MARIANO BAQUERO GOYANES

PROBLEMAS DE LA NOVELA CONTEMPORANEA

ATENEO
MADRID
1951

El original fué dado a conocer en una conferencia pronunciada por el autor en el ATENEO DE MADRID *el 19 de enero de 1951.*

Estades, Artes Gráficas-Evaristo San Miguel, 8-Madrid

I

LA NOVELA Y LA VIDA

Cuando Dante presenta, en un *Canto del Infierno,* un libro sobre Lanzarote como galeoto de los amores de Paolo y Francesca, parece estar aludiendo al poder e influencia del más discutido de los géneros literarios: la novela.

Ya que una novela —*un roman*— es ese libro con cuyos episodios y clima pasional se sienten identificados los amantes, tal como después multitud de jóvenes románticos verán en el *Werther* un espejo de sus personales cuitas, o tal como en nuestros días los neorrománticos de la angustia persiguen las facciones de ésta a través de expresiones novelísticas.

La novela parece, pues, el género literario más ligado a la vida, por cuanto trata de reflejarla con mayor exactitud que los restantes, y por cuanto aspira a influir sobre ella con suficiente intensidad.

II

INTENTOS DE DEFINICION DE LA NOVELA

Esto que acabo de exponer podría explicar el que no sólo los críticos e historiadores literarios vengan ocupándose de tal género, sino que incluso los no profesionales de la literatura, sociólogos, científicos, filósofos, sientan y expresen la preocupación de lo que pueda ser una novela.

Los intentos de definición varían según el ángulo desde el que sean realizados, y también según el tipo de novelas que se utilicen para edificar esas construcciones teóricas. Existiendo tras la palabra *novela* géneros tan dispares como una narración autobiográfica romántica, una pastoril renacentista o un relato de Kafka o de Joyce, se comprende que la concepción que del género se tenga dependerá del tipo elegido.

Por eso cuando hablamos de problemas de la novela contemporánea es preciso aceptar que el primero de ellos es el de su misma esencia, el de que pueda ser éste tan discutido género literario.

Aun reconociendo el interés del problema —uno de los más importantes que la moderna crítica literaria tiene planteados—, apenas podré hacer aquí sino aludir a él, para pasar en seguida a otros aspectos típicos de la novela contemporánea.

Creo que, en general, los intentos de caracterización y definición de la novela pueden reducirse a dos direcciones fundamentales: la de los que pretenden definir la novela apoyándose en el elemento que —usando una vieja terminología— llamaremos formal, es decir, el elemento narrativo; y la de los que buscan la esencia de lo novelesco, en lo que —según esa terminología de las antiguas preceptivas— llamaremos el fondo, es decir, el elemento argumental, la ficción.

Uno y otro intento de definición —el apoyado en el procedimiento expresivo y el construído sobre la base argumental— suelen ir unidos, ya que la narración sin el fondo ficcional puede conducir al relato histórico, y la ficción sin la expresión narrativa puede encarnar en otros géneros como el teatro

De todas formas, la cuestión es mucho más compleja, como lo han demostrado las discusiones establecidas en torno a esos dos elementos señalados.

Sabido es que Ortega y Gasset, en su *Meditación primera del Quijote,* señala cómo la novela moderna, a diferencia de la poesía épica, es descripción antes que narración.

Puede que esta afirmación, certera en lo esencial y adecuada al propósito de Ortega en su ensayo, resulte, sin embargo, demasiado tajante, literalmente tomada, y haya que en-

 tenderla con alguna restricción, ya que por mucho elemento descriptivo que queramos ver en una novela, parece como si fuera necesario que exista siempre un mínimo soporte narrativo —el hilo de un relato— sustentador de ese describir hechos.

La novela no narrativa casi sería esa novela paralítica a la que se ha referido Ortega al hablar de Proust, y de la necesidad de un mínimum de trama, por despreciable que ésta nos parezca.

Si la épica es, por así decirlo, un narrar enumerando —que no excluye las descripciones—, tal vez cabría ver en la novela un narrar describiendo mejor que un puro describir.

La discusión de este problema nos llevaría demasiado lejos. Sólo interesaba apuntar ahora cómo la tradicional definición de las preceptivas encuadradoras de la novela dentro de la poesía narrativa resultaba anticuada, siendo eficaz y acertadísimo, desde este punto de vista, el intento orteguiano de separar épica y novela como géneros no sólo distintos, sino opuestos en algún sentido.

En cuanto al elemento ficcional, aunque a algunos críticos les parece base más sólida para sobre ella construir una definición de novela, tiene también sus quiebras.

En nuestros días, Wladimir Weidlé ha señalado cómo la ficción poética se ha ido confundiendo cada vez más con la novela, género cuya característica dominante es la de «crear un mundo imaginario, poblado de personajes vivientes». Para Weidlé, la novela pertenece a «ese dominio

literario entero que los ingleses denominan con la palabra *fiction*» (1).

Pero el mismo Weidlé, como ya antes Ortega en su importante y agudo ensayo *Ideas sobre la novela,* reconoce que la crisis actual de la novela es, ante todo, crisis de imaginación creadora, es decir impotencia por parte de los novelistas de crear argumentos, de crear mundos imaginarios y seres vivientes. En definitiva, falta de elemento ficcional.

Así apurada la cuestión, la novela contemporánea se presenta a nuestros ojos como un raro producto literario cuyo contorno se nos escapa por donde quiera que pretendamos asirlo, ya sea el elemento expresivo, ya el fondo ficcional.

III

FLEXIBILIDAD DE LA NOVELA

Creo que este confusionismo, este carácter huidizo de los límites de la novela provienen de sus cruces con otros géneros, a los que roba elementos y de cuyos avances expresivos se aprovecha.

Es éste un fenómeno que, de disponer de más espacio, convendría explicar detalladamente en evitación de que alguien pudiera creer que la no-

(1) WLADIMIR WAIDLÉ: *Ensayo sobre el destino actual de las letras y las artes.* Ed. Emecé. Buenos Aires, 1943, página 12.

 vela es un género mosaico, obtenido por fusión o síntesis de los demás. No, las semejanzas y cruces que pueda presentar respecto a los restantes géneros literarios, no significan que se trate de un producto obtenido por aglutinación de diferentes elementos extraídos de todos esos géneros. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es una criatura literaria con vida propia, completamente distinta a todas las con ella relacionadas, incluso a géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo, o el teatro, próximo en lo ficcional y en el uso del diálogo.

Si Ortega logró separar la novela del poema épico, rompiendo así una rutina tradicional, la acercó, por el contrario, a la comedia. Esta proximidad, intencional para Ortega, quedaría también reforzada, en lo expresivo, con el uso del diálogo.

Y, asimismo, hay que tener en cuenta el elemento subjetivo, la presencia del narrador con su intimidad, capaz de allegar la novela a la poesía lírica. Si la épica suele considerarse como la pura objetividad, la novela representaría la fusión de lo objetivo y de lo subjetivo; de la experiencia extraída del mundo exterior y de la arrancada del propio yo.

Vemos, pues, que en el complejo mundo que es la novela moderna cabe el procedimiento narrativo-objetivo que utiliza el poeta épico, junto con el empleo de lo que es la misma esencia del teatro, el diálogo, y junto con la presencia de una intimidad semejante a la del poema lírico. Pero todo esto al quedar inmerso en ese mundo, al ponerse al servicio de un tema novelístico, adquiere nuevo color y nuevo sentido.

Si la novela es hoy considerada por algunos como el más perfecto de los géneros literarios —el de mayor alcance y posibilidades expresivas— quizás sea por poseer una flexibilidad superior a la de los restantes. A este propósito ha dicho acertadamente Roger Caillois que «la novela no conoce límite ni ley, pues su terreno es el de la licencia. Su naturaleza consiste en transgredir todas las leyes y caer en cada una de las tentaciones que solicitan su fantasía. Tal vez no obedezca a mero azar que el desarrollo creciente de la novela en el siglo XIX coincidiera con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios» (2).

Este hecho de que la novela no respete ley alguna explica bien el que sea el género preferido de Pío Baroja, el cual, en su conocido prólogo de *La nave de los locos,* apoyándose en el carácter anárquico de la novela, preconiza aún una mayor libertad constructiva.

«En la novela —dice Baroja— apenas hay arte de construir. En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela. Una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición». «Cada tipo de novela tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón, y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado» (3).

---

(2) ROGER CAILLOIS: «Sociología de la novela policial», en *Fisiología de Leviatan.* Ed. Sud-Americana. Buenos Aires, 1946, página 219.

(3) PÍO BAROJA: *Obras completas.* Ed. Biblioteca Nueva, tomo IV, pág. 326.

Al defender esta anarquía novelística, Baroja defiende sus creaciones, tal vez menos desordenadas de lo que aparencialmente parece, pero —y esto nada tiene que ver con sus extraordinaria calidad y gran atractivo— próximas tantas veces al socorrido cajón de sastre.

Para Baroja la novela, al igual que sus héroes predilectos, es el hijo rebelde de la literatura, siempre en trance de revolución y siempre dispuesto a escapar a toda regla.

IV

SOCIEDAD Y NOVELA

Ocurre que esta flexibilidad de la novela va unida a lo que, aceptando un término barojiano, podríamos llamar su permeabilidad.

Por tal entiendo la facilidad con que la novela se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época o siglo. Tratándose de un género que, como antes he dicho, vive nutriéndose constantemente de lo que a los demás puede tomar, no debe extrañarnos que suela cruzarse con el que en su siglo predomine. No otra explicación tiene el éxito en nuestros días de la que podríamos llamar novela-ensayo —tan cultivada por Aldous Huxley—, consecuencia del auge y prestigio actual de ese último género utilizado en el cruce. Otro ejemplo de todos bien conocido es el de cómo, a consecuencia del éxito de los llama-

dos «documentos del tiempo» —memorias, relatos de guerra, etc.—, no pocas novelas contemporáneas presentan sus mismas características, llegando, en algún caso, a ser difícil precisar a cuál de los dos géneros pertenece lo que estamos leyendo.

La permeabilidad de la novela se observa no sólo en sus cruces y mezclas con otros géneros, sino que es advertible también en su mayor idoneidad —en comparación con otras manifestaciones literarias— para expresar los problemas e inquietudes de cada época.

Por ser la novela, como antes quedó señalado, el género más ligado a la vida, es también el de carácter más social.

Es esta una afirmación que merece algún comentario, sobre todo teniendo en cuenta el distinto carácter que la novela de nuestros días presenta, como expresión de una sociedad, en relación con la de otras épocas.

En un reciente ensayo sobre *La novela y nuestro tiempo,* Alex Comfort encuadra este género dentro de la que él llama «Literatura para una sociedad asocial».

En ese ensayo se reconoce que «el principal incentivo para escribir novelas es para muchos de nosotros, el hecho de que la novela sea el medio más pronto y más aceptable de encarnar ideas y afirmaciones artísticas en la textura de nuestro tiempo» (4).

Ahora bien, la textura de ese tiempo es para el

---

(4) ALEX COMFORT: *La novela y nuestro tiempo.* Ed. Realidad. Buenos Aires, 1949, pág. 13.

 ensayista la de una sociedad asocial, una sociedad totalmente fragmentada. He aquí según Comfort la clave de la novela, género radicalmente individual en su acceso, que se dirige a un solo lector cada vez.

El que el novelista y el lector se sientan seres aislados, desligados de la sociedad, trae como consecuencia el que la novela tienda a exaltar lo individual, las actitudes rebeldes. Por eso Roger Caillois ha podido decir que la novela, «antisocial por su origen, lo es también por sus efectos. Hace más que aprovechar el vacío en que la colectividad suele dejar al individuo; lo engrandece, lo hace consciente y dolorido. No hay conflicto latente que no acentúe y emponzoñe» (5).

La novela, así entendida, se nos aparece como un género puesto siempre al servicio de las fuerzas revolucionarias, enemigas de la sociedad constituída.

Así parece haber sucedido siempre, desde que el género se inauguró con los *romans* bretones, creados para una sociedad burguesa y, sin embargo, exaltadores de sentimientos tan antiburgueses —por lo menos aparentemente— como el amor adúltero de Tristán e Iseo. La novela moderna, el *Quijote,* surge también como una doliente e irónica protesta contra la sociedad anuladora de los ideales caballerescos, contra esa misma sociedad que los pícaros combaten y satirizan desde las atalayas de su miseria y su desengaño, a través de unas novelas que, en algún caso, cabe calificar

(5) ROGER CAILLOIS: *Sociología de lo novelesco.* Ob. citada, pág. 278.

como de acremente revolucionarias. (Al decir esto pienso sobre todo en el caricaturesco y corrosivo *Buscón,* aparentemente menos violento que el *Guzmán,* pero en donde un ermitaño que aparece se dedica a robar en el juego a sus compañeros, en vez de adoctrinarlos piadosamente, como ocurre con los religiosos que intervienen en el relato de Mateo Alemán.)

Será también la novela el instrumento preferido por Voltaire para ejercer la sátira, o por Rousseau para expresar sus ideales revolucionarios, bien en el terreno pedagógico, bien en el sentimental. Y en plena época victoriana, cuando la sociedad inglesa parece haber logrado el máximo equilibrio —tanto en el dominio de lo social como en el de la moral y el sentimiento— Dickens, a través de unas novelas burguesas, muestra al desnudo las lacras de esa sociedad, expuestas también con más crudeza, humor y menos sentimentalismo, por Thackeray.

Los ejemplos podrían multiplicarse según nos acercamos a nuestros días. Baste citar, por muy conocido, el de los novelistas rusos inmediatamente prerrevolucionarios, o el muy próximo de cierto sector de la novelística norteamericana, satirizadora de algunos aspectos sociales y políticos de su nación, desde el recientemente fallecido Sinclair Lewis con su *Babbitt,* a Robert Penn Warren con *Todos los hombres del rey.*

Al novelista le es más fácil y grato colocarse enfrente de la sociedad que defenderla, por temer que esta defensa de un orden establecido pueda conducir a lo ñoño y lo monótono.

 En ciertos aspectos, algunas obras de *Fernán Caballero* o Pereda en nuestras letras serían un buen ejemplo a favor de la novela enemiga de la tradición y de la sociedad, si bien el cultivo encarnizado de estas narraciones rebeldes puede conducir a otra especie de rutina, de amaneramiento aburguesado, del que no se libró Galdós, con ser ideológicamente opuesto a Pereda.

Como ha observado Caillois, «lo mismo que la felicidad no tiene historia, así también el respeto automático de una regla induscutida conduce fatalmente a la composición de relatos monótonos e insípidos. Más vale contar cómo se la viola o cómo se la bordea» (6).

Pero si esto es cierto, también lo parece el extremo contrario, es decir, el de cómo se llega a la composición de «relatos monótonos e insípidos», insistiendo en contar la violación de esas reglas.

El acierto y arte de novelas como *Madame Bovary, La Regenta* o *El primo Basilio,* las tres sobre el tema del adulterio femenino, no justifican el aluvión de obras que desde el siglo XIX venimos soportando con asuntos semejantes. Asimismo en la pasada centuria casi llegó a convertirse en un tema-tópico, momificado a fuerza de repetido, el de otra transgresión de una regla. Me refiero al drama tan novelesco del sacerdote enamorado carnalmente, inspirador de alguna espléndida novela como la ya citada *La Regenta,* pero engendrador a la vez de una descendencia de no-

(6) Ob. cit., pág. 289.

velones y folletines de pésimo gusto y peor intención, que ya en su tiempo merecieron el ataque y condenación de los más inteligentes críticos, incluso de aquellos cuya ideología estaba más cerca del quebrantamiento de las reglas que de su respeto.

De todas formas, parece evidente que, por su origen y naturaleza, la novela puede considerarse como predestinada a combatir siempre a la sociedad más que a defenderla, si bien muchas veces esa oposición es defensa y aviso, tal como ocurrió con algunas de nuestras novelas picarescas.

Entre otras consecuencias contenidas en ese carácter agresivo de la novela está la calidad de sus protagonistas, seres, frecuentemente, al margen de la ley y de la sociedad, como los ya mencionados pícaros o como ciertas heroínas de la reciente novelística, que más que un rebrote de las *Nanás* del naturalismo zolesco casi lo parecen de la literatura celestinesca clásica.

El mundo del hampa, de la delincuencia y del crimen resulta, pues, de un gran interés novelístico, y esto explica el éxito de ciertos narradores como Faulkner, con su *Santuario,* o Graham Greene, con casi toda su producción, en la cual el problema ha adquirido una dimensión aún más dramática, por presentarnos al hombre no ya en su conflicto con la sociedad, sino más bien con la gracia divina.

V

LA COLECTIVIDAD COMO PROTAGONISTA

Pero no es mi intención detenerme en el examen de cuáles son los tipos predilectos de los novelistas contemporáneos. Solamente trataba de hacer ver lo que la novela debe a la configuración social de su época, y cómo, pese a esto, es el más asocial de los géneros literarios, por ir dirigido a individualidades que se sienten aisladas y desconectadas de un más amplio organismo.

Este es un rasgo característico de la novela de nuestros días, ya que la del pasado siglo, por el contrario, más que al hombre particular, anhelaba dirigirse a la masa, al pueblo, al que incluso llegó a conceder categoría de protagonista novelesco. Si, en las novelas románticas, el yo del narrador estaba en un primer plano constante —confesión sentimental en puro grito, afirmación de la personalidad hallada en el dolor—, la novela naturalista apaga ese soliloquio, sustituyéndolo por el concierto de diversas voces y aspirando a reflejar en sus páginas el vivir de clases sociales enteras, de pueblos, de naciones, confiriendo categoría de protagonistas a entidades como la catedral, el mercado, la taberna, la locomotora, etc. Surgen las novelas cíclicas —Balzac, Zola, Galdós—, apresadoras del vivir de una nación en una época y a

través de todas las clases sociales: milicia, clero, burguesía, campesinos, etc.

Este gusto por la sustitución del protagonista individual por el protagonista-masa persiste en nuestros días, si bien con nuevos aspectos.

Ha subsistido, en cierto modo, la afición por los relatos, cuyo protagonista es una progenie, una dinastía, una familia. La *Forsyte Saga,* de Galsworthy; *Los Buddenbrook,* de Thomas Mann, y *Los Thibault,* de Martin du Gard, podrían servir de ejemplos.

Ha subsistido también en algunos países el tipo de novela con entidades colectivas como protagonistas. Creo que en la novelística soviética podrían encontrarse ejemplos significativos.

En ocasiones, no es la clase social o el oficio lo que sirve de aglutinante o denominador común, sino, como en *La Montaña Mágica,* de Mann, algo más amplio y flexible: la enfermedad, en este caso.

Tal novela me parece una de las más significativas de nuestro tiempo, no sólo por ser un retrato fiel de la Europa de la preguerra del 14 y por el significado y valor que en ella tiene el tiempo, sino también por su estructura y por la presencia de ese protagonista colectivo que son los enfermos del sanatorio. Aquí la solidaridad social nace no de un común quehacer o de una idéntica estirpe, sino de algo más hondo y auténtico: del dolor y de la desgracia.

Y, aun así, la novela de Mann, como obra de nuestro tiempo, como perteneciente a esa literatura asocial de que habla Comfort, nos

 hace ver cómo el orgullo e insolidaridad del hombre pueden a veces más que ese cohesivo común de la enfermedad. El suicidio de Nafta, en su duelo con Settembrini, es el triunfo del pensamiento altaneramente solitario e indoblegable. Cuando Hans Castorp abandona su cura, atraído por la gran llamada de la guerra, afirma su personalidad, se libera de ese anulamiento a que la había sometido disolviéndola en el gran cuerpo del sanatorio.

Es por eso por lo que antes decía que la novela de nuestro tiempo, aunque haya heredado ciertas técnicas y modos de la décimonónica, difiere de ella en no pocos aspectos, siendo éste uno de los más importantes. Si, en la novela del naturalismo, la presencia de la masa como protagonista —una clase social, una colectividad, etc.— servía para afirmar la existencia de esa masa o de esa colectividad como tales, en la novela contemporánea esas mismas colectividades como protagonistas solamente sirven para que sobre ellas resalte con más vivos perfiles la radical soledad del hombre, su insolidaridad dolorosa frente a la sociedad en la que está incrustado, y con la que vive en perpetuo conflicto.

Lo colectivo, pues, sirve solamente de contraste para mejor percibir la soledad del hombre, esa punzante soledad en compañía que se suele experimentar en los grandes hoteles, en los que, como el de Vicki Baum, viven bajo un mismo techo diversas historias aisladas de unos seres que, en el fondo, nada tienen que ver unos con otros.

Este podría ser un rasgo más, característico de

algunas novelas de nuestros días: la presencia de una calle, de un hotel, de un tren o una estación de ferrocarril como protagonistas colectivos, subsumidores de varias vidas, de varias historias, cuyo relato constituye el cuerpo y armazón de la novela.

Si bien nos fijamos, este que parece moderno artilugio novelesco tiene una muy clásica y hasta muy antigua raigambre. Cuando Chaucer hace converger a todos los peregrinos en una posada y luego en un camino, está haciendo lo mismo que Vicki Baum al agrupar a todos sus personajes en un hotel o que Cecil Roberts al reunirlos en la Estación Victoria.

En la obra de Chaucer, esos varios personajes cuentan historias; en las de Vicki Baum o Roberts, las viven. Pero ya en esa primitiva obra inglesa se advierte —según ha visto bien Chesterton— que el marco es tan importante o más que los cuentos, y se adivina que un día llegará en que, trocándose los valores, pasará a ser más importante el relato ensamblador de las narraciones breves que éstas mismas. Cuando Cervantes intercala diversas novelas cortas en la primera parte de su *Quijote* sigue usando la fórmula chauceriana, que es la boccacciesca, y, en esencia, la propia de la fabulística oriental. Pero ya el marco, las acciones de Don Quijote y Sancho, ha dejado de ser tal, adquiriendo más importancia que lo enmarcado, tan innecesario, que en la segunda parte de la novela puede decirse que desaparece por completo. Idéntica fórmula empleó Dickens en su *Pickwick,* interesándose más por

 este personaje y sus compañeros que por los cuentos intercalados a lo largo del relato.

No era, de todas formas, este problema de técnica narrativa el que ahora nos interesaba y sí el de cómo la novelística contemporánea se caracterizaba por su exaltación del yo, de la individualidad, aun cuando ésta parezca estar escondida o disuelta en organismos más complejos.

VI

EXALTACION DE LA INDIVIDUALIDAD EN LA NOVELA CONTEMPORANEA

El mismo rasgo —exaltación de la individualidad, del yo— puede descubrirse en el tono autobiográfico—, crudamente autobiográfico a veces: *Vipère au poing*, de Hervé Bazin— de tantas novelas contemporáneas. El narrador, incapaz para crear mundos imaginativos —según Weidlé—, no puede hacer más que refugiarse en el suyo propio, en su mundo interior, y de él alimentarse para conseguir la expresión novelística.

Inevitable resulta al llegar aquí citar a Proust, cuya larga serie novelística —esa morosa confesión que constituye una de las más extraordinarias creaciones modernas— no tiene más objeto que informarnos acerca de sí mismo, pero no a la manera con que lo haría un pícaro de nuestra novelística del XVII o un romántico del XIX. Ya

que, en el primer caso, aun cuando interesa, y en gran proporción, la personalidad del pícaro, no interesa menos ese gran teatro del mundo a cuya barroca representación asistimos a través de la mirada cínica y desengañada del protagonista.

En cuanto al narrador romántico, aun cuando ocupe páginas y páginas en hablarnos de sus inquietudes y males, lo hace como para liberarse de ellos, vertiéndolos al exterior cual lágrimas impresas. Proust, no. La lectura de su obra produce la sensación de que lo que él narra no se vierte hacia fuera, sino que resbala hacia dentro, se derrama en él mismo, siempre buceante en sus recuerdos, en sus sensaciones. Leyendo una novela autobiográfica romántica tenemos la sensación de tocar la tibia humedad de unas lágrimas y unos afectos. Leyendo a Proust no se percibe sino el frío del cristal, a cuyo través contemplamos cómo un hombre se abisma en sí mismo para extraer un mundo de recuerdos que sólo aparentemente emergerán, saldrán a la superficie, ya que en la realidad permanece siempre bajo las densas aguas de la evocación. De ahí que, con haber descripciones en la obra proustiana, todo parezca opaco, lejano, inapresable al tacto y al oído, como las campanas de la catedral sumergida.

El tono autobiográfico de tantas novelas contemporáneas no significa, por tanto, que merced a él consigamos el acceso a una personalidad y su subsiguiente conocimiento. En la búsqueda del tiempo perdido, por Proust realizada, no es sólo ese huidizo elemento el que efectivamente se ha perdido, sino también el propio narra-

 dor, ser imperfilable a fuerza de haberse diluído en la atmósfera temblorosa de unas sensaciones.

El hombre se ha perdido, pues, en la búsqueda de sí mismo, y son muchas las novelas que reflejan esa pérdida, esa desorientación. Donde en las novelas de otro tiempo había seres reales con sus figuras físicas y espirituales bien definidas, hay en muchas novelas de nuestros días fantasmas vagorosos, cambiantes con las diversas luces y los distintos ambientes. Se ha señalado cómo ya en las narraciones de Dostoievski los personajes carecen de un contorno definido, y se diría que se le escapan al autor, incapaz de filiarlos, de situarlos en una u otra orilla, la del bien o la del mal, la de la simpatía o la antipatía, como hicieron otros novelistas del XIX; v. gr.: Dickens.

Después, este procedimiento objetivo se ha complicado. En lugar de la presentación impersonal que permite que el lector se forje una particular idea de cada personaje, algunos narradores contemporáneos prefieren realizar una presentación prismática de un mismo ser, visto a través de otros personajes de la misma novela. De esta manera se obtienen distintos retratos de un único protagonista: opuestos, a veces; contradictorios o semejantes, en otros casos, pero cambiantes como un mismo paisaje en distintas horas o bajo diversas luces.

Podrían recordarse como ejemplos significativos la citada *Forsyte Saga,* en donde la figura principal, Irene, nos es dada a conocer inicialmente a través de los ojos de otros seres novelescos, y, so-

bre todo, la tan conocida *Climas,* de André Maurois, donde los tres personajes principales, Odile, Philippe e Isabelle, varían y cambian según la perspectiva —*el clima*— desde el que se les contempla, es decir, según sea uno u otro personaje el que a los restantes se refiere.

El recurso no es tan moderno como parece, y ya *Clarín,* en *La Regenta,* lo empleó, por ejemplo, en el caso de Alvaro Mesía. Antes de darnos la presentación objetiva de este personaje nos le hace conocer a través de lo que —contradictoria, pero reveladoramente— piensan y dicen de él otros seres de la novela.

Este, que en alguna ocasión —ampliando un término orteguiano— he llamado perspectivismo novelístico, entraña otra consecuencia importante: un perspectivismo que me atreveré a llamar estilístico, entendiendo por tal las variaciones de estilo que una misma narración puede ofrecer, según los diferentes ambientes y personajes que presente, viendo la acción a través de cada uno de ellos, teñida de su color, narrada de distinta manera. Pueden así obtenerse efectos contrapuntísticos —de semejanza y de contraste— tan hábiles como los que Aldous Huxley ha conseguido en *Contrapunto* o en *Ciego en Gaza.*

Los distintos aspectos que un mismo personaje puede ofrecer no son, a veces, producto de los diferentes ángulos desde los que puede ser enfocado, entendiendo por tales los restantes seres de la novela, sino que, en algunos casos, son resultado del simple paso del tiempo. Cuando Charles Morgan, apoyándose quizás en la sten-

 dhaliana teoría del amor como cristalización, presenta en su *Retrato en un espejo* el caso de un artista que no consigue amar a la mujer de la que creyó haberse enamorado, adolescente, no hace sino manejar ese efecto perspectivístico del tiempo como elemento deformador.

VII

PRESENCIA DEL TIEMPO EN LA NOVELA CONTEMPORANEA

El tiempo es uno de los más importantes resortes que mueven la novelística contemporánea (7). En muchos casos es el único personaje. Y así, en la ya citada *Montaña Mágica,* de Mann, cabría ver como protagonista auténtico, más que a Hans Castorp, o incluso a la colectividad del sanatorio, según antes apuntaba, al Tiempo, actuando sobre todas esas vidas y tangible casi en todo momento. Siempre me ha admirado el extraordinario virtuosismo técnico de Mann en esta novela, cuando consigue expresar y hacer sentir al lector el efecto del paso de las tres primeras semanas de Castorp en el sanatorio. A la inversa del *Ulises,* de Joyce, en donde los sucesos narrados coinciden en su duración con la de su lectura, en la novela alemana no son necesarias tres se-

(7) Vid. mi nota sobre «Tiempo y "tempo" en la novela», en *Arbor,* núms. 33-34, septiembre-octubre 1948, págs. 85 y siguientes.

manas para leer —de tan pocas páginas trata— lo que a Castorp le ocurrió en ese período de vida sanatorial. Y, sin embargo, tenemos la misma impresión que el protagonista experimenta de estar plenamente ambientados en el *Berghof*.

En ese tipo de novela cíclica a que antes me refería, es muy posible que el mayor efecto dramático resida también en el paso del tiempo, transmutador de afectos y de ideas, deformador de seres y de almas, destructor de comunidades familiares.

La insistencia con que los novelistas contemporáneos se asoman a los temas de infancia y adolescencia no tiene otro origen que el dolor de saberse vencidos, derrotados por el paso del tiempo, robador de esas bellas edades evocadas en sus narraciones.

Y no es que pueda considerarse que corresponde a los escritores contemporáneos —tanto novelistas como autores teatrales o poetas— el haber descubierto el valor dramático que el tiempo posee, pero sí que le han añadido nuevos matices.

Efectivamente, aun cuando —para emplear un ejemplo conocido— el hombre barroco español supiese mucho de los desengaños que entraña el tiempo como nuncio de la muerte, creo que existe una diferencia esencial en el tratamiento del mismo tema por nuestros escritores del 600 y los de nuestros días. Para esos hombres del barroco las ruinas —ya fueran las de Itálica, ya el cadáver de la frágil rosa, ya la calavera de una mujer, como la del soneto lopesco— eran un producto del paso del tiempo y un aviso de

 muerte y de cenizas a lo Valdés Leal. El paso del tiempo era doloroso y dramático porque destruía toda belleza y la enderezaba a la muerte. Pero en ese dolor había también belleza espiritual y consuelo: el de saber que, si la perecedera carne —flor o mujer— se deshacía al soplo del tiempo, sobrevivía el alma inmortal.

El dolor que el pasado del tiempo produce en el hombre moderno —esa herida del tiempo de la obra de Priestley— tiene otro sentido. No es sólo el hecho de que el fluir temporal nos acerque a la muerte lo que a dicho fluir confiere su trágico significado. Es, sobre todo, que su paso nos va transformando lentamente, nos hace distintos de nosotros mismos, separa el *yo* de ahora del *yo* que fué, cava diferencias y odios entre los hombres, afloja los lazos de los afectos, del amor, de la amistad; todo lo corroe y deforma. El tiempo no sólo empuja al hombre hacia la muerte, sino que le aleja de sí mismo, de sus semejantes, al ir modificando su personalidad física y espiritual. Rompe su unidad, la fragmenta en una multitud de *yos* que es difícil soldar en cadena.

La imagen del hombre perdido en sí mismo a que antes aludía queda completada ahora con esta pérdida en el tiempo. Si Proust buceaba en sus recuerdos era porque no quería perderse del todo, porque quería sentir el pulso de cada minuto, de cada segundo por él vividos, minúsculos eslabones de esa cadena que constituye el *yo* y que, de ser olvidados, provocan la trágica ruptura del hombre moderno, extraño de sus semejantes y de

sí mismo, por cuanto se sabe diferente del que fué y del que será.

VIII

EL HOMBRE EN LA NOVELA CONTEMPORANEA

La consecuencia a la que cabe llegar tras enumerar todo este conjunto de circunstancias es la de que, como algunos críticos quieren, en la novela contemporánea no encontramos ya al hombre, sino a ese héroe mecánico del que Weidlé habla, al suponer en el novelista actual una incapacidad imaginativa que le impide crear seres vivientes. Y, junto a la incapacidad imaginativa, la falta de fe en el hombre, el abismamiento del novelista en su propio ser, desconociendo los de sus semejantes.

Parece, pues, como si al novelista actual se le escapara el hombre, con ser éste el ingrediente decisivo de una novela. Porque si bien cabría aceptar que el lector refinado busca algo más que el puro alarde imaginativo, contentándose con un mínimo soporte ficcional, con una debilísima trama, no creo que ese mismo lector pueda renunciar a que los seres que han de vivir esa trama sean humanos, vivos, auténticos. Y, de hecho, nadie, ni aun el menos preocupado por lo ficcional y más atento a lo puramente técnico y formal, podrá interesarse por una novela en

 la que sus personajes carezcan de autenticidad humana.

Sin el hombre no existiría la novela, y de ahí que cuando no encontremos sus facciones en una narración, cuando no percibamos su calor ni sintamos sus pulsos, creamos estar ante una novela fracasada. Poco importa que ésta tenga a su favor el prodigio de la más depurada técnica o la belleza de unas descripciones, de unos paisajes o ambientes que nos parecerán helados y muertos sin la presencia de hombres que los crucen infundiéndoles vida.

Tal vez un expresivo ejemplo —si bien en otro plano, y muy distante de constituir una creación fracasada— de esta tendencia a suprimir al hombre normal en la novela contemporánea lo constituyan los relatos de Franz Kafka. Sin que les falte un profundo acento humano, capaz de atraernos y conmovernos extraordinariamente, lo cierto es que los hombres kafkianos pertenecen a un mundo onírico, se mueven en un plano de irrealidad. Son hombres como los que vemos en los sueños, inasibles, casi fantasmales.

Kafka es uno de los más inquietantes escritores, por lo poderosamente que nos seduce, pese a saber que todo lo que en sus relatos ocurre, aunque parezca paradójico, no tiene más sentido que su sinsentido, y que en ellos la peripecia ha dejado casi de ser humana. El protagonista de *Las Metamorfosis,* trocado en una especie de gigantesca araña, pero dotado de humanos sentimientos, revela bien esa tendencia de Kafka a huir del hombre, al que, sin embargo, permanece ligado por

una especie de extraño y casi invisible hilo, en el que tal vez resida el gran atractivo de sus narraciones.

IX

INTERES ARGUMENTAL Y VIRTUOSISMO TECNICO

Posiblemente sea esta incapacidad de ciertos novelistas para crear seres vivientes, unida a la tan decantada crisis de la imaginación, lo que ha permitido hablar de la decadencia de la novela, de cómo éste es un género llamado a extinguirse.

Tan funestos augurios vienen haciéndose desde hace ya bastante tiempo, y en el momento actual —denso novelísticamente— no parece que vayan a confirmarse. Tal vez haya que dejar de pensar en una decadencia de la novela, considerando cada vez más las profundas transformaciones que el género viene experimentando, y que, sin embargo, quizás no le aboquen, por ahora, a su total extinción.

Cuando, a finales del pasado siglo, *Clarín,* en un artículo sobre *La novela novelesca,* se lamentaba de la decadencia a que el género había llegado, y propugnaba, por reacción contra el empacho psicologista a lo Bourget, una vuelta a la novela de acción, parecía estar entonando quejas semejantes a las que en nuestros días hemos oído. Incluso esa redundante denominación

 de *novela novelesca* conviene bien a lo que para algunos críticos actuales representa la única posibilidad de salvación del género: un retornar a lo imaginativo, a la acción, al predominio de lo argumental, de la trama, evitando virtuosismos técnicos, originadores de la pretendida decadencia de la novela.

Efectivamente, lo que ha hecho que la novela contemporánea presente una nueva faz, sea diferente a lo que en otra época se entendía por ese género, ha sido la violenta transformación experimentada en el equilibrio, interés argumental-técnica.

En la novelística del pasado siglo se mantuvo siempre, en general, ese equilibrio. E incluso cabría decir que la técnica estaba supeditada al interés argumental en función de él.

Al irse agotando los temas novelísticos, según Ortega quiere, o la imaginación, según Weidlé, el acento hubo de trasladarse del ya inexistente interés argumental a la habilidad técnica.

Tal vez cabría otra interpretación del hecho y no fuese necesario admitir *a fortiori* un agotamiento de temas novelescos. ¿Por qué no suponer que, aunque algo pueda haber de cierto en ese supuesto agotamiento, es más importante la modificación del gusto de escritores y lectores, modificación que les ha llevado a transformar profundamente el arte de novelar?

Ocurre que temas interesantes en una época dejan de serlo en otras, y que problemas que apasionan a una generación o generaciones pierden atractivo para las siguientes.

Recuérdese cuál ha sido, en líneas generales, la evolución del género. En un principio, el máximo interés se centraba en la novedad de la trama —a ello alude la misma denominación *novela*—, tardándose bastante en llegar al momento al que el espectáculo de lo cotidiano y vulgar pudiese llegar a constituir un tema novelesco. Con el *Quijote* entra en la escena el mundo de cada día, con sus ventas, sus caminos, sus arrieros y mozas, pero lo cierto es que Cervantes aún desconfía de que esto pueda resultar interesante, y recurre a esas escapadas a más novelescos mundos que son las narraciones incrustadas en la novela.

La incorporación del mundo vulgar, de los amores sencillos y burgueses, del pueblo y de la familia como personajes novelescos, no tuvo lugar hasta que pasó la violenta explosión pasional del romanticismo, siendo sustituído por un llamado naturalismo que trató de dar expresión novelística a la vida normal de cada día.

En realidad, el naturalismo, en ciertos aspectos, era una especie de neorromanticismo, y, por consiguiente, las novelas creadas bajo ese signo seguían presentando ciertas características propias de las románticas.

De todas formas, ahí quedaba el intento, muchas veces realizado, de incorporar la realidad cotidiana a las páginas de la novela. Admitido ya esto, quedaban abiertas al género todas las puertas.

No se trata, pues, aunque pueda parecerlo, de un suceso insignificante, ya que, desde entonces, el novelista se liberó de la que venía siendo una de sus mayores preocupaciones: crear

 una trama original, inventar una nueva ficción. El hecho de que todo valga como material novelístico, de que no sea necesario forzar la imaginación para construir mundos novelescos, ya que éstos pueden arrancarse de la realidad, del contorno que a cada uno rodea, este hecho supone una profunda revolución en el género. Al lector refinado le interesa ya menos lo *que* se le cuenta y más *cómo* se le cuenta, *cómo* se les describen unos ambientes y seres.

La desaparición del interés argumental o, por lo menos, la disminución de su importancia trajo como inevitable consecuencia el ya citado predominio de la técnica narrativa. Salvando todas las distancias y admitiendo todas las diferencias formales e intencionales podríamos comparar este fenómeno con el que en la historia de nuestras letras se conoce con el nombre de culteranismo. Lo que del *Polifemo* o las *Soledades* gongorinas atrae no son sus asuntos, sus argumentos, no original en el primero y casi inexistente en las segundas, sino la expresión, el virtuosismo técnico desplegado por el poeta. No interesa lo *que* dice, sino *cómo* se dice.

Algo semejante ha ocurrido con la novela de nuestros días, obsesionada por la técnica y carente en muchos casos de lo que suele llamarse interés argumental.

Esto no quiere decir que no existan ya lectores que prefieran este último elemento al virtuosismo técnico. Tal núcleo de lectores —evidentemente más abundante que el selecto y minoritario, ansioso de perfección técnica— continúa existiendo

y existirá siempre, así como continuarán escribiéndose novelas dirigidas a satisfacer esos gustos.

Para tal clase de lectores, las novelas siguen siendo el relato de cosas nuevas, como en los orígenes del género. Relatos que puedan contarse, argumentos con la suficiente corporeidad como para que no puedan escurrirse entre los dedos.

Compárese lo que sucede con las novelas del tipo contrario, las creadas para la otra clase de lectores. Si a uno de éstos le preguntamos de qué trata, qué es lo que ocurre en una novela como *Al faro,* de Virginia Woolf, apenas podrá explicárnoslo, ya que de hecho allí no sucede nada o apenas nada, y hay que buscar el interés y el atractivo de la obra en otros factores que no sean la trama.

X

SITUACION DE LA NOVELA CONTEMPORANEA

Con esta diferenciación de gustos se ha producido el fenómeno, que en un reciente ensayo he comentado (8), de cómo en la novela se ha dado la misma partición minoría-masa que existía en la poesía y en el teatro. Hoy ya hay que admitir como hecho consumado la existencia de novelas

(8) Vid. «La novela y sus técnicas», en *Arbor,* núm. 54, junio 1950. Las páginas dedicadas a la novela minoritaria y la novela de masas son la 185 y 186.

 minoritarias y novelas para la masa, división que hubiera parecido inconcebible a un hombre del siglo XIX.

Y así como alguna vez se ha dicho que cierto sector de la poesía contemporánea es una poesía para poetas, tal vez dentro de poco cabrá decir lo mismo de la novela. Al cargarse el acento del interés sobre la técnica más que sobre la trama, puede ocurrir que acaben por ser los únicos lectores de esas novelas los preocupados por tales malabarismos técnicos.

De todas formas, no creo que esto llegue a suceder, y quizás fuese conveniente interpretar el fenómeno desde una nueva perspectiva más favorable a la cultura de nuestro tiempo. Esta perspectiva podría ser la de considerar que ciertas características de la poesía actual no se deben tanto a que ésta vaya dirigida exclusivamente a poetas como a que ha crecido el número de lectores con la suficiente sensibilidad y educación literaria para gustar de tales creaciones.

Otro tanto pudiera decirse de la novela. Los mayores virtuosismos técnicos, el carácter difícil de tantas narraciones de nuestro tiempo no quieren decir que éstas hayan sido escritas sólo para que unos cuantos profesionales del género puedan comprenderlas y gustarlas. Por el contrario, el que relativamente sea bastante numeroso —y digo relativamente porque siempre serán más los que prefieran la novela para masas, de interés argumental— el núcleo de lectores de esa clase de obras dice bastante en favor de la cultura literaria de las actuales generaciones. El que hoy sean relati-

vamente —vuelvo a emplear el mismo adverbio— accesibles a un sector bastante amplio de lectores obras de Proust, Joyce, Huxley, etc., confirma lo que vengo diciendo.

En definitiva, es difícil precisar si el predominio de la técnica, con menoscabo del interés argumental, supone la decadencia de la novela, el preanuncio de su extinción. He expuesto ciertas dudas de que así sea, entendiendo que más que a esa extinción asistimos a una serie de transformaciones que tal vez den nueva vida al género literario que más nos interesa hoy. Puede que, por otra parte, sea ya imposible un retorno a la *novela novelesca* a base de interés argumental, carente de atractivo para unas generaciones excesivamente intelectualizadas y seducidas por la técnica.

De todas formas, aunque, desde un punto de vista estrictamente literario, cupiera considerar que el auge de la técnica provocará la desaparición de la novela, desde un más flexible punto de vista, ampliamente cultural, puede que no sea mal síntoma el que existan tantos lectores capaces de sentirse atraídos por esa clase de novelas, pese a sus dificultades, o, diciéndolo mejor, precisamente por esas dificultades.

La primitiva novela iba dirigida al hombre sencillo y elemental de otras épocas —ser, por otra parte, que parece existirá siempre—, capaz de interesarse por el desnudo relato de una ficción, de un hecho nuevo y sorprendente. La de hoy va dirigida al complicado hombre de nuestros días, a esa ya abundante minoría —por pa-

 radójico que parezca— que posee el suficiente bagaje cultural como para enfrentarse con tales novelas, no sólo con esperanza de entendimiento, sino esperando hallar en ellas la expresión exacta de sus inquietudes.

En decadencia o en renovación, inferior o superior a la de otras épocas, lo que sí es cierto es que la novela contemporánea resulta el género literario más fiel a su época.

Y es preciso tener muy en cuenta esta fidelidad. Pues cuando alguna vez ciertas novelas de nuestros días nos amargan y casi nos desagradan, habría que cargar las culpas no tanto sobre el espejo stendhaliano como sobre el camino reflejado en su fría e impasible lámina.

SUMARIO

I.—La novela y la vida, pág. 7.
II.—Intentos de definición de la novela, pág. 8.
III.—Flexibilidad de la novela, pág. 11.
IV.—Sociedad y novela, pág. 14.
V.—La colectividad como protagonista, pág. 20.
VI.—Exaltación de la individualidad en la novela contemporánea, pág. 24.
VII.—Presencia del tiempo en la novela contemporánea, pág. 28.
VIII.—El hombre en la novela contemporánea, página 31.
IX.—Interés argumental y virtuosismo técnico, página 33.
X.—Situación de la novela contemporánea, página 37.

COLECCION «O. CRECE. O. MUERE»

1.—La unidad del mundo, por *Carl Schmitt.*

2.—Situación actual de la cultura europea, por *Cristopher Dawson.*

3.—Sociología de la crisis, por *Alois Dempf.*

4.—Problemas de la novela contemporánea, por *Mariano Baquero Goyanes.*

O·CRECE·O·MVERE

COLECCION «O CRECE.O.MUERE»

DIRECTOR: FLORENTINO PEREZ EMBID