MONTEAGUDO 3.ª Época – N.º 28. 2023 – Págs. 261-304

La connatural fascinación y pasión por la literatura de Mariano Baquero

Mariano Baquero's connatural passion and fascination for literature

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Patricia Teresa López Ruiz
Universidad de Murcia

Resumen:

El trabajo pretende mostrar cómo la vida de Mariano Baquero estuvo marcada por su natural inclinación por la literatura. Para ello se ofrece una panorámica revisión de la misma, desde tal ángulo de enfoque. Dejando aparte su producción científica ya consolidada, se aborda el estudio de su archivo personal, desde la documentación conservada de su adolescencia, hasta su participación en premios literarios, colaboración en cursos, impartición de conferencias o participación en la prensa periódica. De todo ello se ofrece un breve muestrario en los anexos finales, entre los que se incluyen documentos inéditos.

Palabras clave:

Mariano Baquero. Literatura. Conferencias. Cursos. Artículos divulgativos.

Abstract:

This works aims at showing how Mariano Baquero's life was marked by his natural inclination towards literature. With this purpose in mid a panoramic revision from this perspective of said inclination is offered. Leaving aside his consolidated scientific production, his personal archive, ranging from the documentation preserved from his childhood to his participation in literary awards, his contributions to different courses, his lectures or his publications in the press, is addressed in this work. Of all these a few samples are shown in the final annexes among which unpublished documents are included.

Key Words:

Mariano Baquero. Literature. Lectures. Courses. Popular articles

Refiriéndose García Berrio a cómo Baquero Goyanes supo siempre transmitir a sus discípulos la pasión pura por los objetos literarios, recordaba cómo de él aprendió que el acercamiento profesionalizado a la literatura no podía desvanecer "ese principio apasionado de fascinación emotiva, connatural a las obras artísticas" (2006: xx). Realmente esa aproximación afectiva hacia el texto literario que Baquero defendió y proyectó en su acercamiento teórico–crítico a las obras literarias, parece que podría estimarse como una marca que, desde sus más tempranas vivencias, siempre lo acompañó.

Ya desde sus años infantiles la literatura se erigió en el núcleo central de su personal universo. Cuidadoso conservador de prácticamente todas sus experiencias y relaciones con la misma, tal actitud nos ha legado lo que resulta, a día de hoy, una valiosa documentación que evidencia su natural inclinación y fascinación por este arte. De unos años que hay que remontar a fechas de su infancia–adolescencia —no aparece, por desgracia, ninguna marca cronológica—, conservamos abundantes números de pequeñas revistas escritas e ilustradas por él que, suponemos, distribuirían él y su hermano entre sus compañeros de juego. Bajo el epígrafe general *Sociedad Revistas y Publicaciones Infantiles*, tenemos bastantes números de la que bautizó como *Emoción. Revista de aventuras* y que incluye cómics —él los denomina "novelas gráficas"—, especialmente de acción y policíacos. Incluso de algún número se desprende que organizó un Club policíaco al que solo se podía acceder tras resolver los casos expuestos. En uno de los números da cuenta, así, de que la revista ha fundado ese Club: "Para pertenecer a este club es necesario resolver el caso adjunto y mandar la solución a M. Baquero. Redacción". En otro número se expone un nuevo caso para poder acceder a "detective". También creó la revista *La aventura semanal*, *El cuento ilustrado*, *El Mundo Infantil* —con su suplemento *Para ti–*, *Tu Revista*, *Cuentos y aventuras*, *Humorismo…* y un largo etcétera.

En todas ellas se aprecia su notoria inclinación por la narración de aventuras, aunque también dedicó espacio, como se ha señalado, a la policíaca e incluso al humor y a la organización de pasatiempos.[1] Muy curiosa resulta también una publicación que evidencia la afición del entonces muy joven Baquero por el cine. Bajo el título *Cine Aventuras* creó una pequeña revista en donde indicó: "Si leéis siempre Cine Aventuras estaréis enterados de las novedades cinematográficas y podréis leer los argumentos novelados de las mejores películas".[2]

[1] Véase el anexo I en donde se recogen algunas páginas de dicha documentación.
[2] Anexo II.

Su llamativa y persistente afición por la ficción narrativa se trasluce, en consecuencia, con toda claridad, en esta curiosa documentación que ha llegado, a través del tiempo, a nuestras manos y que ofrece, en fin, la imagen de un niño–adolescente entregado por completo al mundo de la literatura. Incluso conservó algunas páginas en donde ilustración y texto se complementan. En ellas o bien toma como punto de partida algún famoso clásico literario o bien se apoya en una emotiva reflexión personal.[3] En fin, como bien recogió el mismo García Berrio (2006: XIV), al referirse a su personalidad, si en él siempre se mantuvo, como singular y secreto tesoro, la fidelidad a su memoria infantil, esta, qué duda cabe, a la luz de estos preservados archivos, debió estar marcada por esa luminosa entrega y pleno entusiasmo por el universo literario. De cualquiera de estas páginas se desborda tal torrente de gozosa y festiva contribución —siempre, claro, sometida a esa pequeña escala al mundo de la ficción literaria, que nadie podría poner en duda la felicidad que ello debió aportarle durante esos años. Una época en la que su personalidad no parece estar impregnada aún por la persistente melancolía que lo acompañaría con posterioridad. Y quizá, también, a la luz de tales documentos, se podría entender mejor la defensa que siempre llevó a cabo, pese a la asunción de las imprescindibles innovaciones técnicas en el relato, de la necesaria imaginación.

Todas estas pequeñas creaciones periódicas fueron, como se indicó, escritas e ilustradas por él[4] pues, aunque esta resultó una habilidad suya poco conocida y reducida al ámbito del núcleo familiar, fue muy buen dibujante. Consecuencia de tal afición fue también la construcción de un pequeño teatro con obras escritas y dibujadas por él, en sus años infantiles, o el que, ya pensado para sus hijos, hizo muchos años después. La decisión, en consecuencia, de hacer una carrera universitaria vinculada al estudio de la literatura no debió sorprender a sus padres aunque, al parecer, ello no les satisfizo demasiado e, incluso, intentaron que cambiara de opinión dirigiéndolo hacia la opción del Derecho. Una elección que, en su caso, resultaba indudablemente imposible.

Tras concluir el Bachillerato en el instituto Jovellanos de Gijón, realizó la carrera universitaria de Filología Románica en Oviedo, en donde llegó a desempeñar los cargos de profesor auxiliar y ayudante. Con la obtención de una beca del Consejo

[3] Anexo III.

[4] De su hermano Arcadio, también aficionado al dibujo, conservamos asimismo algunos sueltos, con lo que cabría suponer que pudo colaborar con él. Mariano Baquero, como hermano mayor, debía dirigir todos estos proyectos. En algunos números aparece clara tal diferenciación, al señalarse los nombres de quienes cataloga como "oficiales".

Superior de Investigaciones Científicas marchó a Madrid, para realizar su tesis doctoral bajo la dirección de Rafael de Balbín y Lucas. En Madrid se alojó en la Residencia del CSIC, la famosa "Residencia de Estudiantes", defendiendo su tesis doctoral, *El cuento español en el siglo XIX*, el 27 de noviembre de 1948. Posteriormente, esta recibió el premio Menéndez Pelayo y fue publicada por el mismo CSIC. En la Universidad Central desempeñó el cargo de profesor ayudante hasta la obtención de la cátedra de "Historia de la Lengua y de la Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal", en la Universidad de Murcia. Como ha recogido Javier Díez de Revenga (1988: 9) —sin duda uno de los discípulos más próximos y queridos por él y que mejor conoce toda su trayectoria— el otoño de 1949, y a lo largo de tres meses, Baquero realizó sus ejercicios ante un tribunal presidido por Dámaso Alonso, para convertirse, en su toma de posesión de dicha cátedra, el 16 de diciembre de 1948, a sus 26 años, en el catedrático más joven de la universidad española.

Si a partir de su llegada a Murcia, esta ciudad de provincia —completamente desconocida y ajena a él— se convirtió en su residencia definitiva y su universidad en el centro en el que llevó a cabo su labor docente e investigadora, su actividad profesional no se redujo a tal ámbito. Junto al desempeño de su labor docente y de su carrera investigadora, su siempre dominante y persistente pasión por la literatura se proyectó en muy diversas direcciones. Gracias a los archivos conservados por él y al rastreo que hemos llevado a cabo a través de la prensa nacional y local, hemos podido reunir una importante y copiosa documentación que evidencia cómo la vida de Baquero tuvo siempre como eje central de sus intereses —y no fue, no obstante, el único de ellos—, la literatura.[5]

Su participación en numerosos cursos impartidos en muy distintos lugares del ámbito nacional —pese a su bien conocida reticencia a los viajes y desplazamientos—, desde fechas tempranas, pone de relieve el destacado lugar que ocupó como reconocido especialista en el panorama cultural de su época. Las conferencias impartidas de las que hay constancia documental —fundamentalmente por la información procedente de la prensa o por programas que conservó— son verdaderamente copiosas, y si bien ponen de relieve su particular inclinación por el estudio de los géneros narrativos, también evidencian su rica y amplia competencia como historiador y crítico literario. La primera que hemos encontrado —14 de febrero de 1947— la impartió, precisamente, en una velada organizada en homenaje

[5] En su regulada y perfectamente parcelada rutina diaria sabía repartir, cuidadosamente, su tiempo por la lectura, preparación de clases y trabajos, y audición de música. Y junto a ello cabe recordar también su entusiasta dedicación al cine, la fotografía y su afición por otras artes, como la pintura.

a los hermanos Machado, en Oviedo. Tras la obtención de la cátedra su actividad se intensificó. En el Ateneo de Madrid, en el ciclo *Balance de la cultura moderna y actualización de la tradición literaria española*, disertó en enero de 1951 sobre los "Problemas de la novela contemporánea". Dicha contribución, como sucedería en otras ocasiones, sería después publicada. Ya en Murcia inauguró en febrero de 1951 el curso de la Asociación Cultural Iberoamericana con una conferencia sobre sor Juana Inés de la Cruz en la literatura barroca hispanoamericana. También en este año habló sobre el "Medio siglo de novela española".

En 1952, y en la organización de un ciclo sobre *Aspectos de la novela*, disertó sobre "La novela psicológica". Si la novela se constituyó, sin duda, en uno de los objetivos centrales de su interés, no puede decirse que en sus estudios soliera abordar de manera exclusiva un concreto tipo histórico, dentro de la misma. Precisamente por ello, el descubrimiento del texto manuscrito original de tal conferencia me pareció que podría calificarse como verdaderamente afortunado. Que Baquero nunca volviera sobre dicho tema ni considerara oportuno publicarla resulta, a día de hoy, una incógnita irresoluble. Tras un paciente y difícil descifrado del manuscrito, he decidido —aun cuando quizá con ello esté quebrantando su voluntad— darla a conocer, de manera que la misma constituye el anexo más extenso que acompaña a la presente aproximación.[6] Para su lectura resulta necesario partir de unas premisas básicas. En primer lugar, el año en que trabajó sobre dicho tema, 1952, y en segundo, su condición de contribución transmitida oralmente; algo que no deja de percibirse a lo largo del texto.

Asentados tales condicionantes el escrito revela, pese a lo temprano de su elaboración, la personal forma de abordar el texto narrativo de Baquero. Su condición de historiador de la literatura no deja de estar presente en la contextualización histórica que lleva a cabo sobre dicho género, y en la que se aprecia, también, su destacado perfil comparatista. De hecho, no deja de resultar llamativo que los principales nombres a los que acude, para ejemplificar sobre dicha especie novelesca, sean de escritores europeos. Si de un lado, y dentro de dicho marco histórico, contempla la especie desde una amplia visión diacrónica, no deja de resultar llamativa su incidencia en la situación del género novelesco en el contexto de su presente más inmediato. Precisamente en tales breves digresiones se aprecia la aparición de ideas que resultaron recurrentes en su pensamiento sobre la novela actual, como la de la diferenciación, en el ámbito de la lectura, entre masa/minoría o la de los peligros que acechaban al género, consecuencia de los excesos experimentales. Ya

[6] Anexo IV.

desde presupuestos teóricos aborda asimismo esta forma narrativa, para incidir en la coordenada espacio-temporal o en la presencia de lo narrativo y descriptivo en la misma. Y, por supuesto, a lo largo de tal disertación, se aprecia su fino instinto crítico, tan perceptible, por ejemplo, en su análisis comparativo de dos conocidas escenas de novelas de Stendhal y Proust —uno de los escritores, este último, sobre el que volvería en numerosas ocasiones—. La consideración, en definitiva, de que en tan temprana contribución se aprecian ya los que se convertirían en rasgos definidores de su pensamiento teórico–crítico y de que se trata de una aportación completamente inédita dentro de su producción me han inclinado –superadas mis iniciales vacilaciones– a darla a conocer. A través de ella, además, y dada su original concepción como disertación oral, creo que pueden llegar a quienes lo conocimos, singulares ecos y modulaciones de su misma voz.

Especialmente ligado a Asturias, allí impartió también diversas conferencias. En la Universidad de Oviedo, asimismo en 1952, participó en un ciclo sobre Clarín, con su aportación "Técnica narrativa de Clarín", y en ese mismo año, en el instituto Jovellanos de Gijón, habló sobre la obra teatral allí representada, *Navidades de la casa Bayard* de Wilder. En Alicante participó también en 1952 en un ciclo de conferencias sobre Miró. En 1954 impartió conferencias en diversos lugares como Gijón —Palacio Valdés—, el Ateneo de Zaragoza —Azorín—, o Santander —Cadalso—. Asimismo se conserva información de la prensa sobre conferencias dadas en Madrid sobre la novela española actual, en 1956.

Y, por supuesto, en Murcia, también en los años 50 y posteriores, impartiría numerosa conferencias: "La novela española desde el siglo XIX a nuestros días" (1954), "Emilia Pardo Bazán" (1954), "Aspectos de la novela actual" (1956), "Objetividad y subjetividad de la novela actual" (1965), "La retórica de Azorín" (1968), "El mundo novelesco de Galdós" (1972)…

En 1952 inauguró el curso en la Real Sociedad Económica del País, con el discurso "La prosa neomodernista de Gabriel Miró" y también llevó a cabo la lección inaugural del curso académico 1956–57 de la Universidad de Murcia, con el tema "Azorín y Miró". En su recepción como académico de la Real Academia Alfonso X —de la que llegaría a ser Vicedirector—, su discurso versó sobre "Visualidad y perspectivismo en las Empresas de Saavedra Fajardo". Años después, en 1980, sería también nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia Española.

Su colaboración en cursos organizados tanto en Murcia como fuera de ella resulta, asimismo, constante. En reiteradas ocasiones participó en los famosos cursos de

verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en Santander —"La novela española desde 1939", "El hombre y lo humano en la novela contemporánea"…—. En 1952 participó en el Curso de Lengua y Literatura impartido en el Aula Magna de la Universidad de Barcelona, con una lección sobre la prosa española del siglo XIX; en 1954, en un curso de humanidades de la Universidad de Salamanca, dio varias clases sobre Realismo y Naturalismo; en 1958, en un curso de extranjeros de Málaga, habló sobre la novela española actual… Y claro está, participó en numerosos cursos impartidos en la Universidad de Murcia. Los títulos conservados de tales colaboraciones evidencian, una vez más, su amplísimo registro –"Cervantes y los géneros literarios", "El entremés y su contexto"…–. Incluso hemos podido acceder a los títulos de sus lecciones impartidas en los cursillos monográficos de doctorado que, durante bastantes años, se anunciaron también en la prensa —"Temas y géneros literarios del siglo XV español", "La literatura costumbrista del siglo XIX", "Novela de la época clásica", "El teatro menor de los siglos XVI y XVII"…—. Posiblemente su última participación en este tipo de actividad fue su colaboración en el Simposio Virgiliano, organizado en 1982, que abrió con un discurso inaugural que versó sobre Virgilio, personaje literario.

Su participación como jurado en numerosos premios literarios también es notoria. Lo fue del Premio Naranco para novelas, del Martínez Tornel, del Certamen Literario María Agustina, del Ciudad de Murcia de novela, del Gabriel Miró de cuentos, de las pensiones "March" de Literatura, del Nacional de Poesía, del Hucha de Oro. Cuento… En 1972 formó parte del Jurado del premio Miguel de Cervantes de literatura en lengua castellana, siendo el catedrático propuesto por la Junta de Universidades. En dicho año consiguieron conjuntamente dicho premio Gerardo Diego y Jorge Luis Borges.

Asimismo fue regular colaborador en destacadas revistas dedicadas a los estudios literarios —*Arbor*, *La Estafeta Literaria*, *Clavileño*, Ínsula, *Cuadernos Hispanoamericanos*…—. En ellas publicó numerosos trabajos, algunos de los cuales aparecerían recogidos, posteriormente, bajo el formato del libro. Son muchos, no obstante, los que han quedado dispersos en un espectro muy amplio de títulos, con lo cual –y a raíz de algún inesperado y sorprendente hallazgo–cabe pensar que el catálogo de su producción del que hasta el momento disponemos[7] pueda estar aún incompleto.

[7] La página de la Biblioteca Cervantes Virtual a él dedicada reúne, a partir del corpus recopilado por Javier Díez de Revenga, el más completo, a día de hoy.

Por su significativo relieve en el contexto de las más recientes orientaciones sobre la novela, hemos decidido incluir también como anexo uno de tales artículos publicado en *Ateneo* —nº 50, 15/01/1954—. Bajo el título "Novela autobiográfica y monólogo interior" el estudioso aborda lo que ya en aquellos años considera una tendencia muy clara en la novela contemporánea: la inclinación al autobiografismo. Si la orientación autobiográfica en el ámbito de la novela actual se percibe, en estos momentos, como una de las tendencias más claras en el género, en su continuo proceso transformador, quizá estas ideas surgidas en la década de los cincuenta puedan resultar hoy interesantes.[8]

En relación con este tipo de publicaciones cabe recordar cómo siendo director de la Cátedra Saavedra Fajardo fundó, en 1953, la revista *Monteagudo* que, con tres épocas distintas, sigue vigente en la actualidad. Sin duda, la creación y mantenimiento de la misma supuso para él uno de sus más ilusionantes proyectos, en el que invirtió un gran interés y esfuerzo, y en torno al cual consiguió reunir a las figuras más destacadas del panorama cultural murciano —vinculadas además a artes distintas y no solo ligadas a los estudios literarios—, sin olvidar ni descuidar su proyección y alcance nacional.

En ocasiones su participación en tales medios fue más allá de la publicación de trabajos, concediendo, por ejemplo, también entrevistas. La que hemos localizado de fecha más temprana es del 5 de enero de 1950, en *El Comercio* de Gijón, justo poco después de obtener la cátedra. Ante la pregunta de cómo pensaba orientar su enseñanza, Mariano Baquero respondió: "Quisiera hacerles ver que están trabajando sobre creaciones artísticas y despertar su sensibilidad, muy especialmente. Es imprescindible e importante la lectura y comentario de textos". Tales presupuestos dominaron, sin duda, su labor docente, pues todos los que fuimos alumnos suyos sabemos bien que uno de los ejes centrales de sus lecciones fue siempre la lectura y análisis de los textos vinculados al desarrollo del tema que estuviera presentando. Asimismo, resulta bien conocida su preocupación por el cultivo y formación de la sensibilidad literaria de sus alumnos. Especialmente significativo es, en tal sentido, el título de un estudio que publicó precisamente en la *Revista de Educación*, en junio de 1953, "La educación de la sensibilidad literaria".[9]

También en la prensa asturiana su propio hermano le haría una entrevista en 1952 a propósito de Clarín —en ella se habla de la publicación de ocho trabajos

[8] Anexo V.

[9] Este fue recuperado y publicado por Abraham Esteve (Baquero: 1990) y analizado detalladamente por él, en el presente monográfico.

ya, sobre este autor, y de tres conferencias sobre el mismo— y en 1954 y 1956 fue entrevistado a propósito de la novela actual. Allí destacó, de manera especial, el nombre de Carmen Laforet. Cabría recordar, asimismo, la que se le hizo dentro ya de la prensa local, *Línea*, en diciembre de 1974, vinculada al homenaje que se le organizó por sus veinticinco años como catedrático en Murcia. Ante la pregunta de qué recordaba con mayor agrado de tales años, contestó: "Lo que más me emociona es pensar que jóvenes educados por mí, hoy son compañeros míos en la Facultad. Esto significa una gran satisfacción personal".

Asiduo colaborador en *La Estafeta Literaria* también allí fue entrevistado. En el número del 15 de junio de 1961 se le preguntó, especialmente, por la situación de la novela española que consideró buena, pese a no presentar personalidades excepcionales. También expuso su visión sobre los premios literarios que si bien no siempre se presentaban como causa infalible generadora de buenas novelas, habían dado lugar a descubrimientos tan significativos como los de Laforet, Gironella o Delibes.

Esta misma publicación reunió durante varios números a una destacada nómina de voces vinculadas a la novela —tanto de creadores como de críticos—, para llevar a cabo una serie de entrevistas asociadas a tal género. El nombre de Baquero Goyanes aparece, así, junto a los de Cela, Alborg, Zunzunegui, Luis Goytisolo–Gay…etc.

En el nº 180 —1 de noviembre de 1959— la pregunta fue "¿Qué es la novela?" Si en dicho año Baquero todavía no había publicado la monografía que recogía tal interrogante, sin duda había iniciado ya su aproximación y estudio hacia ese género, central en su pensamiento literario. Su respuesta, en tal espacio, necesariamente tuvo que limitarse a los condicionamientos propios del formato de publicación. Para él la novela resultaba un género muy difícil de aprehender, caracterizado por su connatural flexibilidad. La narración, según él, se constituía en un elemento tan indispensable que rechazaba, como irrealizable en la práctica, la idea sobre ella de un escritor tan actual en esos momentos, como Robbe Grillet, acerca de una novela sin historia, ni personajes.

En el nº 181 —15 de noviembre de 1959—, la pregunta versó sobre el momento actual de la novela. Para Baquero resultaba interesante pero confuso, en parte, escribe, "por las pretensiones de exclusividad de algunos sectores de la novela joven que no parecen admitir otras posibilidades de cultivar el género que no sean las preconizadas por ellos". En su respuesta vuelve a incidir en lo que considera un distanciamiento cada vez mayor, respecto a la respuesta lectora, entre minoría y masa.

A la pregunta "¿Cree usted que el estado de la novela es crítico?" —nº 182, 1 de diciembre de 1959—, respondió que la idea de la crisis de la novela se había convertido en uno de los grandes tópicos del momento. Para añadir: "Si por crisis entendemos transformación, renovación y no apagamiento o muerte, cabe entonces hablar de ella legítimamente". Finalmente en el nº 183 —15 de diciembre de 1959— y ante la pregunta: "¿Cuál es el futuro de la novela?", señaló que consideraba que era bueno, incidiendo de una manera especial en la entonces verdaderamente renovadora orientación francesa. Si en un número anterior había rectificado la propuesta de Robbe Grillet, ahora incluye su nombre junto al de Butor, Duras y otros, como creadores de un nuevo camino de la novela actual, "muy inteligente y digno de mayor atención". Pese a la necesaria concisión de los testimonios recogidos en tales entrevistas, los mismos volvían a evidenciar la amplia competencia del estudioso sobre la situación de la novela, a la luz de un enfoque que superaba, sin duda, las marcas propias de la literatura nacional para colocar al género en un dominio mucho más amplio hacia donde debía dirigir su atención, según él, nuestra novelística.

Su relación con las publicaciones periódicas no se limitó, por lo demás, a revistas científicas especializadas. También en su amplia trayectoria profesional encontramos colaboraciones de tipo divulgativo, destinadas a un público mucho más amplio.

En 2006 Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez publicaron bajo el título *Variaciones sobre un mismo tema*, una nutrida colección de artículos de prensa de Mariano Baquero. Cuidadosamente reunidos en una de las innumerables carpetas del amplio archivo personal del estudioso, su viuda los ofreció para su publicación, viendo la luz los mismos en las prensas de su universidad. En dicha obra aparecen artículos publicados entre 1956 y 1981, tanto en la prensa regional como nacional. Dicha edición aparecería acompañada de unas magníficas ilustraciones a cargo de Martínez Mengual y de unas extraordinarias páginas preliminares de uno de los más antiguos, admirados y queridos discípulos de Baquero: el profesor Antonio García Berrio. En ellas considera García Berrio tales publicaciones, pese a su condición de artículos de divulgación, como la simiente de sus principales ideas literarias. Para definirlos como "menudos y cordiales testigos que ilustran tal vez no menos elocuentemente que el firme crecimiento de la obra crítica 'mayor' de Baquero en artículos y libros científicos, el enriquecimiento ejemplar de su ejemplar 'experiencia' literaria" (2006: XLIV).

Sin duda, a través de la lectura de tales textos se dibuja de manera muy clara el perfil de Baquero Goyanes como estudioso de la literatura. Su amplio bagaje

y competencia lectora reaparece a lo largo de tales artículos en los que, como resulta habitual en él, los nombres de los escritores españoles alternan, en natural convivencia, con los de los autores procedentes de un vasto panorama supranacional. Y por supuesto emerge en tales breves textos el Baquero comparatista que, más allá de las relaciones exclusivamente literarias, incide también en las que conectan artes distintos. Su afición, así, por el cine se evidencia en títulos como "El cine se acerca a Conrad", "Julio Verne y el cine", "Viejas películas"…

En "Invención y novela" Baquero incide, una vez más, en lo que estima un posible riesgo en la evolución de la novela actual —y él abunda especialmente en la española—, preocupada quizá de manera excesiva en la búsqueda experimental, con el consecuente abandono de lo que para él resulta un eje nuclear en un texto narrativo: la invención. También en "Decadencia de la fantasía" se aprecia con claridad la persistente defensa y la afición como lector de la narración puramente imaginativa, fantástica. Su queja final sobre cómo la merma de lo fantástico ha llegado a alcanzar a esa zona humana en la que tradicionalmente imperaba la fantasía, como es la infancia, resulta enormemente expresiva.

Como también lo es que escribiera dos artículos con un mismo título: "Decadencia de la melancolía". Si en los anteriores comentados denunciaba la progresiva desaparición en la literatura actual de la invención, de la fantasía, ahora destaca, como valores también en clara pérdida, la melancolía y el humor. Quienes constituíamos su círculo más íntimo no podíamos dejar de sonreír, al interpretar, en clave autobiográfica, esta definición del melancólico:

> Es muy posible que el tipo más pura y genuinamente melancólico se caracterice no por la violencia, la crispación o la congoja, sino más bien por un tono vital sometido a sordina, en el que, apaciblemente, se mezclan tristeza, ironía, pesimismo. La combinación presenta una cierta dulzura, hecha como está de humildad vital (2006: 323).

Pese a su condición de textos menores, Baquero disfrutó, sin duda, al elaborar tales escritos en los que reaparecen ideas centrales en su pensamiento literario, como la figura del lector o los modos de leer; también la novela, uno de los géneros más asiduamente visitado por él, aparece presentada y vista desde muy distintos enfoques y con muy diversa ejemplificación. Pequeños ensayos destinados al gran público en ellos se trasluce, no obstante, el rigor y profundidad científicos que caracterizó cualquiera de sus aproximaciones al texto literario. Véase, por ejemplo, su rápida

referencia al formalismo ruso en "Distanciamiento, extrañamiento, perspectivismo", texto, asimismo, clave respecto a una de las directrices más personales de su pensamiento.

Fuera de dicha recopilación quedaron las colaboraciones que Baquero escribió para el *Suplemento Literario* de *La Verdad* que aparecía los domingos, entre 1980 y 1981. Santiago Delgado (1984) revisó los trabajos publicados allí que constituyen, posiblemente, sus últimas colaboraciones ligadas a dicho formato. El título del estudio de Delgado creo que no puede resultar más afortunado —"El *Suplemento Literario* de *La Verdad"* (1980/81), una colaboración ilusionada de don Mariano"—, pues, efectivamente, Baquero disfrutó mucho con este tipo de trabajo.

Si Delgado revisó los, según él, siete artículos publicados, olvidó uno que ha aparecido también en una de sus carpetas, publicado el 3 de mayo de 1981. El mismo está dedicado con exclusividad a uno de sus escritores predilectos, Henry James, y en él resulta notoria la visión de un Baquero que se refiere a sí mismo como a alguien que va "haciéndose viejo". Desde la atalaya de los años 80 él se sitúa ante quienes se constituyeron en dos importantes referentes a lo largo de su vida: Henry James y Gustav Mahler, para, a través de una personal visión interpretativa, mostrarlos unidos. Por tratarse de un trabajo que podemos catalogar como olvidado, hemos decidido incluirlo también como anexo,[10] junto con el que consideramos también muy significativo: "Magdalena con té, o volver a leer" —18/01/81—.[11] En el mismo Baquero aborda el motivo de la lectura —tan importante siempre para él—, a raíz de unas ediciones recientes de antiguas novelas de acción y aventuras. Es a partir de tal presupuesto cuando establece ese singular engarce con el que cataloga como "prodigioso mecanismo de la memoria involuntaria", presente en la obra de otro de los grandes clásicos para él: Marcel Proust. Si la magdalena devolvía al personaje proustiano al pasado infantil, es ahora la relectura de tales obras la que propicia esa vuelta atrás en el lector adulto. El Baquero amante de los relatos de acción y aventuras, de sus años infantiles y adolescentes —y no solo como lector sino también como creador—, se mantiene, pues, vivo a través de los años y de ese largo proceso formativo que dio como resultado una figura intelectual poseedora de una talla difícil de igualar. Se diría, por tanto, que el ayer y el hoy se unen en un perfecto círculo cerrado. Y todo, gracias a la literatura. Pues, como concluye:

[10] Anexo VI.
[11] Anexo VII.

> Si un libro de aventuras nos permite recuperar una adolescencia y su cálida inserción en un hogar, hay que felicitarse por poder disponer fácilmente de una magdalena casi tan mágica como la que Proust mojó en el té del tiempo perdido.

Bibliografía

Baquero Goyanes, Mariano (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Edición de Abraham Esteve. Universidad de Murcia.

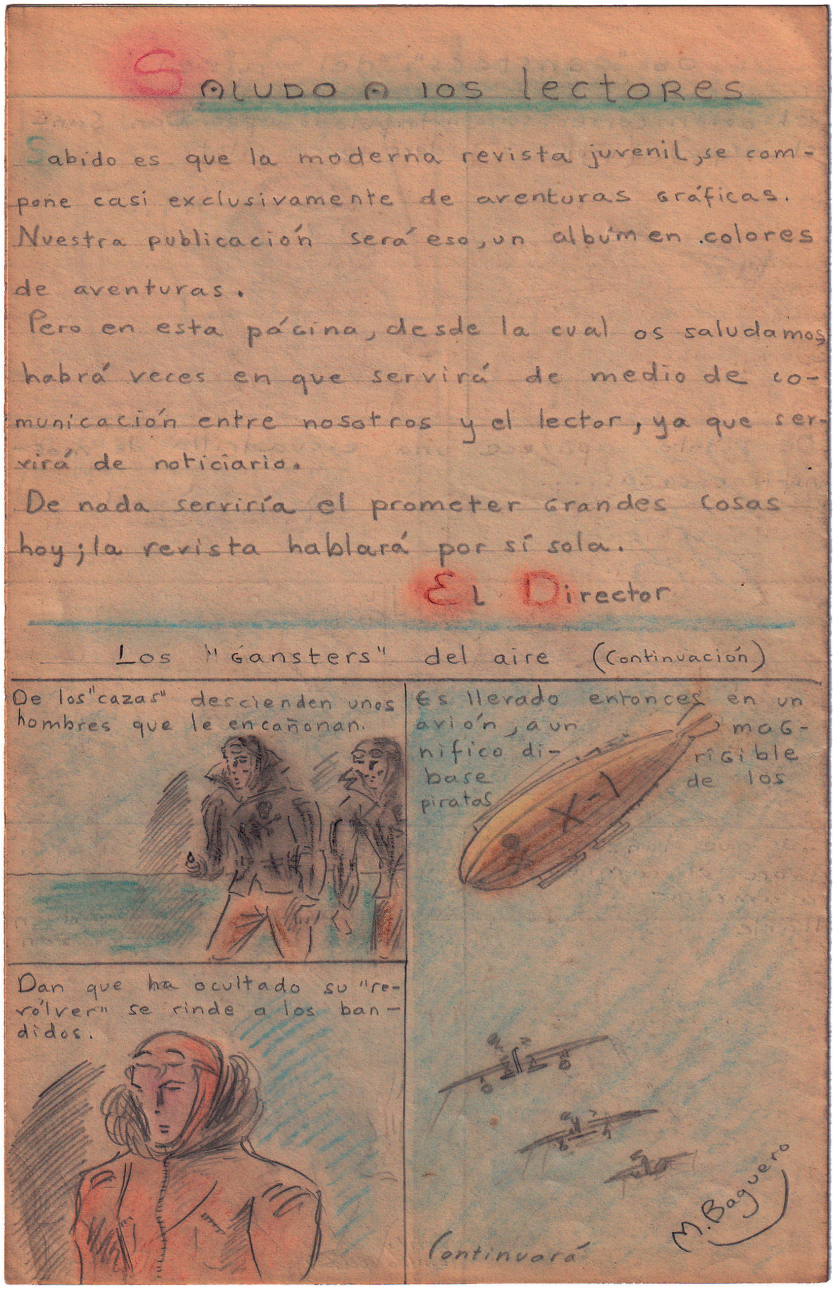
Delgado, Santiago (1984). "El Suplemento Literario de *La Verdad* (1980/81), una colaboración ilusionada de don Mariano", *Monteagudo (Primera época)*, 87, 133-135.

Díez de Revenga, Francisco Javier (1988). Estudio preliminar a Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela*. *Qué es el cuento*. Universidad de Murcia.

García Berrio, Antonio (2006). Estudio preliminar a Mariano Baquero Goyanes, *Variaciones sobre un mismo tema*. Edición de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Universidad de Murcia.

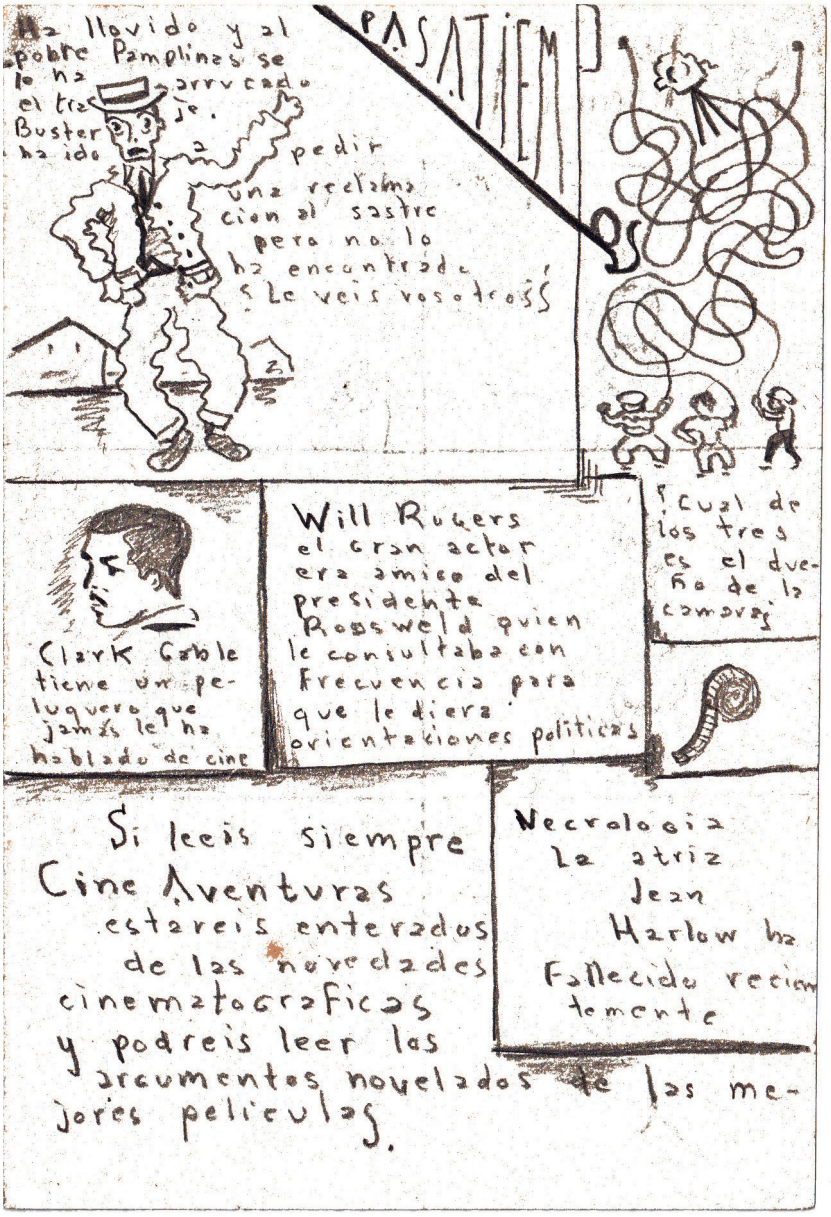
Anexo I

Audacia
Revista de aventuras
Año 1º — Nº 1
La selva del crimen
Jerry Cliwer, agente británico, es comisionado por su Gobierno para ir a la selva africana a descubrir un horrible complot
En los bosques, se esconde el contrabando de alcohol y armas, por unos hombres que pretenden sublevar a los indígenas.
En el barco que le conduce a Africa traba amistad con Silvia Miles tone.
La joven narra a Jerry el "porqué" de su viaje
Voy en busca de mi padre desaparecido hace tiempo en la selva africana
Es posible que su viaje esté relacionado con mi misión. Creo que hay contrabandistas en esa parte y tal vez su padre sea prisionero de ellos
Y los dos jóvenes se disponen a adentrarse en la selva llena de peligros, al llegar al fin del viaje
Continuará
E. Baquero

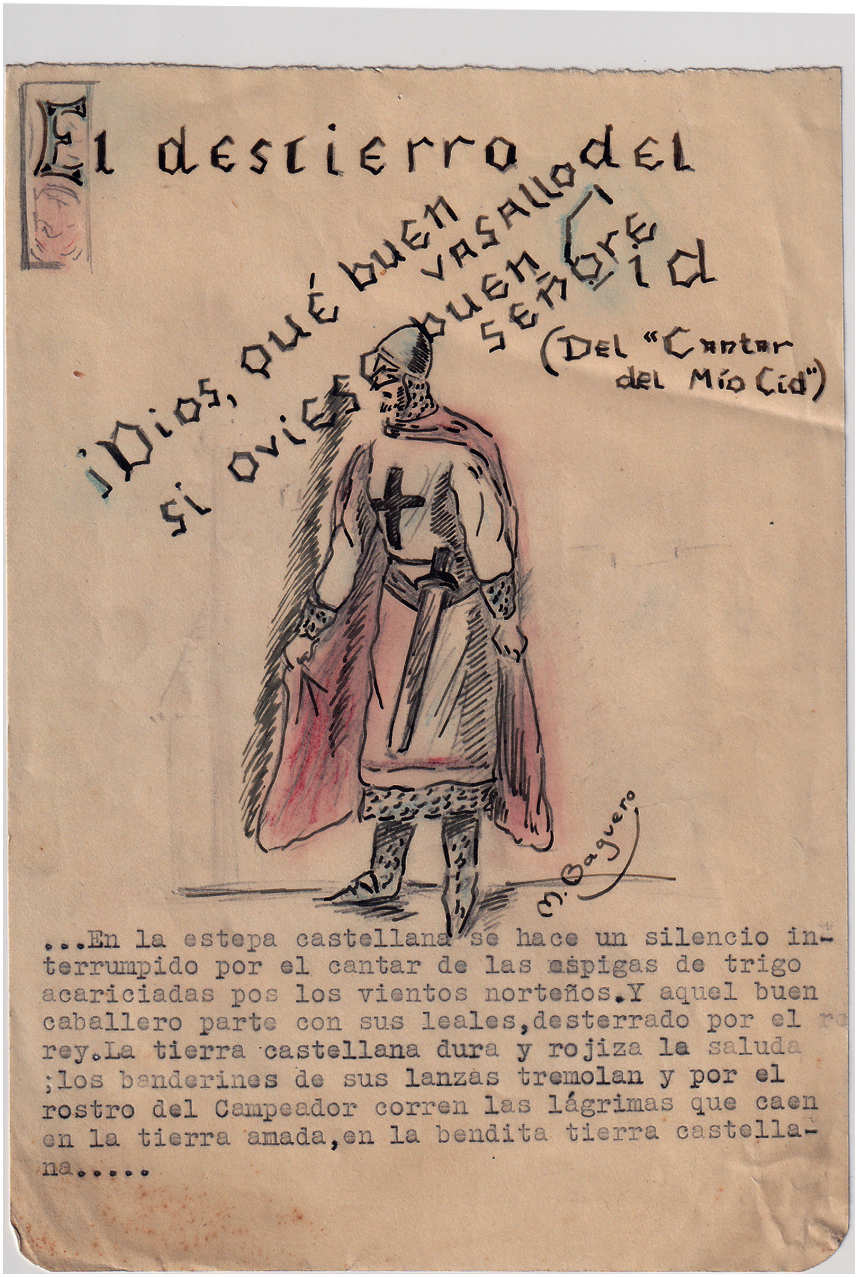

Saludo a los lectores
Sabido es que la moderna revista juvenil, se compone casi exclusivamente de aventuras gráficas. Nuestra publicación será eso, un album en colores de aventuras.
Pero en esta página, desde la cual os saludamos, habrá veces en que servirá de medio de comunicación entre nosotros y el lector, ya que servirá de noticiario.
De nada serviría el prometer grandes cosas hoy; la revista hablará por sí sola.
El Director
Los "gánsters" del aire (Continuación)
De los "cazas" descienden unos hombres que le encañonan.
Es llevado entonces en un avión, a un magnífico dirigible base de los piratas
X-1
Dan que ha ocultado su "revólver" se rinde a los bandidos.
M. Baquero
Continuará

Anexo II

Cine-Aventuras • nº 1 • Año I • Semanario infantil
emocionantes y divertidas aventuras de
Canuto operador
Canuto toma pasaje en el Carraca que va para Africa a filmar películas
Ya llegado allí Canuto comienza a buscar sitio para filmar
Como le aprieta el hambre se sube a un cocotero
Y arroja los cocos al suelo para luego recogerlos
Y cuando más entusiasmado se hallaba trabajando ...,
..los monos le imitan y el infeliz queda "p'al arrastre"
En Africa
Continua


PASATIEMP
Ha llovido y al pobre Pamplinas se le ha arrugado el traje. Buster ha ido a pedir una reclamación al sastre pero no lo ha encontrado ¿Le veis vosotros?
¿Cual de los tres es el dueño de la camara?
Will Rogers el gran actor era amigo del presidente Roosweld quien le consultaba con frecuencia para que le diera orientaciones politicas
Clark Gable tiene un peluquero que jamás le ha hablado de cine
Si leeis siempre Cine Aventuras estareis enterados de las novedades cinematograficas y podreis leer los argumentos novelados de las mejores peliculas.
Necrologia La atriz Jean Harlow ha Fallecido recientemente

Anexo III


El destierro del
¡Dios, qué buen vasallo
si oviese buen señor
(Del "Cantar
del Mío Cid")
...En la estepa castellana se hace un silencio interrumpido por el cantar de las espigas de trigo acariciadas pos los vientos norteños.Y aquel buen caballero parte con sus leales,desterrado por el rey.La tierra castellana dura y rojiza la saluda ;los banderines de sus lanzas tremolan y por el rostro del Campeador corren las lágrimas que caen en la tierra amada,en la bendita tierra castellana.....

Anexo IV

LA NOVELA PSICOLÓGICA

Mariano Baquero Goyanes

Buscar el perfil, buscar los rasgos característicos de la novela psicológica es, indudablemente, una aventura difícil. Lo psicológico está disuelto en las novelas más dispares: policíaca, de aventuras, erótica, social, regional, fantástica, etc. Dondequiera que haya seres humanos –y he aquí el ingrediente esencial de toda novela– hay psicologías. Tan perogrullesca verdad nos informa acerca de cómo la calificación de novela psicológica ha de buscarse con un criterio que casi me atreveré a llamar cuantitativo, ya que de la densidad psicológica, del ahondamiento del autor en las almas de esos seres humanos, dependerá el que una novela pueda merecer o no tal calificación. Si lo psicológico es solo apoyatura de lo policíaco, de lo fantástico, de lo histórico, es obvio que no puede concedérsele un primer plano de atención, desbordado por esos otros matices caracterizadores del relato.

Y es que en los géneros y subgéneros literarios apenas hay fronteras claras y nítidas. Creer ingenua o neoclásicamente en los casilleros discriminadores con los que separar limpiamente criaturas literarias en especies muy definidas puede resultar bello y fácil, pero en última instancia, es un procedimiento excesivamente simplista.

Y esto no significa negar la licitud de tales esquemas ni la existencia de los llamados géneros literarios, cuya realidad, con toda su extensa problemática, me parece evidente. Significa tan solo precaución y aviso ante los cómodos encuadramientos y paralelismos, ante las viejas preceptivas, pervivientes hoy con ciertos disfraces, en las que, por ejemplo, novelas, poemas épicos y cuentos aparecen agrupados en un solo bloque, como si constituyeran una única familia literaria sin especificación.

Pero todo esto supone un alejamiento del tema propuesto, y por lo tanto, aun sacrificando el problema de los géneros y subgéneros literarios, cuya discusión me sería grata, regreso a la inicial proposición de las características de la novela psicológica.

Tiempo y espacio en la novela psicológica

Suele aceptarse como criterio esclarecedor, con relación a este género, el de buscar sus rasgos característicos mediante una comparación con el que vendría a ser su polo opuesto: la novela de aventuras, la novela de acción, entendiendo por tal la que se traduce en el relato de hechos puramente exteriores, sin atender a la interioridad de los seres que viven esos hechos. La novela psicológica, así entendida, vendría a ser aquella en que las acciones transcurren alma adentro de los personajes, expresadas novelísticamente, dadas a conocer al lector, mediante el análisis directo, el diálogo o la narración en primera persona. Más que la peripecia física interesa en tales novelas el suceso interior, el fluir de unas almas que puede ser a veces agitadísimo, aunque el medio exterior se caracterice por su estatismo, por su quietud.

Precisamente del contraste entre un medio quieto y una intensa dinámica interior se aprovechan, en ocasiones, los novelistas tan hábilmente como Clemence Dane en *Leyenda,* donde no hay más acción exterior que la charla de unos cuantos seres, durante unas horas, en una misma habitación, refiriéndose a otro ser muerto. El recuerdo, la vida de este, Madala Grey, interpretado y visto desde muy diversos ángulos sirve de piedra de toque para conocer las psicologías de los otros personajes.

Recuérdense también esas novelas –e incluso esas películas– en donde la deliberada limitación espacio-temporal –un refugio antiaéreo durante unas horas de bombardeo, una trinchera en el frente, la cabina de un avión– sirven de receptáculo de unos cuantos seres obligados a convivir, y de cuyo choque, del choque de sus psicologías, emana todo el conflicto novelesco.

Claro es que en casos como estos, el novelista utiliza tal limitación como un artificio con el que concentrar un efecto o efectos dramáticos, pero de la que cabe escapar mediante la evocación o el recuerdo.

La condensación espacio-temporal es un límite puramente exterior –unas paredes, unas horas o minutos– franqueable, por tanto, ya que los hombres enmarcados por esos límites son portadores de unas vidas cuyos principales momentos, insertos ya en el pasado, pueden sernos dados a conocer a través del recuerdo, captados en la inmersión que el narrador hace en las psicologías de esos personajes. Si el agonizante ve desfilar en los últimos segundos el resumen de toda su existencia, el novelista puede hacer también que unas últimas horas sean el soporte narrativo de todo el vivir de varios seres.

El tiempo y el espacio no son en la novela los elementos rígidos, si bien tan eficaces, del teatro. El novelista puede manejar esos elementos a su entero capricho, aprovechándose de su plena flexibilidad. Por eso, en los relatos psicológicos, el juego de los dos tiempos –el interior de las almas y el exterior de la acción ajustado

en ocasiones, este último con otro tiempo, el real de los lectores, tal como sucede en el *Ulyses* de Joyce, cuya acción de veinticuatro horas coincide aproximadamente con la duración de su lectura seguida– permite al novelista obtener efectos como los señalados de quietud exterior, sin desplazamientos de los personajes ni apenas anécdotas, sirviendo de marco a una intensa actividad interior.

Narración y descripción

De los dos elementos que suelen considerarse como los más característicos del género novelesco, narración y descripción, es evidente que en la novela psicológica predomina el segundo, entendiendo por descripción, no la física de unos personajes, sino la completada psicológicamente.

Por eso Ortega y Gasset ha podido decir:

> Si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era solo alusión, a la rigurosa presentación. En un principio, la novedad del tema pudo consentir que el lector gozase con la mera narración. La aventura le interesaba como nos interesa la relación de lo acontecido a una persona que amamos. Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de estos. Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.

Presentativo –como quiere Ortega– o descriptivo, lo cierto es que este es el rasgo más característico de la novela psicológica, susceptible de ser contrapuesto, a las calificables de novelas de acción, de aventuras. En estas parece pesar más lo narrativo, considerando como narración el ir relatando, insertando en el espacio y en el tiempo el vivir de los personajes vistos esencialmente en su corteza física, sin detener la acción exterior para penetrar, en los momentos de quietud, en la intimidad de esos seres.

Sin embargo el que, como Ortega sugiere, en la evolución del género novela se haya trasladado el acento del interés desde lo narrativo a lo descriptivo, no supone la desaparición del primer elemento. Sin un mínimo sustentáculo narrativo, sin una textura argumental todo lo débil que se quiera, pero casi indispensable, se llega a lo que Ortega ha llamado certeramente una novela paralítica, refiriéndose a Proust. El puro proceso psicológico, analizado y desmontado fuera del tiempo novelesco, puede dar lugar a una obra tan extraordinaria como la de Proust, inaccesible al puro

y elemental lector de novelas que busca en estas el movimiento de la vida y no el desmenuzado ademán de lo sometido a cámara lenta.

Pero de Proust y de su situación frente a la novela psicológica, llevada a sus últimas consecuencias, he de hablar más adelante.

Ahora solo me interesaba señalar cómo en la pareja narración-descripción, el primer elemento tiende a cuajar en novelas de acción, en tanto que el segundo suele estar al servicio de lo psicológico, sin que esto signifique una total identificación de cada elemento con cada uno de esos dos géneros.

Novela psicológica y novela de aventuras

Casos hay en que lo artificioso y convencional de tal separación se percibe claramente. Me refiero a esas novelas cuya apariencia es la de un típico relato de aventuras, de acción, encubriendo, sin embargo, el contenido propio de una novela psicológica.

Es decir, que entre la pura novela de aventuras y de peripecia exterior a lo Salgari, y el desnudo relato psicológico a lo Proust, existe otro género, que no me atrevo a calificar de mixto, ya que en toda mixtura parece haber siempre algo de forzado. Y nada menos forzado que esa espléndida combinación de novela psicológica y de acción que suelen ofrecer las obras de un Joseph Conrad, por ejemplo. La geografía, los tipos, incluso las incidencias son los propios de cualquier novela de aventuras: países exóticos, viajes marítimos, guerras, intrigas y amor. Pero tras todo esto hay una gran densidad psicológica, repartida en unos seres humanos que nada tienen que ver con los convencionales muñecos de la más superficial novela de aventuras, solo músculo o gesto, como conviene a una clase de relatos en los que todo análisis psicológico entrañaría un retardamiento en la acción, eje del interés y sustancia misma de la obra. Piénsese, en cambio, en alguna obra de Conrad, como *Lord Jim*, en donde el encarnizado problema de conciencia del protagonista, con su complejo de cobarde, da lugar a una especie de largo y dolorido monólogo en el que no importan tanto las peripecias exteriores –naufragios, piraterías, episodios bélicos– como ese mismo atormentado e interesante personaje, Lord Jim, cuya silueta moral –objetivo básico del relato– es tamizada a través de tales incidencias. El personaje no está, pues, al servicio de la acción, del episodio como suele ocurrir en las novelas de aventuras, sino que estas, las aventuras, sirven para que el lector conozca las facciones psicológicas de ese ser, en el que radica todo el interés de la obra.

La gran calidad literaria de los relatos de Conrad arranca, precisamente, de este rasgo que vengo comentando. En una época, de inquietud novelística, en la que el

género entraba en un camino que, dicho sea de paso no creo signifique decadencia sino transformación, Conrad consigue el máximo de pureza novelística, al no tener que recurrir al artificio, usado hasta la saciedad, de sustituir el interés argumental por otros factores.

Pues, como es bien sabido, una de las más salientes características de la novela de nuestro tiempo es que, ya sea por agotamiento de temas, como Ortega ha sugerido, ya por incapacidad imaginativa, ficcional de los novelistas, ya por intelectualización deliberada del género, excesivamente refinado o ya por todas estas y otras causas conjuntamente, lo cierto es que más que el argumento parece hoy interesar el virtuosismo literario, más que lo *qué* se narra el *cómo* se narra. Buen momento este para la novela psicológica, que se nutre de descripciones, de semblanzas espirituales de tipos humanos interesantes, antes que de acciones intensas creadas por una viva imaginación. Y mal momento para la novela de acción que, en general y hasta hace muy poco, parece haber vivido refugiada en géneros menores en calidad literaria, literatura para adolescentes o niños.

Por todo esto, las obras de Conrad merecen excepcional atención, ya que en ellas aún subsiste el interés de la trama, de la acción, unido con toda naturalidad al interés psicológico entrañado en los seres que viven esas acciones.

Y digo que la fórmula de Conrad ofrece interés excepcional, precisamente en una época como la nuestra, en la que –en otras ocasiones he aludido a ello– se ha dado en la novela el mismo fenómeno que ya se había producido con relación a otros géneros literarios: teatro y poesía. Me refiero a la existencia de una novela para las minorías y otra para las masas. Es obvio que a cualquiera se le ocurre pensar que las primeras son aquellas predominantemente psicológicas, en tanto que las segundas se caracterizan por el factor acción, por la densidad argumental.

No se crea simplistamente, sin embargo, que la falta de acción, de interés argumental queda siempre suplida con la intensidad del análisis psicológico. Novelas hay en las que el principal atractivo no reside ni en uno ni en otro elemento sino en solo valores formales, expresivos. Un caso típico es el de Miró.

Sea por lo que fuere, lo cierto es que la partición masa-minoría frente a la novela existe, provocada por el desplazamiento de lo argumental a lo técnico, a lo expresivo, o a otros elementos.

La llamada "novela novelesca"

El fenómeno resulta enormemente interesante, teniendo en cuenta que hasta casi nuestros días, la novela venía considerándose como un género esencialmente popular

–contrastada sobre todo con la poesía– en el que parecía difícil ocurriera esa escisión que evidentemente se ha producido ya, y hasta un punto tal de que quizá sea hoy la novela el género a veces más minoritario, aquel que da pie a mayores experiencias y acrobacias técnicas.

El deliberado alejamiento del novelista del factor interés argumental– por las causas que sean: incapacidad o menosprecio, apoyado en la creencia de que interés argumental es tanto como concesión a la galería–, ese acercamiento y entrega, en cambio, al cuidado de lo puramente técnico, ha traído como consecuencia otro alejamiento: el de la masa como lectora de tales obras. En el siglo XIX esta situación aún no se había producido, y Dickens, Balzac, Zola, Galdós, Pereda, eran leídos igualmente por el refinado intelectual y por el hombre de la calle.

Hoy en cambio, las más características novelas han dejado de ser multitudinarias, y así como hay quien en poesía está aún en Campoamor o en Gabriel y Galán –y esto no solo por motivos generacionales, sino más complejamente sociales, culturales– en novela hay amplios sectores que se han quedado en Balzac o Pereda, cuando no en Dumas, Paul Féval o Fernández y González, sin poder llegar a Proust, Joyce o Faulkner.

Pero nuevamente me he apartado, seducido por una derivación, del tema propuesto. Procede, pues, volver brevemente a Conrad, del que vengo sirviéndome para explicar la diferenciación masa-minoría ante la novela, como provocada por un mayor o menor gusto por lo argumental, equivalente a acción, enfrentado con lo psicológico apoyado en una mínima dosis argumental, que a veces suele ser solo pretexto para una serie de semblanzas de seres interesantes, tal como ocurre en las novelas de Huxley.

Conrad, por el contrario, puede interesar tanto al lector –al fino lector– de novelas de aventuras como al de auténticos relatos psicológicos.

Haber logrado esto es haberse mantenido fiel a una pureza novelesca, amenazada ahora desde muy diversos ángulos. Por eso hoy se habla, en ciertos sectores literarios de un posible retorno a la novela de acción como fórmula salvadora, aprovechando las conquistas y experiencias del relato psicológico.

Esta postura me parece semejante a la que al final del siglo pasado se dio entre ciertos críticos, sobre todo franceses, que deseaban un retorno a la, redundantemente, llamada novela novelesca, tras el empacho de relatos psicológicos a lo Paul Bourget. Que se invocaran los nombres de Dumas o incluso el *Ramayana* como en nuestras letras hizo Clarín, es lo de menos, lo importante es que sobrevino el cansancio de las novelas naturalistas, en las que únicamente contaba lo documental, y de las psicológico-idealistas, de reacción antinaturalista, pero próximas a ella, en la fórmula. De pasear el espejo stendhaliano por burdeles, mercados o tabernas se

saltó a pasearlo por almas delicadas y complejas reflejando a veces conflictos sin verdadero interés novelesco. En tal momento se deseó volver al relato construido a base de acción, ya que no otra cosa parece descubrirse tras la denominación "novela novelesca".

En nuestros días se padece una situación semejante. A raíz de la anterior postguerra, en todos los géneros literarios se produjeron importantes transformaciones que en el campo de la novela condujeron a lo que alguna vez ha sido llamado un proceso de desnovelización. Si hoy día se habla ya de un regreso hacia una novela más ordenada, clásica y normativa, es tal vez como consecuencia del cansancio provocado por las que yo llamaría novelas de laboratorio, elaboradas cerebralmente, sopesando todos los efectos y estudiando todos los recursos técnicos.

Resulta significativo, a este respecto, que en nuestros días se haya elogiado y comentado intensamente una novela como *La vida nueva de Pedrito de Andía*, de Sánchez Mazas, bien recibida, en general por lectores y críticos, precisamente por ver en ella una especie de reacción contra las modas de novelas al uso y un cierto retorno hacia el tipo de novela grande, de clara arquitectura, típica del siglo XIX. Si este es o no un camino acertado, y si para que la novela española sea digna de nuestro tiempo es preciso volver los ojos a los narradores del XIX, no me toca discutirlo en esta ocasión. Solamente quería presentar el caso de la obra de Sánchez Mazas como significativo de un cierto hartazgo, aun en sectores minoritarios, de las novelas apoyadas en lo solamente técnico. También resulta significativo el hecho de que algunos de los libros calificados en Norteamérica de *best-seller* sean auténticas novelas de acción, de narración lineal y sin artificio. Piénsese en el caso de una novela conocida de los lectores españoles, *Sinuhé el egipcio* de Mika Waltari, en donde aunque el escenario sea el del antiguo Egipto, la peripecia –aventuras, guerras y erotismo– es la propia de una novela de acción, repleta de interés y de sabor contemporáneo.

Del camino que la novela ha de tomar en el futuro no me incumbe juzgar ahora. Si me he detenido en estos ejemplos, ha sido por creer ver en ellos una actitud expresiva de nuestro tiempo o, por lo menos, de cierto numeroso sector humano de nuestro tiempo, incluidos en él lectores y novelistas.

Esto explica también el significativo éxito de un narrador tan universal como Graham Greene. En una entrevista concedida por la crítica y novelista inglesa Marghanita Laski afirma esta escritora: "existe en Inglaterra una escisión entre la literatura de los intelectuales y la que llaman la novela popular. Graham Greene es el único que participa en los dos grupos".

Personalmente creo que si esto sucede es porque en las obras de este escritor ocurre, en otro plano y salvadas todas las distancias, algo parecido a lo que antes señalé en Conrad. Estamos nuevamente ante el caso del relato en el que acción, es decir,

aventura, y densidad psicológica se entremezclan y funden, hasta conseguir interesar a un sector de lectores mucho más amplio que al caracterizable por su devoción hacia uno u otro de los dos tipos de relato. El exotismo, las aventuras marítimas de las narraciones de Conrad tienen aquí su equivalente en el tono policíaco o gansteril que ciertas novelas de Graham Greene ofrecen: *Brighton*, *parque de atracciones*, *Una pistola en venta*.

Otras veces un fondo de revolución y de aventuras da pie a un relato tan densamente psicológico como *El poder y la gloria*. Es decir que, siempre, tras el movimiento y el interés de una acción están las recias siluetas psicológicas de unos seres humanos. Lo policíaco suele ser simple anécdota. Es el conflicto del hombre entre monstruo y tierno lo que atrae en *Una pistola en venta,* así como en *Brighton,* más que los episodios gansteriles en que abunda el relato, interesa el complejo de atormentada castidad que padece el juvenil delincuente protagonista.

Graham Greene, escritor católico, que algo debe a Bernanos y cuyas novelas por su clima, estilo directo y dureza pueden alinearse junto a cierto sector de la actual novelística americana, es uno de los escritores más representativos del momento actual, por ese doble interés que sus obras ofrecen. El mundo del hampa, de la delincuencia, del crimen dan calor novelesco y acción a unos relatos afincadamente psicológicos. Lo que a Graham Greene le interesa es, de una forma u otra, el tema del pecado, y de ahí que sea ese turbio mundo criminal el que le sirva de cauce más adecuado por el que dar expresión a tan obsesionante tema. Más que el puro relato exterior de la persecución que el sacerdote mejicano sufre en *El poder y la gloria*, interesa su propia persecución interior, la que a sí mismo se hace en su atormentado espíritu, por la idea de ser un pecador, un sacerdote indigno; la aventura está en función del personaje, de su psicología, de la angustia espiritual del hombre moderno.

Tal creo que es el gran mérito de Graham Greene, explicable por lo que yo llamaría su triple fidelidad: fidelidad al género novelesco en su aspecto de pura narración, de relato basado en una trama suscitadora de una acción interesante; y fidelidad a su tiempo en un doble aspecto: el ideológico y el expresivo o artístico, ya que las novelas de Graham Greene están a la altura de las más importantes conquistas técnicas conseguidas en la evolución del género: multiplicidad de planos psicológicos, monólogo interior, desorden intencionadamente expresivo, escamoteamiento de momentos importantes en la acción dados alusivamente, a lo Faulkner, etc.

Personalmente creo que es un buen camino el seguido por Graham Greene y de esplendido porvenir para la novela. Aprovecharse de todos los recursos, de todos los resortes técnicos obtenidos en una época de atención vigilante e intelectualizada; aprovecharse de tales recursos para utilizarlos en novelas que aúnan la acción y la aventura al análisis psicológico, me parece una fórmula excelente, capaz de

permitir sentirnos optimistas a los que no creemos en la extinción de la novela, en ese crepúsculo de los mundos imaginarios, de los que ha hablado Wladimir Weidlé.

Libros de caballerías y novelas sentimentales

Con los ejemplos de Conrad y Graham Greene he intentado hacer ver cómo no sirve, empleada rotundamente, la confrontación con la llamada novela de acción, para definir, de una manera negativa, la psicológica. Hay sin embargo obras y aun épocas que autorizan tal confrontación como expresiva y esclarecedora.

Puede, por ejemplo, recordarse cómo a finales de nuestra Edad Media, en el siglo XV, cabe oponer nítidamente, unos géneros de intención y alcance opuestos, dos tipos de novela: la caballeresca y la sentimental o amorosa. En la primera los personajes viven sometidos al vértigo de la acción. No son sus almas lo que conocemos, sino sus armaduras, sus bríos derribando gigantes o destrozando compactos ejércitos. La pasión amorosa es solo espuela para la aventura y no merece análisis psicológico. El mundo de las novelas caballerescas es un mundo de movimientos y colores, de acciones y sonidos, en el que interesa más lo que hacen los protagonistas, que lo que piensan y sienten. En el delirio de la acción, del suceder por el suceder, se diría que los personajes casi actúan como de soportes sobre los que fluye esa acción, que, sin ellos, caería en el vacío.

Por el contrario en las llamadas novelas sentimentales, del corte de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, lo que interesa es el concentrado análisis de la pasión amorosa, de los estados de ánimo de los protagonistas. Los episodios caballerescos son soslayados casi, apretados en unas pocas líneas, que contrastan con las tan abundantes dedicadas al retórico discurrir de la acción interior, psicológica. Obsérvese, sin embargo, que en estas novelas, a mi entender, no interesa tanto la psicología de la persona como la de una pasión, la pasión amorosa. Los personajes suelen pecar de desdibujados, meros resonadores retóricos a cuyo través cabe percibir las facciones del amor.

La novela psicológica es casi un producto del siglo XIX aun cuando quepa buscar antecedentes tan lejanos a veces como esas novelas sentimentales del XV o la tan famosa *Fiammetta* de Bocaccio, de la que derivan, y que pasa por ser la primera novela psicológica de la literatura europea.

Si los relatos sentimentales del XV nos parecen densos psicológicamente es por oposición al movimiento exterior de las novelas caballerescas. Y sin embargo tan muñecos son, a veces, los personajes de un género como del otro, con la diferencia de que en los libros de caballerías tras el incesante trajín de sus protagonistas nada

hay, puesto que todo está precisamente en el color y aire del lance, en tanto que en las novelas sentimentales, aunque los personajes hablen todos igual, con un común denominador retórico, existe ya el análisis de un sentimiento, en cuya descripción pone todo su esfuerzo el autor.

Por eso, aun cuando, en pureza, las novelas sentimentales del XV no sean auténticos relatos psicológicos, su confrontación con las caballerescas ilumina con bastante claridad lo que antes comentaba sobre acción o aventura y quietud o análisis como ingredientes decisivos de dos especies novelescas.

En el camino hacia el logro de la novela psicológica suele citarse como jalón importante, en el siglo XVII, *La Princesa de Cléves* de Madame de Lafayette, concentrado análisis de la pasión amorosa, en un marco cortesano. Pese a los derroteros retóricos y preciosistas hay ya aquí, a diferencia de nuestras novelas sentimentales del XV, un análisis que afecta no solo a la pasión estudiada sino también a los seres que la encarnan, cuyo vivir interior, teñidas las almas de esa pasión, nos describe esta finísima narradora francesa.

La obra de Stendhal

Si es o no un producto característicamente francés la novela psicológica, quizás sea discutible, no siéndolo en cambio, el que Stendhal es uno de los nombres que es preciso recordar cuando de esta modalidad narrativa se trata. Creo enormemente significativo el hecho del escaso éxito de este escritor en su época, romántica aún, y su revalorización posterior, cada vez más intensa.

Hay que tener en cuenta que si, por una parte, el romanticismo favorece el análisis psicológico y, por tanto, la creación de novelas de este tipo, por otra, equivale a un fenómeno de intensa literaturización, es decir, de superposición de lo literario a lo vital, aun cuando sea inconscientemente. Quizás el mal del siglo fue no tanto una enfermedad mental auténtica como literaria, producida por sugestión y contacto con los libros. Y esto no significa negar su autenticidad en ciertos seres, sino tan solo apuntar a lo que de imitativo, de literaturizado pudo haber en la expresión de tal mal, como en nuestros días la angustia existencialista encuentra estímulo y refuerzo en una literatura que la acrece y justifica.

Con todo esto solo quería sugerir que aunque la época romántica se caracterice por la inmersión del artista, del novelista en su *yo,* favoreciendo así la creación del relato psicológico, es también una época de puesta en circulación de tópicos, de *clichés* literarios que obstaculizan la completa sinceridad del autoanálisis en esas narraciones autobiográficas. Surge así una novelística romántica, hecha de lugares

comunes temáticos y expresivos, por reacción contra los cuales sobrevendrá el posterior naturalismo como un terrible esfuerzo de desliteraturización, de arrancar máscaras y descubrir realidades, de airear los instintos animales que el hombre esconde tras la fase ideal-romántica.

De ahí que en una época de indudable afectación expresiva, la novelística stendhaliana se presente como insólita, como una excepcionalidad que ha hecho pensar, creo que muy acertadamente, en un momento de transición hacia las formas naturalistas. No tengo a Stendhal por un naturalista ni aun por un prenaturalista. Su posible antirromanticismo no le lleva al extremo opuesto. Lo que sí es Beyle es un creador de auténticas novelas psicológicas, al abandonar tópicos románticos en la inmersión en su *yo,* trasplantado al de sus personajes como Julián Sorel y Fabricio del Dongo, y al lograr un formidable análisis de la ambición humana, transformada en acción, energía y erotismo.

La sinopsis argumental de obras como *Rojo y Negro* y *La cartuja de Parma* casi nos haría creer que estamos ante relatos típicamente románticos, cargados de pasión, de crímenes, raptos, envenenamiento, intrigas etc. Y sin embargo tras todo esto hay mucho más.

Pero sería ingenuo que yo, aprovechándome de esta coyuntura, tratara de ponderar valores que están ya plenamente aceptados. Lo que sí me interesa subrayar es la profundidad psicológica conseguida por Stendhal en sus novelas más importantes.

Baste recordar, por ejemplo, aquella espléndida escena de *Rojo y Negro*, en la que Julián Sorel, preceptor de los hijos de Mme. Renal, decide, en la oscuridad de la tertulia del jardín, apoderarse de una mano de la dama. Esta ha rozado involuntariamente la suya, apartándose con viveza, lo que hace a Sorel desear inmediatamente apresar y retener la mano femenina, no tanto por satisfacción sensual, como por demostrarse a sí mismo el poder de su voluntad. Cuando Sorel consigue apretar contra sus dedos la mano de Mme. Renal apenas experimenta más placer que el psicológico de saberse él –un oscuro preceptor, de origen campesino– dueño y señor de voluntades humanas. Stendhal superpone hábil y eficazmente los dos planos, el psicológico y el sensual, ya que para la mujer hay placer en esa parcial entrega silenciosa, precursora de la total, que luego vendrá, y en la que también Sorel más que el goce buscó el logro de su ambición, la expresión física de su poder. Beyle ha transformado un motivo romántico –la efusión de unas manos furtivamente enlazadas– en algo nuevo, insólito en su época. Indudablemente ha nacido una nueva concepción del amor y un nuevo tipo de novela.

De esta forma el nombre de Stendhal pasa a ser uno de los más representativos del género que estamos estudiando, y hasta un punto tal que, a finales del pasado siglo, cuando por reacción contra el naturalismo fotográfico se vuelve al análisis de

las almas, Paul Bourget busca inspiración stendhaliana para algunas de sus obras como *El discípulo*.

La obra de Proust

Pero más que de la posible evolución histórica del género interesaba aquí hablar de sus facciones. Y para lograrlo puede que resulte eficaz enfrentarnos con la obra de otro escritor francés, al que en un principio aludí, Marcel Proust, en cuyas novelas los rasgos de la que aquí estudiamos están tan abultados, tan agigantados que parecen favorecer su examen, imaginando siempre su reducción al pasar a un tipo normal de novela psicológica.

Con esto quiero insinuar que en la obra proustiana lo psicológico está hipertrofiado de tal manera que lo llena todo, asfixiando la mínima acción, hilo debilísimo y escondido que, como exiguo Guadiana, fluye y se soterra continua y laberínticamente.

No creo, aun así, que la de Proust sea una novela paralítica. Sí una novela enferma, en la que, como en todo enfermo, los rasgos típicos normales aparecen deformados o exagerados.

Proust ha ahondado tanto en el análisis psicológico que se ha olvidado de la acción, inexistente casi, hechos conectados, las más de las veces, por sutilísimas asociaciones psicológicas. En el polo opuesto a la novela de acción y de aventuras en donde cuenta el incesante movimiento de los seres, en la obra proustiana todo es lento, casi estático, y como en otra ocasión he observado, aunque el narrador nos hable de diferentes paisajes o de diferentes seres, el lector siempre tiene la sensación de estar encerrado en un mismo lugar y conociendo a un mismo ser: el narrador, es decir, el propio Proust asomado al cristal de su habitación de enfermo y viendo el mundo al través de ese cristal, que es el de su mirada; dándonos el mundo encerrado en ella, teñido de su personalidad, asimilado hasta convertirlo en sustancia propia, como si todo lo exterior –paisajes, colores, sonidos, seres humanos, sensaciones táctiles o gustativas– no sirvieran más que de excitación de un yo, de una conciencia vigilante, de una personalidad extraordinariamente sensible.

En la auténtica novela psicológica el análisis de las almas de los protagonistas interesa en cuanto, del roce y choque de esas almas, puede surgir un conflicto dramático, o en cuanto esas almas, sin necesidad de choque, ofrecen interés por su intrínseca peculiaridad.

Lo sorprendente es que en Proust todo o casi todo tiene un aire normal, y las observaciones y comentarios que el narrador hace –sensación de un despertar, asociaciones provocadas por un sabor, visión de la muerte, descripción y estudio de

una pasión amorosa mundana– no son suscitados por nada extraordinario, aunque extraordinario sea el análisis empleado en la transcripción de tales observaciones.

Es como si Proust ante un hecho, ante un sabor, un sonido, más que en el hecho en sí o en la sensación, se fijara en el complejo mecanismo psicológico desplegado para expresar ese hecho o esa sensación. Esa labor de fijación, ese desviar la mirada del suceso al proceso de captación sensorial y mental del mismo es lo que comunica a sus relatos el tan comentado *tempo* lento. Un suceso insignificante, cuya duración efectiva es la de unos segundos, sufre un aumento, una dilatación al pasar al *tempo* narrativo proustiano. Es el caso, tan conocido, del pasaje en el que el narrador besa por primera vez la mejilla de Albertine. El beso es levísimo, fugaz, pero su descripción ocupa más de dos páginas. Proust ha desmontado el gesto rapidísimo de acercar los labios a la cara de una mujer, transformando un acto que parecía único e indivisible en una serie de ellos y ofreciendo un conjunto de sucesivas y cambiantes actitudes psicológicas.

Obsérvese que ya no es el beso lo que interesa, ni aún el efecto y emoción que el mismo provoca en el narrador, sino lo que la atención de este percibe en el acercar sus labios a la mejilla femenina, auscultando hasta el último latido del fluir del pensamiento en ese lapso de tiempo. Son las sensaciones, las asociaciones y su traducción psicológica lo que ahora analiza Proust. En la caricia de signo romántico de dos manos enlazadas en la oscuridad, que vimos en Stendhal, importaba el tremendo orgullo de Julián Sorel al dominar con su voluntad la tierna resistencia femenina, es decir, importaba el análisis de un alma humana frente a un hecho. Ahora, en la caricia descrita por Proust, más que los mismos seres que en ella participan interesa el estricto proceso psicológico, el engranaje de asociaciones que en el narrador provoca una caricia.

Por eso decía antes que Proust al extremar la nota psicológica casi cae fuera, por exceso, de los límites de una novela de ese tipo.

En la auténtica novela psicológica interesan las almas de los personajes. En la obra de Proust estas casi han sido desplazadas, en atención e importancia, por el mecanismo psicológico. Naturalmente tal mecanismo necesita de unos seres sobre los que actuar y cobrar sentido, pero esos seres a veces solo son pretextos que permiten al narrador servirse de ellos para observar, someter a cámara lenta, la marcha de su pensamiento, fustigado por sensaciones y asociaciones.

Proust supo aprovecharse de la precisión descriptiva –un ambiente, un interior, un rostro, un ademán– lograda por los naturalistas, así como de la precisión analítica conseguida por narradores como Stendhal en las letras francesas, pero tanto descripción como análisis aparecen manejados de una manera calificable casi de poco novelesca, ya que hombres y pasiones apenas son más que cebo con el que

excitar la sensibilidad y atención del narrador que para mejor sentirse vivir, quiere precisar sobre el papel lo que es ese sentirse vivir.

La obra proustiana permite, pues, en su exageración percibir algunos rasgos de la llamada novela psicológica, entendiendo siempre que donde en Proust hay atención al mecanismo psicológico, en el genuino relato de esta clase la atención debe centrarse en las almas que sustentan y provocan dicho mecanismo.

Y con esto regreso al punto de partida. Resumiendo lo expuesto, cabría decir que hemos comentado tres tipos de novela cuyo juego de polaridad y aproximación permite, aunque sea convencionalmente, percibir algunos rasgos de la especie narrativa que hoy nos interesa.

Uno de esos tipos es la pura novela de acción y de aventuras que, extremosamente considerada, vendría a ser la antítesis del género estudiado hoy. Entre tal especie y la novela psicológica sin apenas acción exterior, quieta, de movimiento solo anímico, está el relato que une la acción externa al análisis psicológico. Y como un tercer tipo, enfrentable, como el más opuesto, a la novela de acción, y considerable como próxima a la psicológica, está la obra proustiana, escapándose casi de los límites que estamos tratando de precisar. Y escapándose no por falta de densidad psicológica –hay sobre exceso–, sino por falta de densidad novelesca.

Donde hay acción y hechos en la novela del primer tipo –es decir, en la de aventuras–, hay almas, escudriñadas minuciosamente, en el segundo –es decir, en la novela psicológica– y hay una especie de casi abstracción en esa novela hiper psicológica de Proust. Acción y hazañas de hombres, almas de hombres en choque o conflicto, hombres como pretexto para estudiar el mecanismo psicológico. He aquí los objetivos de esos tres tipos de relato.

Y mucho me temo –y muy sinceramente– como en un principio advertí que, tras todo esto, de la novela psicológica solo queda una imagen movediza y difusa, cercada y asediada por tantos distingos y matices.

Pero puede que esta misma vaguedad, esta complejidad de tal especie novelesca resulte también expresiva. Pues si la novela psicológica, por adentrarse en las almas, es seguramente la modalidad narrativa más humana, la más próxima a la vida auténtica, sin apenas sofisticación literaria, no debe –en consecuencia– extrañarnos demasiado que sus perfiles, como los de la misma vida, sean cambiantes, movedizos y difíciles de apresar. La vida triunfa siempre sobre la pedantería de toda cuadrícula o encasillamiento.

Y aunque esta sea una especie de maliciosa disculpa, quiero cerrar con ella mi persecución de los rasgos de la novela psicológica, para así consolarme de haber vuelto sin el botín deseado. En definitiva, hay veces en que no importa tanto conseguir uno de esos botines como embarcarse en la emoción y en la aventura de intentar encontrarlo.

Anexo V

NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y MONÓLOGO INTERIOR

Mariano Baquero Goyanes

La inclinación al autobiografismo en la novela contemporánea es un hecho de todos conocido y muy comentado ya. Este fenómeno aparece frecuentemente conectado con el discutido problema del agotamiento de temas novelescos o –mejor dicho– agotamiento de capacidad imaginativa de los novelistas, ese no saber extraer novelas más allá de su *yo*, convertido en único paisaje literario, única fuente argumental.

Que esto sea así o que, por el contrario, haya tras todo ello una causa más compleja que una simple crisis de argumentos, es tema que requeriría más espacio del ahora disponible, y que me llevaría a terrenos muy fuera de mis posibilidades, es decir, a un estudio sociológico, del gusto literario, capaz de determinar por qué la atención de los novelistas y de sus lectores se ha centrado en la peripecia psicológica, sentimental, existencial de los primeros, con casi absoluto desdén –en muchos casos– por todo lo que equivalga a ficción novelesca, apoyada en un *yo* –una subjetividad, una ideología–, pero no nutrida exclusivamente de él.

La proporción de elementos autobiográficos que caben en una novela es muy varia, y su tratamiento depende muchas veces de ciertas convenciones o actitudes vigentes en las distintas épocas. Así, en la victoriana parece dominar una cierta sensación de compostura, de pudor, que impide a Dickens el personalizar demasiado en su *David Copperfield*, con ser ésta una novela sustentada en su propia vida. Su padre queda transformado en el grotesco pero amable señor Micawber. Su desventurado matrimonio experimenta una compensatoria mutación novelesca. Dickens deslía lo autobiográfico en lo novelesco, imaginativo, de una manera tal, que ha podido comentarse que en *David Copperfield*, el narrador –el propio novelista– resulta menos real que otros caracteres de ficción.

El pudor victoriano parece estar en el polo opuesto al egotismo y estupendo cinismo expresivo de Stendhal. Y, sin embargo, aunque éste ofrece mucho de sí mismo en *Henri Brulard*, siempre lo hace –también– *sub specie* novelesca; es decir, con muchas transformaciones, gran imaginación y, sobre todo, desdoblamientos de la personalidad; esos desdoblamientos que son el resultado de repartir Stendhal su compleja personalidad –la real y la imaginada– en distintas criaturas novelescas, con rasgos comunes, es cierto, pero lo suficientemente ricas y densas como para no admitir la fácil reducción a un común denominador psicológico: Julián Sorel, Fabricio del Dongo, Lucien Lewen. Su retrato superpuesto daría, tal vez, el del autor, el de lo que fue y el de lo que hubiera querido ser.

El paso de estas técnicas, en las cuales los elementos autobiográficos son siempre sometidos a muy intensa manipulación artística –aun en el *Adolphe* de un Constant; el *Dominique*, de un Fromentin; el *René*, de un Chateaubriand– a las de nuestra época, creo que puede representarlo con gran precisión la obra de Proust. Fue el suyo un vivir escribiendo, según la certera interpretación de Carmen Castro. La *Recherche* es sustancialmente Marcel Proust.

Es decir, que mientras Dickens se sirve del molde «novela» para en *David Copperfield* alojar, transformados, recuerdos y experiencias personales, Proust casi pone su vida al servicio de una novela, la que, desde su enfermedad, va haciendo, entregándose por completo a su obra. Que en ésta haya elementos novelescos, transformaciones, manipulación artística, no empaña su carácter predominante, casi monstruoso, superlativamente autobiográfico. Dickens hace una novela con ciertas apoyaturas autobiográficas. Proust convierte su vida en una novela, con algunas apoyaturas novelescas.

De entonces acá, el autobiografismo sin apenas aderezo ha ido en aumento, dando ocasión a algunos escándalos literarios del tipo del provocado por *Vipère au poing*, de Bazin o a comentarios como los suscitados en España por las novelas de Carmen Laforet, especialmente por *Nada*.

La forma narrativa de tales relatos autobiográficos suele ser, naturalmente, la de primera persona, con todas las variantes que ésta admite: memorias, diario, cartas, soliloquios, monólogo interior...

Desde Proust, la narración en primera persona equivale no tanto a una doliente confesión sentimental a lo Constant o Sénancour como a un testimonio existencial del tipo del presentado por Sartre en *La náusea*. Hoy se narra muchas veces en primera persona, no para ejercer una sátira unilateral y personalísima –caso de las novelas picarescas–, ni para liberarse de un lastre sentimental –caso de Goethe con su *Werther*–, sino más bien para dar algo así como fe de vida. Por eso Proust, tras su *Busca del tiempo perdido*, encuentra el sentido de éste en la obra que ha ido

escribiendo, en la novela cíclica surgida del perseguir el tiempo que se fue, en ella rescatado. Por eso también el narrador de *La náusea*, en medio del sinsentido de la existencia y de la nada, a la que se cree abocado, encuentra, al igual que Proust, una solución o un cierto sentido en recoger su experiencia existencial en un libro, en una novela autobiográfica.

Resulta curioso comprobar cómo, aun partiendo de postulados distintos, empujados por diferentes móviles y expresándose con técnicas y sensibilidades casi opuestas, Proust en la *Recherche* y Sartre en *La náusea* parecen llegar a un final, a una conclusión semejante: la de que toda posibilidad de salvación –más sincera en Proust, irónica quizá en Sartre– reside en escribir, en dar forma de libro a lo que en un caso es una persecución del tiempo ya ido para, a la luz, percibir el sentido de la vida, del arte, de la memoria; y en el otro es un intento de evadirse de la náusea existencial mediante la fijación por escrito, en forma novelesca, de sus características.

Precisamente, este intento es el que lleva a Sartre, a lo largo de todo su relato, a emplear el monólogo interior e, incluso, a manejarlo alguna vez de una manera que cabría llamar joyceana, entendiendo por tal la que pasa por ser más característica del *Ulises*: monólogo interior caótico, fluir del subconsciente, desvertebración de la sintaxis, rotura de los nexos lógicos, impresionismo verbal, pulular y proliferar de palabras sin freno gramatical.

Naturalmente, Sartre –que no en balde es francés– nunca llega a los extremos –casi mágicos– de Joyce; pero en algunas páginas de *La náusea*, en aquellas en que el narrador trata de expresar, en angustioso *crescendo*, la sensación que da título a la obra, fluye, entonces, la expresión de una manera atropellada, reiterativa, con violentas asociaciones ideológicoverbales, incoherente, como resultado del cruce de recuerdos, de motivos, de personales vivencias e inquietudes, todo agitado en un ritmo cada vez más denso y vertiginoso.

Esta modalidad del monólogo interior es cosa distinta de aquella otra, más generalizada, que –según Dujardin– consiste en un procedimiento con el que introducir al lector en el interior de un personaje. Cualquier vieja novela en forma de memoria, diario, incluso en forma epistolar, serviría entonces de ejemplo.

Lo que parece propio del monólogo interior en su concepción actual es la ausencia en él de las clásicas características de lucidez y orden, lo que es tanto como decir la supresión no sólo de toda posible retórica –hasta donde esto es factible; una retórica siempre es sustituida por otra–, sino también, en algunos casos, de la más elemental estructura gramatical, para así dar el paso y expresión a lo que ya en 1890, William James, en sus *Principios de Psicología*, llamaba *the stream of consciousness*.

Sartre, en su ensayo *¿Qué es la literatura?*, presta cierta atención a este recurso –por él mismo utilizado, según acabo de decir, en *La náusea*– y estudia brevemente

su introducción en las letras francesas, refiriéndose a los antecedentes de Schnitzler, Joyce y Valery Larbaud. El recurso no es tan moderno como pudiera parecer. J. Isaacs, en una obra reciente –*An Assessment of Twentieth-Century Literature*, Londres, 1951–, ha señalado interesantes antecedentes.

Se cree que James Joyce, que pasa por ser su más genuino representante, lo tomó de la novela de Edouard Dujardin *Les Lauriers sont coupées* de 1887. Dorothy Richardson, novelista inglesa, afirmó haberlo inventado en 1915 con *Pointed Roofs*. Después, y sobre todo a partir de *Ulises*, ha sido recurso muy utilizado por Virginia Woolf, Faulkner, Huxley, Hemingway – en *Across the River and into the Trees*, etc.

J. Isaacs encuentra, sin embargo, precedentes del monólogo interior aún más antiguos que los de Dorothy Richardson o Dujardin, en ciertas obras de Samuel Richardson –*Clarissa Harlowe*–, Fielding, Samuel Butler, Jane Austen, Dickens, Tolstoy –recuérdese el capítulo del suicido de *Ana Karenina*–, Conrad –en *Lord Jim*–, etc.

El recurso ha rebasado hoy las fronteras de la novela para pasar al teatro en la forma de soliloquios interiores, que O'Neill ha utilizado en *Extraño interludio* y Eliot en *La reunión familiar*.

Novelescamente considerado, el monólogo interior adopta a veces complicaciones como las que presenta el relato de Faulkner *Mientras yo agonizo*, integrado por la sola sucesión de distintos soliloquios, correspondientes a los diversos personajes, y presentados unos tras otros sin ligaduras objetivas. *Mientras yo agonizo* posee una cierta construcción musical –áspera pero intensa y, a la vez, llena de poesía, la música de Faulkner–, debido a ese sucederse de interiores voces, cada cual con su acento, como si de un concierto –trágico– se tratara, en el que los diferentes instrumentos van cantando rotatoriamente sus partes.

Esta obra de Faulkner demuestra que no siempre el monólogo interior es la consecuencia de una forma novelesca autobiográfica, de un relato en primera persona. A lo que asistimos en *Mientras yo agonizo* es al fluir del pensamiento de los diversos personajes de la acción, objetivizada así al máximo, puesto que el novelista ha prescindido de toda acotación situadora o aclaradora del relato, encomendando la expresión del drama, a la exclusiva experiencia y visión personal –con todos los posibles efectos perspectivos que esto supone– de cada uno de los que lo viven.

El monólogo interior no es, por tanto, la simple expresión formal, el recurso técnico de que puede servirse la novela autobiográfica, en primera persona. Si la abundancia de relatos de este tipo explica, en cierto modo, esa forma expresiva, su cabal significado e intención sólo se perciben teniendo en cuenta que la última raíz del monólogo interior se nutre de un propósito de cruda sinceridad, de conocimiento

total del hombre, abordado novelescamente en los más íntimos escondrijos de su subconsciente.

El monólogo interior, unido o no a la forma autobiográfica, es quizá el resultado más importante de la que –usando un término orteguiano– cabría llamar tendencia presentativa de la novela contemporánea.

Anexo VI

TRANSPARENCIA Y MISTRIO DE HENRY JAMES

Mariano Baquero Goyanes

No siempre son insatisfacciones las que depara el paso de los años. Puede que, para el que va haciéndose viejo, suponga alguna compensación el ver que ciertos creadores –escritores, músicos– que en la juventud le interesaron, pese a su condición de casi marginados o relativamente olvidados en aquella época, han ido imponiéndose con el paso del tiempo y suscitando, cada vez, más admiración.

Para quien escribe estas líneas algo de esto ha ocurrido con la música de Gustav Mahler, conocida fugaz y emocionadamente por los años cuarenta y tantos, cuando la audición de una *Sinfonía* como la *Cuarta*, tenía en España poco menos que carácter de muy audaz novedad; tan infrecuente era la presencia de Mahler en el repertorio habitual de los conciertos de orquesta.

En la actualidad la música mahleriana se ha impuesto ya tan abrumadoramente, que a no pocos jóvenes podría parecerles casi increíble el olvido y marginación a que se vio sometida durante tanto tiempo.

¿Está ocurriendo algo semejante, en el plano literario, con la obra narrativa de Henry James? Es más que probable, aun admitiendo la condición inevitable y felizmente minoritaria de este gran escritor. Con todo, es fácil recordar cómo no hace demasiados años aún, resultaba poco menos que imposible o, por lo menos, muy difícil, encontrar títulos de James en las librerías españolas. Había que recurrir a las ediciones en lengua inglesa o a las traducciones publicadas por algunos editores hispanoamericanos.

La situación ha cambiado o está cambiando, según parece probarlo la relativa frecuencia con que están incorporándose al mercado librero español algunas de las más importantes novelas jamesianas, en especial, las consideradas de la última época: *Las alas de la paloma*, *La copa dorada*.

Y caigo ahora en la cuenta de que, aun tratándose de valores estéticos de muy distinto signo, puede que no sea casual el que, desde la consideración del caso de Mahler haya pasado a ocuparme del de Henry James. Pues aunque me resultase

difícil explicar el porqué de la relación, la verdad es que la melancólica y reposada belleza que poseen los movimientos lentos de las sinfonías mahlerianas, me parece que puede quedar asociada a esa sutil e inconfundible lentitud o morosidad narrativa que tan característica es de Henry James.

Es muy posible que la misma funcione como un desalentador aviso para el lector apresurado que quiere, ante todo, acción y compromiso. Si en el extraordinario relato breve de James, *La lección del maestro*, ésta equivale a una serie de sacrificios y renuncias, puede que también el lector de este prodigioso novelista tenga que renunciar a algunas cosas, a algunos hábitos o exigencias; entre ellas la de pretender que el novelista supedite sus intereses a los nuestros; es decir, a los de la actualidad histórica y social, la opinión pública, los gustos detectados y aun provocados por el marketing editorial, etc.

Los sutiles análisis a que James se entrega, de la condición humana, su capacidad para escribir novelas tan extensas como *Retrato de una dama* o *Las alas de la paloma*, sobre asuntos que, reducidos a sinopsis, consumirían muy pocas líneas, la elegante evitación de lo que, en otras manos, podría haber funcionado como *verdaderamente novelesco*, comunican a su obra narrativa un tono inconfundible. Así, cuando se inicia la lectura de *La copa dorada*, uno se da cuenta de que la situación que sirve de arranque a la extensa novela, supone algo así como la existencia de una posible trama novelesca anterior, que ha sido desechada para, a partir de sus consecuencias, entrar en algo que va a revelarse como sutilmente dramático y complejo.

Henry James, narrador doblado de gran teorizador de la novela, nos ha dejado una serie de prólogos a sus más importantes narraciones, que constituyen un magistral análisis de las mismas. ¿Quién no conoce, en la actualidad, la riqueza teórica que supone toda la doctrina jamesiana del *punto de vista*, de la *dramatic novel*, de las acciones y de los personajes que funcionan como *ficelles* respecto a la trama principal, etc? Pero, con todo, pese a estas explicaciones y a las de los mejores estudiosos y comentaristas de Henry James, hay siempre en él, en su obra, algo que se nos escapa, por virtud de un fenómeno relacionable con el que, en otro plano, cabe advertir a Cervantes. Si el secreto de éste –o uno de sus secretos– ha podido alguna vez ser descrito en función de la especial mezcla de ambigüedad y transparencia que se da en su obra, parece claro que la ambigüedad de James está, asimismo, ligada a su secreto o, más bien, a su misterio.

Ese misterio que nos deslumbra y nos desconcierta, pues, aun a sabiendas de que nuestro goce como lectores de James tiene un muy claro fundamento intelectual, hay algo en él que parece desbordar lo lúcido para incidir en lo inquietante, en esa vuelta de tuerca que da título a uno de sus más impresionantes relatos.

No pocos novelistas pueden resultar, comparados con Henry James, más actuales, más amenos, más interesantes. Pero, tal vez, a su lado, muchos de ellos, incluso los mejores, nos parezcan algo toscos. Y no porque en realidad lo sean, sino porque el arte de novelar alcanzó con Henry James tal refinamiento, que resulta difícil imaginar –so pena de estéril mimetismo– que el fenómeno pueda repetirse con alguna posibilidad de éxito.

Anexo VII

MAGDALENA CON TÉ, O VOLVER A LEER

Mariano Baquero Goyanes

De un tiempo a acá, vengo observando cómo algunas editoriales se han dedicado a resucitar viejas novelas de acción y de aventuras, con una presentación y unas ilustraciones adecuadas al perseguido tono *retro*.

Por las características editoriales, por el tono sofisticado de algunos prólogos de tales textos, y hasta por el precio de estas ediciones, no parece que las mismas se dirijan exclusivamente a un público lector juvenil, sino más bien a otro cuya edad sea lo suficientemente avanzada como para poder asociar estos libros a sus años de adolescencia.

El fenómeno parece conectable con el que se da en tantas otras manifestaciones de la moda actual, caracterizadas por el salto atrás, por la vuelta a los años 40, a los 30, a los 20, a los que sean –ya que estos desplazamientos temporales son tan fugaces como vertiginosos– pero siempre referidos a un pasado más o menos identificable con lo que pudo ser la adolescencia y juventud de los padres o abuelos de quienes ahora son protagonistas de tales modas. Sabido es que éstas afectan a algo más que la indumentaria, incidiendo en la decoración, la publicidad y, sobre todo, en ese sinfín de menudencias –tabaqueras, cerilleros, placas, cajitas y viejos envases, etc– que suelen encontrarse en las tiendas más refinadas o, en versión popular, en los puestos callejeros.

En el caso de los libros, de esas viejas novelas de aventuras, ahora resucitadas, resulta inevitable pensar que para no pocos lectores adultos, la lectura de las mismas puede permitirles un cierto rescate de la adolescencia. Y de ahí, el recuerdo de la proustiana magdalena de té, con que he encabezado estas líneas.

Todo lector de *A la recherche du temps perdu* conoce aquel pasaje en que el narrador se esfuerza en vano por evocar sus años infantiles en Combray, obteniendo tan sólo una muy limitada reviviscencia de los mismos. Es entonces, cuando lo que no ha podido conseguir apelando a la memoria voluntaria, lo obtiene casi mágicamente, merced a la *memoria involuntaria*.

La iluminación se produce al conjuro entrañado en un sabor: el de una magdalena mojada en té. Quien haya leído esas extraordinarias páginas –que figuran entre las más bellas de la literatura europea en nuestro siglo– recordará la sutileza y precisión con que Marcel Proust describe todo el prodigioso mecanismo de la *memoria involuntaria*. El peculiar sabor de la magdalena mojada en té remueve algo, muy profundo, en el narrador proustiano que él no sabe exactamente lo que es, pero que intuye cargado de felicidad.

Tras repetidos intentos por descubrir cuál es el mensaje, cuál es la clave de tal sensación o asociación sensorio-psicológica, cuando se da cuenta de que no por reiterar la experiencia –mojar una y otra vez la magdalena en el té– va a descubrir lo que tras ella hay, siendo preferible abandonarla, para volver al instante inicial, a la primera sensación adherida a tal sabor, sucede que toda la infancia de Combray emerge de la taza de té, y todo el acoso, la búsqueda, la *recherche* del *temps perdu* se pone en marcha.

Volver a leer viejas novelas de aventuras, que leíamos en la niñez o en la adolescencia, puede que equivalga a disponer de nuestro particular sabor de una magdalena mojada en té. Puede que lo que ahora volvemos a leer no sea tanto una ficción novelesca como esa otra historia, por ella suscitada o evocada, de unos años de colegio o de instituto, de unas primeras experiencias juveniles, de unas amistades, de unas inquietudes sentimentales... A través de las selvas africanas, de los mares surcados por los corsarios, de las praderas recorridas por los indios, de las junglas exóticas repletas de peligros, emergerá, como el Combray proustiano, otro mundo sencillo e ingenuo, con tardes de cine y de paseo, con el tacto de un viejo y frecuentado pupitre escolar, con el aroma de unas determinadas vacaciones, con el sonido de unas voces o unas músicas que se sienten ligadas a algo muy personal. Es todo un conjuro romántico, a cuyo contacto la soledad del Robinson de turno importará menos que el rescate de cierto personal robinsonismo que el lector adulto puede reconocer como vivido en la adolescencia, cuando la idea de soledad tenía un aura casi prestigiosa.

En definitiva, se trata de una doble lectura, en virtud de esa superposición o mezcla de historias: la de las novelescas aventuras leídas, y la de la personal historia de cada lector que a ese texto quedó adherida, años atrás, y que ahora tal vez sea posible recuperar.

Y, por supuesto, todos sabemos que una de las razones de la permanente seducción que las más puras novelas de aventuras ejercen sobre muchos lectores, radica en el contraste que las mismas marcan con el apacible medio o entorno que suele rodear a esos lectores.

Hay, en la geografía literaria, zonas señalizadas por inequívocos humos de hogar, los que emiten, por ejemplo, las gratas chimeneas dickensianas, suscitadoras de la

reunión familiar, del goce navideño, del relato de historias divertidas o terribles. Pero hay, también, otros humos de hogar que, paradójicamente, proceden de los hielos polares, de las selvas africanas, de los mares del Caribe infestados de piratas o de cualquier otro espacio habitado por el frenesí aventurero.

Si un libro de aventuras nos permite recuperar una adolescencia y su cálida inserción en un hogar, hay que felicitarse por poder disponer fácilmente de una magdalena casi tan mágica como la que Proust mojó en el té del tiempo perdido.