. Cabe mencionar que el contexto socio-político en el que nace *La vida imaginaria* promueve y activa el botón de imaginación ya que «Soñar es el primer paso para empezar a cambiar las cosas»<sup>30</sup>. Creo que es posible ajustar la siguiente cita al caso de la obra que estudiamos: «Si el universo de todos los días se convierte en ficción por el simple procedimiento que consiste en revelar la vida secreta de los individuos que lo habitan, lo inverso es igualmente verdadero, es decir, que los personajes de ficción los más auténticos, los que tienen una mayor profun-

<sup>25</sup> Torres, 8.2.2013.

<sup>26</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>27</sup> Asís Garrote, 1988, p. 169.

<sup>28</sup> Torres, 8.2.2013.

<sup>29</sup> Torres, 25.5.2013.

<sup>30</sup> Torres, 14.12.2012.

didad son los que conocemos más íntimamente y con una clase de conocimiento que nos está prohibido en la realidad»<sup>31</sup>.

#### CONCLUSIONES

Creo que si el tema de la ausencia predomina tanto en los dos libros no ficcionales de la autora como en su primera novela es muy probable que seguirá siendo un tema de mucho interés en futuras novelas.

Para mí, el logro técnico de *La vida imaginaria* reside en lo que ha bautizado la propia escritora con el nombre del «discurso hablado». La soledad del personaje lleva a la necesidad de ser escuchado y de buscar y/o encontrar a un interlocutor.

La autora se sirve de todas las técnicas narrativas para hacernos escuchar a su personaje y no leerla. La primera es el uso del destinatario que implica la presencia de un interlocutor; también se vale de las técnicas del doble y el desdoblamiento que requieren el diálogo con uno mismo. Otra herramienta que contribuye a hacernos llegar la voz del personaje es la opción por un espacio cerrado, íntimo, adecuado para el discurso hablado. Asimismo el tiempo que no cuenta con el flash back, ni con los recuerdos lejanos, sino que trata de las anécdotas subraya la condición habladora del personaje. Por otra parte, el uso del lenguaje coloquial y cargar el estilo de humor evocan la presencia de un oyente. Además la autora se sirve de la tecnología, de los medios de la comunicación virtuales que exigen voz, lengua, oído, interacción e intercambio. Junto a la forma está lo temático, el desorden de las ideas y la fluidez de los pensamientos que señalan el desorden psicológico de la protagonista y aumentan la sensación de que merece ser escuchada.

Crear a un personaje para que haga compañía a su autora es el lema que adoptó Torres para iniciar su trayectoria literaria. Por otra parte, la sencillez, la naturalidad y la humanidad de la protagonista dan paso al éxito de la novela. Asimismo la fama que tiene la autora como periodista, presentadora, y locutora ayuda a la gran difusión de la novela. Pero esta obra de Torres no tiene «fecha de caducidad» (utilizando el término de Gullón) como producto comercial ya que su contenido es muy humano, en el que rigen las emociones. La

<sup>31</sup> Asís Garrote, 1988, p. 169.

protagonista saborea el fracaso en el amor y no cree que sea capaz de volver a triunfar.

Nuestra autora tiene predilección por la función liberadora de la literatura así que pienso que se seguirá inclinando por la percepción de la literatura como evasión ya que lo anuncia en su primera obra, y lo demuestra en sus declaraciones acerca del significado de la literatura.

Para concluir, entender la literatura como catarsis, el hecho de escribir por necesidad personal, no por cubrir las necesidades económicas, y la imaginación como fuente de inspiración son los pilares sobre los que construye nuestra autora su mundo literario. Por último, las futuras obras de la autora modificarán o confirmarán estas conclusiones.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Asís Garrote, María Dolores, *Formas de comunicación en la narrativa*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- Ciplijauskaité, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gómez Torrego, Leonardo, *La gramática didáctica del español*, Madrid, Ediciones SM, 2011.
- Gullón, Germán, *Los mercaderes en el templo de la literatura*, Madrid, Caballo de Troya, 2004.
- Ortografía de la Lengua Española*, Madrid, Asociación de las Academias de la Lengua Española/Espasa Libros, 2010.
- Santamaría, Jon Ander, «Mara Torres: La cultura nunca ha sido complaciente, es siempre una mirada crítica», Entrevista a Mara Torres en Cultura Low Cost, 12 mayo, 2013, [culturalowcost.wordpress.com/](http://culturalowcost.wordpress.com/). Y publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 25.5.13.
- Torres, Mara, *La vida imaginaria*, Barcelona, Planeta, 2012.
- Torres, Mara, Entrevista a Mara Torres, «El misterio de la vida es el amor... y el reto, entenderlo». Fuente Diario SPORT (9/12/2012). Publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 14.12.2012.
- Torres, Mara, Entrevista a Mara Torres, Fuente: <http://www.librosquevoyleyendo.com>. Publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 25.5.13.

Torres, Mara, Entrevista a Mara Torres, *Revista 21*. Publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 8.2.13.

Torres, Mara, Entrevista con Mara Torres, video por [www.badajozonline.tv](http://www.badajozonline.tv), en la Feria de Badajoz, publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 14.6.2013.

Torres, Mara, «Necesitaba volar y la literatura me ha dado las alas», en [www.lavanguardia.com/libros](http://www.lavanguardia.com/libros). Y publicado por Mara Torres Weblog No Oficial, 16.10.12.