MARIANO BAQUERO GOYANES

QUÉ ES LA NOVELA

51

COLECCIÓN
ESQUEMAS

EDITORIAL COLUMBA

35. Pedro Miguel Obligado, *Qué es el verso.*
36. Rodrigo Bonome, *Qué es el color.*
37. Enrique Anderson Imbert, *Qué es la prosa.*
38. Fernando Márquez Miranda, *El arte primitivo.*
39. Teófilo M. Tabanera, *Qué es la astronáutica.*
40. Ramón Columba, *Qué es la caricatura.*
41. Augusto R. Cortazar, *Esquema del folklore.*
42. Francisco Valsecchi, *Qué es la economía.*
43. N. R. Ortiz Oderigo, *Orígenes y esencia del "jazz".*
44. J. H. G. Olivera, *La economía del bloque colectivista.*
45. Michele F. Sciacca, *Qué es la inmortalidad.*
46. Enrique Anderson Imbert, *El cuento español.*
47. Michele F. Sciacca, *Qué es el idealismo.*
48. Kurt Pahlen, *Qué es la sinfonía.*
49. Michele F. Sciacca, *Qué es el humanismo.*
50. Hellén Ferro, *Qué es el cine.*
51. Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela.*

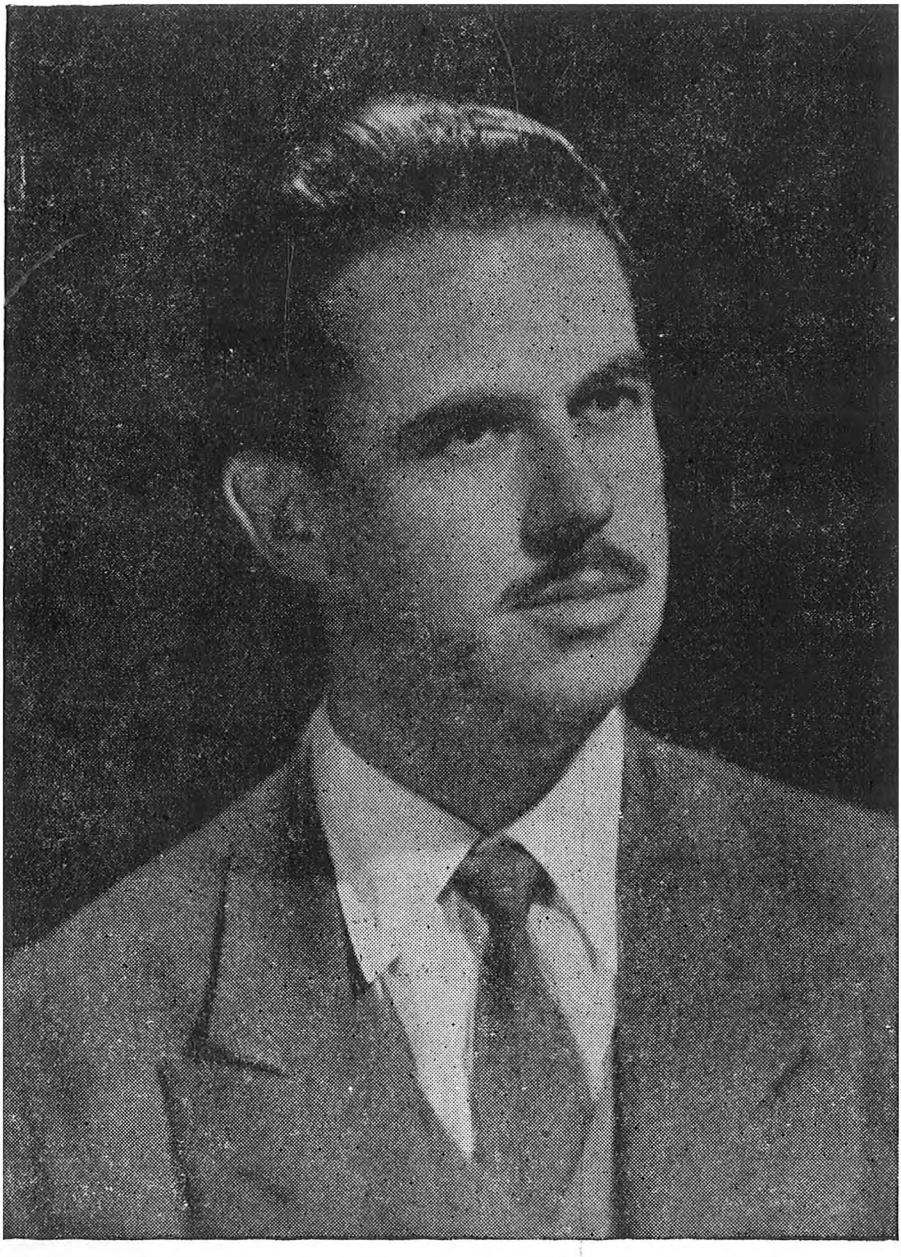
EDITORIAL COLUMBA S. A. C. I.

SARMIENTO 1889, 5º piso — BUENOS AIRES

COLECCIÓN ESQUEMAS

IMPRESO EN LA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley número 11.723.
Copyright by Editorial Columba S.A.C.I., Buenos Aires, 1961.



MARIANO BAQUERO GOYANES

MARIANO BAQUERO GOYANES

QUÉ ES LA NOVELA

EDITORIAL COLUMBA

A Mª Dolores y Arcadio

I. INTENTOS DE DEFINICIÓN

1. Narrar, describir y presentar

Los intentos de definición de la novela presentan la suficiente variedad como para producir desconcierto en el lector que, a través de ellos, pretenda captar la esencia del más dúctil, flexible y huidizo de los géneros literarios.

Es preciso tener en cuenta el punto de arranque histórico-literario de tales definiciones, elaboradas sobre los tipos de novela dominantes en cada época y, por tanto, sujetas a las profundas transformaciones que se han operado y continúan operándose en tan movedizo género.

Las definiciones que pudiéramos considerar de cuño tradicional hacen especial hincapié en la *forma narrativa* que es característica del género, contrastada sobre todo con la *forma dramática* propia de la tragedia y de la comedia. Tal contrastación, unida a determinadas consideraciones históricas, ha venido sirviendo para establecer la tradicional derivación *epopeya-novela*. La mutación decisiva vendría dada por el paso del verso a la prosa, y por la reducción de lo universal (o nacional) a lo particular y específico. Si el poeta épico se dirigía a un auditorio colectivo y le narraba hechos también colectivos, el novelista actúa como narrador personal que se dirige a lectores particulares.

¿Qué subsiste pues de la primitiva epopeya, perdidos el verso y ese trasfondo colectivo o nacional? Subsiste, en el sentir de los preceptistas tradicionales, el procedimiento narrativo y la *objetividad*. Con relación a ésta cabría preguntarse si sobrevive con los mismos rasgos de la épica o ha experimentado algún cambio. El estudio de las diferentes técnicas novelescas nos hará ver que, junto a la objetividad tradicional, se dan en la novela la aproximación al subjetivismo asignado a la lírica, y la formulación dramática, dialogada, propia del teatro.

Con relación al procedimiento narrativo, habría que tener en cuenta lo que Ortega y Gasset decía en 1914, en sus *Meditaciones del Quijote*, al señalar cómo la novela moderna, a diferencia de la poesía épica, es *descripción* antes que *narración*.

La formulación orteguiana pecaba de excesivamente rotunda y el propio autor la afinó o matizó más en 1925, en sus *Ideas sobre la novela*, al distinguir tres etapas fundamentales en el arte de la novela: la *narrativa*, la *descriptiva* y la *presentativa*. En la nueva formulación lo *narrativo* no queda negado, sino diferenciado históricamente y a efectos de predominio, de lo *descriptivo* y lo *presentativo*.

Por su parte, Robert Petsch distingue, incluso en una misma obra, entre *relato (Bericht)* y *descripción (Beschreibung)*. En Norteamérica, René Wellek y Austin Warren hablan de *plot* y *characterization*, casi como equivalentes de estructura argumental y de caracterización o descripción.

En líneas generales podríamos decir que las posturas básicas son dos: la de quienes consideran que lo *narrativo* y lo *descriptivo* pueden darse en una misma novela, y la de quienes estiman que la distinción es más profunda y da lugar, incluso, a distintas modalidades novelescas. Así, Ramón Fernández, al estudiar el método de Balzac, ha distinguido entre *récit* y *roman*, considerando que el autor de *Papá Goriot* empleó la primera fórmula, caracterizada por tender a "sustituir el orden de la producción viva por un orden de exposición conceptual, y las pruebas estéticas por pruebas racionales"; es decir, por ser fundamentalmente *narración* de hechos pretéritos, en tanto

que el *roman* presenta hechos que tienen lugar en el tiempo con arreglo al orden de la producción viviente.

A la vista de todo lo expuesto parece evidente que lo propio del *narrar* —tanto del épico como del novelesco— es *contar, enumerar* organizadamente unos hechos que, por ir uno tras otro, suelen pertenecer a un pasado totalmente conocido y, por tanto, perfectamente narrable. Pero el *describir* ¿no es también, en cierto modo, un enumerar, un ir situando, uno tras otro, los detalles necesarios para que percibamos lo que el novelista desea poner ante nuestros ojos?

Tal vez sean las dimensiones espacial y temporal las que, sin exclusividad ni excesiva precisión, pudieran servir para intentar la separación de uno y otro procedimiento.

El *describir* alude predominantemente a un ir situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuyo conjunto —de cuya sucesiva *enumeración*, o sea: de su ordenación temporal— nacerá la descripción buscada. Se ve, por tanto, que la calidad espacial del describir no excluye la temporal.

El que la *enumeración descriptiva* necesite de un apoyo temporal nos hace ver hasta qué punto ese factor, el tiempo, es el elemento básico de toda novela. Pero esto no obsta el que en un estilo predominantemente descriptivo lo espacial desempeñe un papel importantísimo. Piénsese, por ejemplo, en una novela tan densamente descriptiva, espacial, como *La Regenta*, de Leopoldo Alas (Clarín), en donde el ambiente de una ciudad provinciana española a fines del XIX es tan pormenorizadamente dado a conocer al lector que esa ciudad, Vetusta, rebasa la normal categoría de fondo o decorado para casi alcanzar la de protagonista.

El *narrar*, en cambio, hace referencia a un *enumerar* preferentemente situable en el tiempo. En la citada novela de Alas hay capítulos como el primero o el dedicado a la presentación del Casino y de sus contertulios, eminentemente descriptivos, espaciales, que contrastan con los últimos, ricos en peripecias, que se suceden unas tras otras en el tiempo.

Se puede efectivamente *describir* la catedral vetustense, en esa novela, pero no *narrarla*. Por el contrario, apenas se advierte diferencia, en nuestra lengua, entre las expresiones *narrar*

o *describir* el duelo de D. Víctor Quintanar, en las páginas finales de la obra. El *describir* hace suponer, en general, una mayor lentitud —de ahí que Ortega presentara como rasgo propio de la novela moderna, *presentativa*, su *morosidad*—, un mayor acarreo de detalles, evitados en el *narrar*, que atiende preferentemente a la pura noticia o información del hecho.

Apurando el problema de nomenclatura, cabría buscar diferencias entre el simple *describir* y el orteguiano *presentar*. Evidentemente no son la misma cosa, y, para Ortega, *presentar* suponía un estadio más avanzado que el de la *descripción*, situable en la novela del XIX.

Posiblemente la diferencia entre *describir* y *presentar* haya que hacerla fijándose en el *modo*, en la *manera*. No otra cosa parece desprenderse de la interpretación orteguiana de la novela moderna.

Tal vez el describir suponga siempre, en el fondo, un cierto énfasis, un subrayado explícito o latente, que el *presentar* trata de excluir o amortiguar, operando esencialmente mediante alusiones. (De ahí que no sean *presentativas* tantas novelas naturalistas del siglo XIX, en las que no sólo no se le evita nada al lector sino que se lo abruma con mil detalles.)

Como quiera que sea, ya predomine lo *narrativo* —es el caso de los relatos medievales y renacentistas, donde lo sustancial era la presencia de un muy definido argumento, de una *relación de hechos*—, ya lo *descriptivo* —como ocurrió en la novela del XIX—, ya lo *presentativo*, parece evidente que, de una forma u otra, ha de subsistir en toda novela un mínimo de historia o trama y, por lo tanto, una más o menos ostensible estructura narrativa. No cabe descartar sin embargo la pretensión —más teórica que realizable— de escribir una novela *sin historia ni personajes*, tal como Alain Robbe-Grillet lo intenta, con gran talento, en la actual novela francesa.

2. Ficción y realidad

En cuanto al elemento ficcional, aunque a algunos críticos les parece base más sólida para sobre ella construir una defi-

nición de novela, tiene sus quiebras también, a poco que se estudie la cuestión.

Los preceptistas tradicionales solían apoyar en ese elemento, unido a la forma narrativa, su definición de la novela. Así, Hugh Blair en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1782), definía la novela como *historia ficticia* y la incluía en el mismo grupo que las obras históricas, los diálogos y las cartas.

En España, en 1881, Narciso Campillo, en su *Retórica y Poética o Literatura preceptiva,* escribe: "Novela es una narración ordenada y completa de sucesos ficticios, pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza".

Con un criterio muy positivista Campillo exige *verosimilitud* a la *ficción,* olvidándose de tantas y tantas manifestaciones novelescas realizadas de espaldas a tal exigencia y de cara a la más ilimitada fantasía, desde los precedentes clásicos de un Luciano a algunos relatos modernos de un Marcel Aymé.

El carácter ficcional de la novela, en que tanto hincapié han hecho los preceptistas, es compartido con otros géneros e incluso atribuido a toda obra literaria. En la novela tal carácter queda especialmente subrayado por su oposición a la *historia,* que relata, narra hechos reales. Tal diferenciación cuenta con el clásico antecedente de aquel tan glosado y comentado pasaje de la *Poética* de Aristóteles en que éste contrapone el oficio del poeta al del historiador, y llega a decir que "la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia".

En este texto se han apoyado frecuentemente los defensores de la poesía para contestar a quienes discutían su necesidad o utilidad. Todavía en nuestro tiempo Toynbee, en su tan conocido *Estudio de la historia,* ha podido decir que el drama y la novela no presentan ficciones, ficciones completas y nada más que ficciones respecto a las relaciones personales. Si lo hicieran así, su producto, en vez de merecer la alabanza de Aristóteles de que era más filosófico que la historia, consistiría en fantasías absurdas e intolerables. Cuando llamamos a una obra literaria una obra de ficción —considera Toynbee—, decimos sólo que los personajes no podrían identificarse con personas vivas de carne y hueso, ni los incidentes con ningún

suceso particular que haya realmente ocurrido. Sólo queremos decir que la obra tiene un primer plano personal ficticio; y si no mencionamos que el fondo está compuesto de hechos sociales auténticos, es simplemente porque esto parece tan evidente que lo damos por descontado. En efecto, reconocemos que el más alto elogio que podemos hacer de una buena obra de ficción es decir que se parece a la vida, y que el autor revela un conocimiento profundo de la naturaleza humana.

Por la misma razón se suele decir con frecuencia que las buenas novelas nos informan mejor de la naturaleza humana que muchos tratados de psicología.

Aun así, los juicios adversos tuvieron gran fuerza en determinadas épocas. Conocida es la prevención de los moralistas españoles de los siglos de oro contra las modalidades narrativas pastoril y caballeresca. Humanistas como Juan Luis Vives y fray Luis de León, escritores ascéticos como Malón de Chaide, teólogos como Melchor Cano, incluso erasmistas como Juan de Valdés, se pronunciaron contra esos géneros novelescos, considerados embusteros y nocivos moralmente. Tales prevenciones fueron las que impidieron el paso de novelas o, al menos, su impresión en el Nuevo Mundo. Una Real Cédula de 1531 prohibía que pasasen a las Indias "libros de romance de ystorias vanas y de profanidad como son el *Amadís* y otros desta calidad", por estimarse que su lectura podía ser nociva para los indios, dado el carácter mentiroso de tales libros.

Cuando Cervantes, en el *Quijote,* trata humorísticamente el caso de aquellos lectores que, como el propio hidalgo, consideraban ciertos los hechos relatados en los libros de caballerías y sostenían que, de no ser así, tales obras no hubieran merecido la aprobación real para su publicación, hacía algo más que presentar la hiperbólica caricatura de un lector tan delirante que confundía ficción con realidad. Menéndez y Pelayo, en sus *Orígenes de la novela,* pudo aportar los suficientes ejemplos o casos históricos, relativos a lectores de muy varia condición social que, en los siglos de oro, padecieron confusiones o enajenaciones próximas a la del hidalgo manchego. El no sentir la ficción como tal es el gran secreto y hasta la esencia misma de la novela, poseedora de ese mágico poder,

que Ortega llamaba *hermetismo,* capaz de hacernos olvidar momentáneamente nuestro mundo real, para dejarnos apresados en otro fictivo, tan denso y apasionante que no nos permite escapar.

En sus *Notas de un novelista* (1954) el gran escritor argentino Eduardo Mallea ha escrito unas líneas de encendida defensa del ingrediente fictivo que toda novela conlleva, tan denostado en otros tiempos al ser identificado con embuste y frivolidad: "Llamamos ficción a la novela —escribe Mallea—, pero esta ficción, abocada a sus leyes últimas, observada en sus consecuencias, demuestra ahora el fenómeno de haber sido más veraz que mucha historia. La historia recoge el acto, o el acto de los actos, pero no hay acto hacia fuera que se pruebe superior o distinguible respecto del acto de adentro, y de ahí que un crimen como el crimen de Raskolnikov sea tan poca cosa en tanto que acto, al lado de las potencias o contingencias interiores de que surgió, y a las que la justicia, en estado puro, vuelve, para ponderarlas, para tenerlas en cuenta, ya que sin la historia de esos actos interiores es incompleta, o sea: es injusta".

Pese a todo lo expuesto y a la tradicional y universal aceptación de lo *fictivo* como elemento primordial de la novela, habría que tener en cuenta aquellos casos, relativamente abundantes, en que el narrador apenas inventa o finge, contentándose con poco menos que recoger de la historia o de la realidad cotidiana lo que ésta le ofrece, y aderezarlo en forma novelesca.

Evidentemente hay casos que podríamos considerar tangenciales entre la *historia* y la *novela,* dados por modalidades literarias tan conocidas como la de la *biografía novelada* —a lo Emil Ludwig, Stefan Zweig, André Maurois, etc.—, y la de la *novela histórica,* tan característica de los años románticos, con Walter Scott y sus abundantes imitadores.

El criterio normal se resiste, de todas formas, a aceptar como *novelas* los relatos biográficos del tipo de Zweig o Maurois, considerándolos, en todo caso, como una especial modalidad de obras históricas en forma amena. Por el contrario, la *novela histórica,* por más que se apoye en datos reales, cae

de lleno en el dominio de la ficción, por obra y gracia de la libre y creadora manipulación a que el novelista somete ese material arrancado al pretérito, entreverado de invención y convertido en novela de muy diversas formas. Junto a las novelas históricas que se caracterizan por el rigor documental, la veracidad y hasta la inserción, en apéndices, de las fuentes utilizadas —tal es el caso de *Ekkehard* de Victor von Scheffel—, contrastan aquellas otras en que la apoyatura histórica es mínima y sirve de fácil disparadero para una imaginación calenturienta y fantástica a lo Dumas o, en las letras españolas del XIX, a lo Fernández y González. En algunos casos no importa tanto la pulcritud de la reconstrucción histórica como el entramado espiritual que tras ella alienta. Y así más que de *novela histórica* me atrevería a calificar de *novela humanística* una obra de tan considerable grandeza como es *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch.

Pero no es sólo el relato histórico la única especie novelesca que se apoya en la realidad. En cierto modo —y de ahí el tan traído y llevado problema del realismo— toda novela se nutre de la hora histórica en que nace, y la refleja con mayor o menor exactitud. Tal circunstancia puede funcionar como una ventaja o un inconveniente, según convierta al novelista en un sensible intérprete de su tiempo o en un seco cronista del mismo.

Lo que es cierto —y la historia literaria nos ofrece de ello abundantes ejemplos— es que algunas de las más grandes novelas de todos los tiempos no son simples ficciones o frutos de la imaginación, sino que proceden, en su arranque generador, de algún suceso real que conmovió al novelista y le proporcionó la materia inicial de su creación literaria.

Conocido es el caso del escritor francés Henri Beyle (Stendhal). Este es uno de los más grandes novelistas de todas las épocas, pero también uno de los que menos originales han sido en cuanto a la invención de temas, extraídos unas veces de obras ajenas —v. gr., *Lucien Leuwen*, relato inspirado por el que escribió y confió a su corrección una dama, amiga suya, Mme. Jules Gaulthier—, de crónicas italia-

nas —*La abadesa de Castro*—, o de una crónica judicial —*Rojo y negro*—.

En las novelas próximas al reportaje suele ser también escaso el elemento fictivo. En ellas encontramos, bien explícita, la presencia de unos elementos reales, sean los sucesos bélicos del *Stalingrado* de Plievier, sean los sacerdotes-obreros de *Los santos van al infierno* de Cesbron. ¿Habría que incluir también en este sector de las novelas escasamente ficcionales aquellas, tan abundantes hoy, cuya trama viene a ser una apenas disfrazada autobiografía del autor? Los narradores románticos como Chateaubriand, Constant, etc., gustaron de dar forma novelesca a sus personales cuitas. Después, Marcel Proust, con su prodigioso transmutar en una de las más ricas creaciones novelescas su vida y sus recuerdos, abrió un ancho camino al autobiografismo novelesco.

A veces la publicación de una novela de este tipo suscita en la crítica un actitud de desconfianza en torno de la capacidad creadora de su autor. Así, en las actuales letras españolas, Carmen Laforet ha sido considerada por un cierto sector de la crítica como la autora de una sola novela, bastante próxima a su vida, *Nada*. Fue menester que esta novelista publicara luego *La isla y los demonios*, *La mujer nueva* y unas colecciones de cuentos, para que los escépticos se convencieran de que, pese al apoyo autobiográfico, había —hay— en ella la suficiente capacidad creadora como para considerarla actualmente una de las figuras más importantes de la novela contemporánea española.

Este caso resulta expresivo con relación al viejo problema de cómo un material tomado de la realidad —ya se trate de sucesos del pasado, evocados a través de la historia; ya del presente en que escribe el novelista; ya de hechos o actitudes de su personal existencia— se transforma en ficción novelesca por virtud de la imaginación creadora, que no se contenta con transcribir o reproducir mecánicamente, sino que opera artística, interpretativamente, transfigurando y modificando esos datos reales al someterlos a la especial presión y tono que comporta todo mundo específicamente novelesco.

3. La invención y los temas

Puede que, de vez en cuando, convenga recordar aquello que Cervantes decía de sí mismo, en el *Viaje del Parnaso*, autocalificándose de "raro inventor".

Tal parece ser la condición del novelista. Se trata de *inventar* en el sentido etimológico de encontrar, de hallar un tema, susceptible de encarnar en la textura literaria que conocemos por *novela*. Cada novelista sabe dónde hallar sus temas, sea en las zonas de la realidad o en las de la fantasía y el sueño.

En ocasiones lo de menos es el *dónde* se encuentran los temas, y aun estos mismos. Lo importante es la actitud del escritor frente a ellos. Si ese escritor es un genuino novelista, la captación y expresión de esos temas cristalizará en forma novelesca.

Con esto no quiero decir que un mismo tema admita diferentes expresiones literarias —lírica, dramática, novelesca—, pues si en ocasiones, no muy frecuentes, tal cosa es posible, lo normal es que exista una evidente adecuación entre temas y géneros literarios. El escritor dotado de una sensibilidad específicamente novelesca contempla y configura el mundo desde ella, seleccionando los temas de acuerdo con esa capacidad suya.

Un ejemplo curioso lo ofrece, en la literatura española del XIX, Pedro Antonio de Alarcón. Uno de sus actuales comentaristas y editores, Luis Martínez Kleiser, ha señalado documentalmente cómo, antes de 1874, Alarcón había propuesto al famoso poeta y dramaturgo José Zorrilla que escribiera una comedia sobre el tema tradicional del romance del *Molinero de Arcos*. Al no hacerla el autor del *Tenorio*, se decidió Alarcón a escribir su tan conocido relato *El sombrero de tres picos*.

Alarcón, con certero instinto literario, percibía los valores teatrales del tema —que explican la conversión en *ballet* de *El sombrero de tres picos*— y por eso se lo brindaba a Zorrilla. Pero luego, a la hora de enfrentarse el propio Alarcón

con el tema desechado por el dramaturgo, la óptica eminentemente novelística del escritor andaluz confirió al tema, sugerido como teatral, una configuración limpiamente narrativa. Alarcón no era ningún ideólogo, ni ningún poeta. Era sencillamente un narrador, y por eso dio forma narrativa a lo que había visto como teatro *realizado por otro.*

Con todo lo expuesto corremos el riesgo de intentar una definición de la novela *ad hominem,* es decir, referida a lo que el novelista es. No otro valor tiene la ya apuntada consideración acerca de la relativa falta de importancia que, en ocasiones, presentan los temas, por lo menos en contraste con la que tiene la forma decididamente novelística con que el narrador ha de encararlos.

Sabido es que en 1925 Ortega y Gasset, en sus *Ideas sobre la novela,* aludió al agotamiento de los temas novelescos. Por su parte Wladimir Weidlé, en *Les Abeilles d'Aristée,* dedicó un primer capítulo a lo que él llamó "El crepúsculo de los mundos imaginarios". ¿Son ambos fenómenos una misma cosa —agotamiento de temas, agotamiento de la imaginación creadora— o dos aspectos de un mismo fenómeno? En cualquier caso, uno y otro parecen aludir a una merma o descenso del elemento ficcional.

Ortega consideraba que tal merma, que tal falta de temas nuevos para explotar novelísticamente, podía quedar compensada con el necesario refinamiento técnico y con el ahondamiento en el análisis psicológico. Weidlé, con muy eslava actitud, ligaba la crisis de los mundos imaginativos a una falta de fe. "La verdad profunda, religiosa y moral, contenida en el dicho de que el hombre sólo puede salvar su alma cuando la ha perdido, es asimismo la condición inevitable de la creación artística y la ley suprema de toda actividad humana." Demasiado encerrado en sí mismo, el novelista del siglo XX —venía a decir Weidlé— ha perdido casi la comunicación con los restantes hombres.

En cierto modo, las explicaciones de Ortega y Weidlé divergen, aunque su motivación viene dada por el análisis de unos mismos hechos. En tanto que Proust representaba para Ortega —si bien en versión superlativa y, en última instancia, equi-

vocada— uno de los caminos a seguir por los novelistas actuales, carentes de temas, para Weidlé el mismo escritor francés suponía el ejemplo máximo de "creador encadenado a su propio yo, condenado a extraer de sí mismo todo lo que está en su libro genial, encantador y monstruoso".

El asedio realizado hasta el momento, en torno de la novela, nos revela que ésta es un raro producto literario cuyo perfil resulta difícilmente trazable, ya se atienda a la forma narrativa, ya al fondo ficcional. Si la primera no es exclusiva de la novela, puesto que aparece compartida con el relato estrictamente histórico, el segundo confiere estructura de novela a esa forma, pero queda, a su vez, un tanto borroso, dada la imprecisión que rodea a lo fictivo. Pues —según hemos visto— junto a las novelas que se caracterizan por su densa carga imaginativa, existen, en igual o superior número, las caracterizadas por la procedencia real de sus temas y hasta de sus personajes.

Quizá resulte más práctico el admitir como rasgo fundamental del género *novela* su extrema flexibilidad, no compartida, en idéntica proporción, por ninguno de los restantes géneros literarios.

II. FLEXIBILIDAD DE LA NOVELA

NOVELISTAS, críticos y teorizadores de la novela suelen estar de acuerdo en admitir la extrema complejidad y flexibilidad de este género. Así, Henry James, en el prólogo de *Los embajadores,* calificaba a la novela de "*the most independent, most elastic, most prodigious of literary forms*". André Gide, por boca del Edouard de *Los monederos falsos,* dice del *roman* que es "le plus livre, le plus *lawless*" de los géneros. Y un agudo teorizador, Edwin Muir, cree que, entre las formas literarias, la novela es "the most complex and formless".

Al mismo carácter, extrema flexibilidad, ha aludido Roger Caillois al decir: "la novela no conoce límite ni ley, pues su terreno es el de la licencia. Su naturaleza consiste en trans-

gredir 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 haya coincidido con el rechazo progresivo de las reglas que determinan la forma y el contenido de los géneros literarios".

Este hecho de que la novela no respete ley alguna y parezca escapar de todo intento de rígida clasificación o delineación, explica bien la predilección que por tal género tuvo Pío Baroja, el cual, en 1925, en el prólogo que escribió para *La nave de los locos,* defendió la que él llamaba *permeabilidad* de la novela. Baroja incluía esta especie literaria entre los *oficios sin metro,* lo que equivale a reconocer que "en la novela apenas hay arte de construir". Tal consideración lleva a Baroja a decir seguidamente:

"En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela: un soneto, como un discurso, tienen reglas; un drama sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición.

"Esto no quiere decir que no haya novelas que se puedan llamar parnasianas; las hay; a mí no me interesan gran cosa, pero las hay.

"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."

Es evidente que, al defender tal anarquía novelesca, tal libertad creadora, Baroja defiende al mismo tiempo sus propias creaciones, ejemplos de la máxima flexibilidad y permeabilidad, admirables casi siempre, pero muy próximas frecuentemente al socorrido cajón de sastre en el que todo cabe.

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

La extrema flexibilidad de la novela proviene, en gran parte, de sus abundantes posibilidades de cruce con otros géneros, a los que roba elementos, y de cuyos avances expresi-

vos se aprovecha. Esto no quiere decir que la novela sea un mosaico o conglomerado de géneros, obtenido por fusión de varios o de todos ellos. 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. La novela, pese a lo confuso de sus límites, es una criatura literaria con fisonomía y vida propia, completamente distinta de todas las con ella relacionadas, incluso de géneros como el cuento, a ella ligado por lo narrativo, o el teatro, próximo en lo ficcional y en el uso del diálogo.

En el complejo mundo que es la novela 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 novelesco, adquiere nuevo color y nuevo sentido.

La flexibilidad de la novela explica lo muy fácilmente que este género se transforma bajo la presión de las modas literarias dominantes en cada época. Tratándose de un género que vive, frecuentemente, nutriéndose de lo que a los demás pueda 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*, a la manera de Huxley, consecuencia del auge y prestigio del género utilizado en el cruce.

Otro ejemplo bien conocido es el de cómo, a consecuencia del éxito de los llamados *documentos del tiempo* —reportajes, memorias, relatos de guerra, crónicas, etc.—, no pocas novelas presentan sus mismas características, llegando a ser difícil, en algún caso, precisar a cuál de los dos géneros pertenece lo que estamos leyendo.

Podría utilizarse también esta explicación para justificar la mixtura de novela y de poesía, dable a veces en épocas en que este último género acusa un cierto predominio, tal como ocurrió en la época romántica o en los años del modernismo. En el caso de las novelas renacentistas y barrocas taraceadas

de poesías —como ocurre en Cervantes— habría que distinguir la simple intercalación de poemas, de aquellos otros casos en que la poetización o contagio lírico afecta a la estructura y tono general de la obra, tal como ocurre en algunas novelas pastoriles.

Al hablar de novelas teñidas de poesía, es conveniente diferenciar dos tipos de relato poético: el que lo es por su lenguaje y el que lo es por el tono o calidad de su asunto y por el desarrollo narrativo del mismo. Sólo merecería realmente tal denominación el segundo tipo.

En la época romántica o inmediatamente post-romántica intentó, en las letras españolas, una muy personal especie de relato entre poético y humorístico el extraño escritor Antonio Ros de Olano, venezolano de origen. Después, a fines de siglo, algún relato de Clarín —*Doña Berta*, sobre todo— podría servir de elocuente ejemplo de narración poética, no tanto por el lenguaje como por la tierna y bella manera de desarrollar el asunto. *Doña Berta* parece abrir el camino que conducirá a las logradas *Novelas poemáticas* de Ramón Pérez de Ayala.

La novela poética tiene tanto derecho a la existencia como el teatro poético (o poesía dramática: Gil Vicente, García Lorca, Synge, Yeats, etc.). Ambos casos nos hacen ver que, algunas veces, una emoción originariamente lírica o, mejor, próxima a ella, resulta expresable no sólo en el cauce normal del verso, sino también a través de otros procedimientos expresivos, e incluso sirviéndose del más sencillo y, aparentemente, prosaico y antipoético lenguaje. La acritud expresiva de algunos relatos de Chejov o de Katherine Mansfield no merma su alta tensión poética.

Un caso especialmente interesante de las posibilidades de cruce de la novela con otros géneros literarios lo ofrece la que podríamos considerar modalidad dramática, es decir, la novela en forma totalmente dialogada, y hasta estructurada en actos y escenas.

Pero de estas y otras cuestiones me ocuparé más adelante. Aquí únicamente importaba insistir, a través de algunos ejem-

plos significativos, en el rasgo unánimemente aceptado como el más indiscutible de la novela: su flexibilidad.

Queda así explicada la libertad máxima de que disfruta este género, y que permitía considerar a Miguel de Unamuno como novelas todas sus obras e incluso —según recuerda Julián Marías— "no pocas de las ajenas, desde la *Ilíada* hasta la *Lógica* de Hegel". Cuando críticos meticulosos negaron ser novelas las que Unamuno publicaba como tales, el autor las bautizó entonces de *nivolas*, burlándose con tal denominación, del rigor de las viejas preceptivas.

En la actual literatura española, Camilo José Cela, continuador en ciertos aspectos de la generación del 98, ha adoptado una postura semejante a la unamuniana. En el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (1953), Cela teoriza sobre su labor narrativa, alude a la flexibilidad que para él tiene el género *novela*, y llega a decir: "Es posible que la única definición sensata que sobre este género pudiera darse fuera la de decir que novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite, debajo del título y entre paréntesis, la palabra *novela*".

Resulta inevitable relacionar esta actitud de Cela —provocada, en cierto modo, por los reproches de quienes discuten la densidad novelesca de sus obras— con la ya citada de Unamuno. Cela no cambia la denominación del género, pero —como Baroja en el prólogo de *La nave de los locos*— admite que todo cabe bajo ese rótulo, *novela*, con lo cual, en sustancia, llega a la misma solución unamuniana. Tanto da denominar *nivola* lo que los críticos niegan sea *novela*, como reservar este término para todo lo que admite forma de libro.

¿Habría quizá que precisar: *libro de una cierta extensión*? El escritor irlandés Frank O'Connor comentaba una vez, con cierto sarcasmo, la definición dada por E. M. Forster del género *novela:* "Cuando E. M. Forster escribió un libro acerca de la novela, aceptó una definición francesa que la calificaba de *obra de ficción, en prosa, de cierta extensión*, aserto indiscutible, como decir que la novela se escribe sobre papel, pero no muy útil".

Sirva o no tal definición, la verdad es que alude a un hecho innegable, inexpresivo en sí, pero que nos conduce a tratar un problema importante: la relación de la novela con otras dos especies literarias muy próximas a ella, la *novela corta* y el *cuento*.

III. LA NOVELA Y LOS GÉNEROS PRÓXIMOS (NOVELA CORTA Y CUENTO)

Al estudiar comparativamente la *novela*, la *novela corta* y el *cuento*, habría que plantear como problema inicial el terminológico, merecedor de estudios importantes como el de W. Krauss, *Novela-novelle-roman*.

En nuestra lengua el término *novela* es un evidente italianismo que, etimológicamente considerado, hace alusión al primitivo carácter de *novedad* —*novella* como diminutivo de *nova:* nueva— que el género tuvo en sus orígenes, cuando lo realmente importante era no tanto la forma narrativa como el relato mismo, la trama. Las ediciones castellanas del *Decamerón* de 1494, 1496, 1524, 1539, 1543, 1550, traducen *cien novelas*, lo que parece indicar que ya en tiempos de los Reyes Católicos el término *novela* significaba algo.

Incorporado ese término a nuestra lengua, el posteriormente aparecido de *novela corta* parece aludir a un simple problema de extensión, sin más implicaciones.

Y sin embargo la diferencia radical entre uno y otro género reside en algo más que un mayor o menor número de páginas. Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave con que diferenciar la *novela* del *cuento* y de la *novela corta*. Hay más afinidad entre estos dos últimos géneros, considerados en sus mutuas relaciones, que entre ambos y la novela (1).

Quitada la extensión, apenas puede apreciarse diferencia intencional y estética entre el *cuento* y la *novela corta*. Por

(1) Ver también en esta colección: ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *El cuento español*. (N. del E.)

eso Dª Emilia Pardo Bazán, refiriéndose alguna vez a *El ataque al molino* de Zola y a *Dulce y sabrosa* de Jacinto Octavio Picón, los calificaba de *cuentos largos*.

La novela corta no es un *cuento dilatado*, es un *cuento largo*, cosa muy distinta, ya que la primera denominación se refiere a aumento arbitrario y la segunda alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas.

La emoción estética proporcionada por la *novela corta* y por el *cuento* es de signo distinto a la entrañada en la *novela*. En el cuento y en la novela corta, la nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible.

La novela es un conjunto de notas emocionales que podríamos comparar con la sinfonía musical, cuyo sentido completo no percibimos hasta una vez oído el último compás, leído el último capítulo. El tono de éste podrá ser distinto del de los anteriores, a diferencia de lo que ocurre en el cuento, animado por un mismo tono emocional, único, sin interferencias, llámense éstas acciones secundarias, paisaje o diálogo accesorio.

Bola de sebo y *La casa Tellier* de Maupassant, *Los campesinos* de Chejov, *En la bahía* de Katherine Mansfield son, entre otros, ejemplos de relatos cuyos límites oscilan entre los del cuento y la novela, y que cabe llamar *novelas cortas*, salvado el equívoco de tal denominación. Pues, a pesar de su acercamiento dimensional a la novela, esos relatos están más próximos al cuento por el tono y calidad de sus asuntos.

De lo que el *cuento* es y de su parentesco con la novela no procede hablar aquí, y me permito remitir al lector interesado a mi libro *El cuento español en el siglo XIX* (Madrid, 1949). En él he tratado de hacer ver hasta qué punto el cuento está ligado por la índole de su concepción —instantaneidad, fulguración de un tema *sólo* expresable en forma de cuento— a la de la poesía lírica.

De una novela se recuerdan situaciones, descripciones, ambiente, pero no siempre el argumento. Un cuento se recuerda íntegramente o no se recuerda. Todo esto parece sugerir que

mientras las peripecias de una novela pueden complicarse, no sucede lo mismo en el cuento, cuya trama o situación ha de poseer el suficiente interés o fuerza emocional como para ser recordado de golpe, sin pecar nunca de enmarañado cual una novela en síntesis. Es condición ésta que revela la dificultad del cuento, ya que su autor no puede utilizar los trucos, dables en el folletín y aun en la novela seria, de jugar con el interés del lector escondiendo el desenlace, suspendiendo una acción y entrecruzándola con otra, describiendo reacciones insospechadas. En el cuento los tres tiempos —exposición, nudo y desenlace— de las viejas preceptivas están tan apretados que casi son uno solo. El lector de una novela podrá sentirse defraudado por el primer capítulo, pero quizás el segundo conquiste su interés. En el cuento no hay tiempo para eso, ya que desde las primeras líneas ha de atraer la atención del lector. Si esto ha de cumplirse así, es porque el cuento fue *visto* también súbitamente por su autor. Dª Emilia Pardo Bazán, que por el número y calidad de sus cuentos era testigo excepcional, decía en el prólogo a sus *Cuentos de amor:*

"Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca." Y la escritora gallega apuntaba a continuación que, a veces, "percibía ideas de cuentos con sus líneas y colores, como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y la forma métrica".

Una mejor diferenciación de la *novela* y el *cuento* podría hacerse teniendo en cuenta el distinto manejo que en uno y otro género afecta a elementos aparentemente comunes: caracterización de personajes, diálogo, descripciones de paisajes y ambientes, etc. En la imposibilidad de estudiar aquí esta cuestión en detalle, me limitaré a recordar una vez más el carácter unitario y compacto del cuento, en contraste con el que la novela ofrece, de una mayor variedad y matización en los episodios o partes que puedan componerla. En este

aspecto la novela se presenta como heredera de la epopeya, uno de cuyos rasgos más acusados —desde la *Odisea* a la épica renacentista o barroca, a lo Camoens o Tasso— era precisamente la variedad y yuxtaposición de episodios. Por eso Schiller, que consideraba la novela como *seudo-épica*, escribía en 1797 a Goethe: "La meta del poeta épico reside ya en cada punto de su movimiento; por eso no nos precipitamos impacientes hacia un fin, sino que nos demoramos con amor a cada paso". Y también: "La independencia de sus partes constituye un carácter primordial de la poesía épica".

Parecidos o idénticos rasgos podrían conferirse a la novela, género caracterizado por su *morosidad* —según Ortega y Gasset— y por la relativa independencia de sus partes, dada por la variedad de episodios y de personajes. Claro es que esto hay que entenderlo en líneas generales, salvadas las inevitables excepciones como, entre otras, esa prodigiosa novela psicológica —bastante breve, téngase en cuenta— que es el *Adolphe* de Benjamín Constant, escrita en cierto modo por su autor para probar a unos amigos que era capaz de construir un relato mediante una sola y repetida situación y sólo dos personajes fundamentales. Una novela como *Contrapunto* de Aldous Huxley está en los antípodas del relato de Constant. Géneros alejados ya de nuestra sensibilidad como las llamadas novelas *bizantinas*, de amor y de aventuras, revelan claramente esa filiación épica. En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de Cervantes hay un hilo unificador —como lo hay en la *Odisea* o en *La Divina Comedia*—, pero el movimiento y el atractivo novelesco radican en la variedad de personajes que, a lo largo de la historia, van apareciendo, y en los distintos y yuxtapuestos episodios que tales apariciones traen consigo.

En el cuento y en la novela corta no cabe nada de esto. Por eso nos parece un error, no por generalizado menos considerable, el ponderar a veces un cuento como novela en embrión. Si esto fuere así, podemos estar seguros de que el cuento no será bueno. El narrador no habrá acertado en la elección de tema.

IV. MODALIDADES DEL GÉNERO

PARA estudiar algunas de las principales modalidades novelescas, forzoso será, en ocasiones, tener en cuenta la evolución histórica del género.

Por influencia oriental la novelística europea de la Edad Media gustó frecuentemente de la llamada *narración con marco*. Lo normal era que tal *marco* fuese una trama-pretexto sobre la que se insertaban diferentes relatos breves. Es el artificio que encontramos en el *Calila e Dimna* o el *Sendebar*, en la literatura medieval española, el tan conocido asimismo de *Las mil y una noches*, el utilizado por Chaucer en sus *Cuentos de Canterbury*, el que Boccaccio empleó en su *Decamerón* al tomar como trama-pretexto la peste de Florencia.

La fórmula se prolonga en la literatura renacentista y barroca, en obras como el *Heptamerón* de Margarita de Navarra, *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina, las novelas de María de Zayas, etc.

En las obras de este tipo, la importancia radica siempre en los cuentos narrados y no en el marco que los sostiene y justifica. Bien es verdad que en la obra de Chaucer la descripción de los peregrinos resulta casi más sabrosa que algunos de los cuentos por ellos narrados. Por ese camino se llegará a otro tipo de relato relacionado con éste, pero que casi constituye su envés. Me refiero a la *novela con cuentos intercalados*, en donde, claro es, lo importante es la trama general y lo secundario los relatos en ella incrustados.

Cuando Cervantes intercala diversas novelas cortas —como la de "El curioso impertinente"— en el primer *Quijote*, parece actuar, aparentemente, como los continuadores e imitadores de Boccaccio. Pero en un caso como éste, el marco, las acciones de D. Quijote y Sancho, ha dejado ya de ser tal, adquiriendo más importancia que lo enmarcado, tan innecesario, que en la segunda parte de la novela puede decirse que desaparece casi por completo. La "Historia del hombre de la colina" en el *Tom Jones* de Fielding supone un artificio parecido —un cuento inserto en una novela—, y otro tanto

cabe decir de los relatos que Dickens intercaló a lo largo del *Pickwick*, mucho menos interesantes que las amables peripecias del personaje central y de sus compañeros.

Una obra como el *Decamerón* no es una novela, sino un conjunto de cuentos. Pese a la agrupación temática establecida en las distintas partes o jornadas, y al hecho de que un mismo personaje aparezca en más de un relato —es el caso del siempre burlado Calandrino—, los distintos cuentos pueden ser leídos aisladamente, por separado.

Otra cosa es aquella modalidad narrativa caracterizada por la yuxtaposición de distintos incidentes, episodios y personajes, relacionados entre sí de alguna manera y ordenándose todos en un conjunto general lo suficientemente compacto y unitario como para constituir una verdadera novela y no un haz de cuentos. Tal es la estructura de los libros de caballerías, de las novelas picarescas, e incluso de algunas de las más grandes creaciones narrativas de todos los tiempos, desde el *Quijote* a *Las almas muertas* de Gogol.

En relación con este procedimiento —variedad de episodios, relacionados entre sí, no obstante, gracias a un eje unificador— cabría recordar otra modalidad narrativa en que los episodios no tienen ya, entre sí, otra conexión que la de un común denominador temático. *El bosque que llora* de Vicki Baum es un extenso conjunto de relatos sobre el caucho, cuyas acciones transcurren en diferentes tiempos y lugares. La unidad viene dada por ese *leit-motiv* que todo lo preside: el caucho.

Frente a estas modalidades existen aquellas otras caracterizadas por la compacidad de una trama única, que puede sernos presentada sin la menor desviación, o bien con las que consideramos normales en el género *novela*, dadas por la multiplicidad de personajes y acontecimientos. *Crimen y castigo* de Dostoyevski posee una trama sólida y única, cuyo desarrollo, no obstante, se caracteriza por las variadas incidencias y por la intervención de bastantes personajes.

Otra modalidad, opuesta a la que acabo de reseñar, es la caracterizada por el *contrapunto de acciones*, relacionadas a

veces entre sí, como ocurre en *Los monederos falsos* de Gide, en *Contrapunto* de Huxley, etc.

Del contrapunto de dos acciones es fácil pasar a la mezcla de varias, de muchas de ellas; surgen entonces las novelas llamadas *unanimistas* —como algunas de Jules Romains—, *simultaneístas* —a la manera de la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos, de *La colmena* de Cela, etc.— o simplemente de *acciones múltiples*, ligadas entre sí por un simple apoyo espacio-temporal. Éste a veces es muy amplio —toda una ciudad (el Madrid de *La colmena*) e incluso toda una nación (la citada obra de Dos Passos)—, pero otras veces adquiere una muy limitada concreción: la de los novelescos *Hoteles* de Vicki Baum, la del sanatorio antituberculoso de *La montaña mágica* de Thomas Mann.

En algún caso la multiplicidad de acciones y personajes, y lo vasto del cuadro sobre el que todo ello se mueve, confiere a la novela la grandeza épica que, por ejemplo, posee *La guerra y la paz* de Tolstoy. Cuando las acciones y los personajes, sobre ser muy abundantes, pertenecen a tiempos distintos, surgen entonces las series novelescas del tipo de la *Forsyte Saga* de Galsworthy.

Casos hay, como *Los Buddenbrook* de Thomas Mann, en que la historia de toda una progenie nos es descrita en una sola novela. En cambio, en el XIX, la serie de *Los Rougon-Macquart* de Zola supone no tanto un *roman-fleuve* en el sentido moderno, como una serie de novelas relativamente independientes y de índole semejante, en cuanto a su pretensión cíclica, a lo que, también en el XIX, fueron *La comedia humana* de Balzac o las *Novelas españolas contemporáneas* de Galdós. Uno de los recursos más manejados por Balzac, y en él aprendido por Galdós, consistía en hacer aparecer en una novela personajes que ya eran conocidos del lector a través de otros relatos de la serie.

El gusto por las construcciones cíclicas, por la reaparición de personajes, si bien se dio, sobre todo, en la segunda mitad del siglo pasado, no ha desaparecido totalmente en nuestros días. Cualquier lector de Faulkner sabe bien cómo el imaginario condado de Yoknapatawpha sirve una y otra vez de

fondo a los impresionantes relatos de este autor. Los Sartoris atraviesan con sus pasiones más de una novela faulkneriana, y otro tanto ocurre con los Snopes, con la Temple de *Santuario* y *Requiem para una mujer*, con el Gavin Stevens de *Intruso en el polvo* y de *Gambito de caballo*, etc. De esta forma el mundo novelesco faulkneriano gana en coherencia, profundidad y amplitud.

V. TIPOS FUNDAMENTALES DE NOVELA

En el capítulo anterior he reseñado sumariamente algunas modalidades narrativas, atendiendo a los distintos modos de relación existentes entre la trama-eje de la acción y los episodios que la integran.

Otro criterio clasificador atiende al distinto predominio en la novela de lo que solemos llamar *argumento*, o bien, de la atención concedida al *personaje* o *personajes*.

Críticos como Edwin Muir distinguen, entre otros tipos novelescos, tres fundamentales: *dramatic novel*, *character novel* y *chronicles*, fijándose en el predominio de la acción o peripecia (cualquier novela de aventuras serviría de ejemplo), en la atención prestada a una figura o carácter central (la serie de *Torquemada* de Galdós, el *Salavin* de Duhamel, etc.), o en la conjugación de tiempo y espacio fraguando novelescamente y dando lugar a algo así como una amplia visión histórica del tipo de *La guerra y la paz*. Parecida es la clasificación que hace Wolfgang Kayser al distinguir entre novela de *acontecimiento*, de *personaje* y de *espacio*. Como ejemplos de la primera recuerda Kayser las novelas griegas de la época bizantina, del tipo de *Teágenes y Cariclea*. La máxima obra cervantina, el *Quijote*, le parece a Kayser un expresivo *specimen* de la novela de personaje. La ya citada *La guerra y la paz* o las novelas picarescas españolas del XVII ejemplificarían lo que es la novela de espacio.

Estas clasificaciones podrían, simplistamente, reducirse a la sola diferenciación de dos tipos fundamentales: *novela de*

acción y *novela psicológica*. Estas dos modalidades pasan por ser los extremos de un género que, unas veces, podrá caracterizarse por el relato de hechos puramente exteriores, sin atender —o muy escasamente— a la intimidad de los seres que viven esos hechos; y otras, se caracterizará por transcurrir esas acciones almas adentro de los personajes, interesando más entonces el oculto fluir de tales almas que la exterior peripecia.

Una mayor justeza clasificadora nos haría ver que esas dos modalidades novelescas son sólo abstracciones extremas, entre las que caben muchos tipos de narración. Bastaría pensar en ciertas novelas cuya apariencia es la de un típico relato de acción y de aventuras, que, sin embargo, encubre el contenido propio de una novela psicológica.

Es decir que entre la pura e ingenua novela de aventuras a lo Salgari o Mayne Reid, y el ahincado 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 aventuras que suelen ofrecer las obras de un Joseph Conrad, por ejemplo.

La geografía, los tipos, incluso las incidencias, son las propias de cualquier novela de aventuras: países exóticos, viajes marítimos, piratas, guerras, intrigas y amor. Pero tras todo esto hay una gran densidad psicológica, perceptible claramente en obras como *Lord Jim*, en donde el encarnizado problema de conciencia del protagonista, con su complejo de cobardía, da lugar a una especie de largo y dolorido monólogo, en el que no importan tanto las peripecias —naufragios, piraterías, episodios bélicos, etc.— como ese mismo atormentado e interesante personaje, *Lord Jim*, cuya silueta moral —objetivo básico del relato— es trazada a través de tales incidencias. Por haber logrado esto Conrad, sus obras son, indudablemente, de una gran pureza novelesca.

A este respecto cabría recordar la pleonástica expresión *novela novelesca*, bastante utilizada a fines del XIX, sobre todo en Francia. Tras tal denominación era corriente ver obras del tipo de *Los tres mosqueteros*, de Dumas. Se deseaba un re-

torno a los relatos de invención, peripecia y sentimiento, tras el cansancio de las novelas naturalistas, en que tanto contaba lo documental, y de las psicológico-idealistas, de reacción antinaturalista, pero próximas a ellas en la fórmula.

En nuestros días bastantes obras de Graham Greene podrían merecer la vieja calificación de novelas novelescas. En ellas se da esa mezcla de peripecias y análisis psicológicos que, con otros temas y procedimientos, hemos visto en Conrad. El exotismo, las aventuras marítimas de éste tienen ahora su equivalente —en cuanto a densidad de acción— en el tema policíaco de bastantes obras de Greene: *El ministerio del miedo; Brighton, parque de atracciones; Una pistola en venta,* etc.

Otras veces es un fondo de revolución y de aventuras lo que da pie a un relato tan nítidamente psicológico como *El poder y la gloria.* Más que el puro relato exterior de la persecución que sufre el sacerdote mejicano, interesa su propia persecución interior. La aventura está —como en Conrad— en función del personaje, de su psicología.

Consideración especial merece dentro del tipo que Kayser llama *novela de espacio* la modalidad del libro novelesco *de viajes.* En muy diferente proporción el motivo del *viaje* aparece en muchas e importantes novelas de todos los tiempos, desde los orígenes mismos del género, localizables, así considerado, en obras como la *Odisea* y en cuentos como los de *Simbad el marino.*

El trasiego y la movilidad de un viaje o viajes más o menos dilatados son los elementales soportes de las primeras novelas del mundo y, quizá, de algunas de las más significativas especies del género.

Fielding adopta este esquema —por imitación del *Quijote* cervantino— en su *Tom Jones.* En esta obra el tema novelesco del viaje ha adoptado la configuración burguesa, típicamente británica, que encontraremos repetida en Dickens y hasta en Thackeray, más próximo éste a la línea picaresca —cínica e inteligente— en obras como *Barry Lindon.*

El esquema pasa a la literatura de nuestro siglo, a veces con alteraciones tan sustanciales como la que presenta el *Ulysses* de James Joyce. Una ciudad equivale a un mundo y vein-

ticuatro horas a toda una vida. Por eso Joyce escribe esa nueva odisea con el solo periplo de unos personajes en un día de Dublin.

De una u otra forma, el viaje ha acompañado a la novela como la sombra al cuerpo. Si en distintas épocas es fácil comprobar cómo, muy frecuentemente, los límites del libro de viajes y los de la novela casi se confunden —es el caso del *Lazarillo de ciegos caminantes*, de Concolorcorvo, en la literatura hispanoamericana, o, en nuestros días, el de algunas obras de Camilo José Cela fácilmente aproximables, como el *Nuevo Lazarillo* y el *Viaje de la Alcarria*—; si tales posibilidades de cruce y confusión se han dado y siguen dándose, es porque el sentido del viaje, del incesante movimiento, de la mantenida aventura, estuvo siempre muy ligado a la razón de ser de la novela, como género para el que no hay barreras ni limitaciones espacio-temporales, a diferencia de lo que ocurre en el teatro.

Otra modalidad bien conocida, y en cierto modo ligada a la novela llamada *de personaje*, es la *novela de ideas*, convertida a veces en *novela de tesis*. Tales especies tuvieron intenso cultivo en el siglo pasado, en clara correlación con lo que ocurrió en el teatro e incluso en la poesía, animada a veces por pretensiones filosóficas. George Sand y Zola en Francia, Fogazzaro en Italia, Galdós y Blasco Ibáñez en España, son nombres representativos de tal modalidad.

En el pasado siglo —y comienzos del nuestro— tales novelas estaban, claro es, ligadas a los problemas ideológicos de esa época. Las tesis sustentadas a lo largo de las novelas hacen unas veces referencia a problemas religiosos y sociales, a preocupaciones científicas (ley de la herencia) como en el caso de Zola, a inquietudes filosóficas, entre místicas y nacionalistas, como ocurre en las novelas de Dostoyevski, que, de hecho, son bastante más que *novelas de ideas* o *tendenciosas* a lo Sand o Zola.

En nuestro siglo los complejos y aun plurivalentes simbolismos manejados por Kafka en sus obras suponen una nueva versión de la tradicional *novela de ideas*, convertida aquí en novela casi calificable de *metafísica*. Una simbología clara y

emocionante es, por ejemplo, la empleada por Albert Camus en esa obra maestra de la literatura actual que se llama *La peste*.

La carga ideológica y filosófica que una novela puede conllevar transparece frecuentemente en ciertas especies de nuestro tiempo como la *novela-ensayo* o *novela humanística*. En el capítulo II se ha aludido ya a este género y se ha recordado el nombre de Aldous Huxley, como uno de sus principales cultivadores. Tal modalidad suele caracterizarse por la falta de una trama, en sentido tradicional, sustituida por la presencia de unos personajes, usualmente refinados y complejos, cuyas actitudes, ideas y, sobre todo, conversaciones resultan de un gran interés.

Algo semejante se encuentra en algunas de las más conocidas obras de Mann, *La montaña mágica* o *Dr. Faustus*, verdaderas *novelas humanísticas*, entendiendo por tales las que, de una manera más o menos exacta y dentro de una adecuación histórico-literaria, se aproximan a lo que entendemos por *humanismo* —y *literatura humanística*— según la expresión acuñada en el Renacimiento.

La que vengo llamando *novela humanística* no es forzosamente una novela *filosófica* que desarrolle, bajo forma de ficción, una teoría o un sistema. Su condición de *humanística* reside estrictamente en la inusual carga cultural que la caracteriza, despojada del estatismo propio del ensayo o de la monografía, y movilizada en el calor y las pasiones de los seres novelescos en que aparece encarnada y repartida.

La *novela filosófica* es otra cosa, si por tal entendemos la apoyada en una concepción digna de ese calificativo. Tal vez *La náusea* de Sartre podría servir de ejemplo de tal modalidad, no demasiado abundante.

VI. LOS TEMAS NOVELESCOS

Las modalidades que hasta el momento he reseñado sucintamente se singularizan por la amplitud de sus rasgos caracterizadores. Si la clasificación hubiera de hacerse con un

criterio temático, serían necesarias muchas páginas para tan interminable inventario.

Aun así, parece oportuno dedicar cierta atención a algunas de esas especies temáticas, con la vista puesta, sobre todo, en el estado actual de la novela y no en su pasado. Si tuviéramos que reseñar las modalidades novelescas pretéritas, habría que referirse a géneros prácticamente desaparecidos como la *novela pastoril* del tipo de *La Arcadia* de Sannazaro o la *Diana* de Montemayor, la *novela caballeresca* al estilo del *Amadís de Gaula*, etc. Podrá decirse que alguno de estos géneros no ha desaparecido totalmente, puesto que, con otro sentido y denominación, sobrevive en las letras actuales. Así, la novela *rural* o *campesina* de tono *idílico* sería un eco de la *pastoril;* la de *aventuras*, de la *bizantina* o *caballeresca*, etc. Por lo mismo, aunque la estricta novela folletinesca a la manera de Sué, Paul Feval, Montepin, Ponson du Terrail, etc., haya desaparecido, no puede asegurarse que el género no cuente con descendencia moderna, por ínfima en calidad que ésta sea.

En la imposibilidad de aludir a tantas y tan cambiantes modalidades, me referiré a algunas de las más claramente persistentes. Entre ellas, dos géneros tan dispares en apariencia y de tan añeja estirpe como son la *novela histórica* y la *novela utópica*, transmutada tantas veces en *novela futurista* o de *anticipación*.

Roger Caillois, al considerar que la novela, entre todos los géneros literarios, es "el más supeditado al ambiente y al instante en que ve la luz", cita el caso de la novela histórica, y recuerdo un ejemplo significativo, *Cinco de Marzo*, donde Vigny "atribuye sentimientos románticos a los personajes del siglo XVII que pone en escena".

Parece pues como si el novelista no pudiera prescindir de su presente y éste se transparentara en sus obras, tanto en el caso de que la imaginación novelesca retroceda hacia el pasado, como en el de que se proyecte hacia el futuro. H. G. Wells consideraba —según recuerda Caillois— que las novelas de anticipación apenas pueden librarse de la circunstancia, del mundo que el autor conoce y desde el que escribe, por muy potente que sea su imaginación.

Los dos géneros, opuestos en apariencia, coinciden en ese trasfondo temporal —el presente del novelista—, que subyace tras la escapada al pretérito o al porvenir. Nacida la novela histórica al calor del romanticismo, sirvió, en Walter Scott y en muchos continuadores, para expresar la insatisfacción del europeo sensible del XIX, frente a una sociedad y una civilización que le resultaban inhóspitas y que le hacían evocar, por contraste, unas épocas más bellas, nobles y heroicas, situables casi siempre en una Edad Media más o menos convencional.

La novela histórica no ha desaparecido totalmente del mapa literario actual. Obras como *Los Idus de Marzo* de Thornton Wilder, *La piedra angular* de Zoe Oldenbourg, etc., prueban la no apagada vitalidad de tal género.

En cuanto a la novela futurista cuenta hoy con intenso cultivo, sea en el plano más bien popular de la llamada *science-fiction*, sea en el dignamente literario de un Huxley —con *Un mundo feliz, Mono y esencia*— o de Orwell —*1984*—, etcétera.

También cuenta con lejanos precedentes la que podríamos llamar *novela campesina* o *rural*, muy cultivada en el siglo pasado, inicialmente bajo la forma de idilios en que el vivir campesino aparecía embellecido y, frecuentemente, contrapuesto a la corrupción ciudadana. Correspondió a los naturalistas destruir este esquema y, desde *La tierra* de Zola, sobre todo, las novelas rurales dejaron ya de reflejar costumbres ejemplares para, al revés, describir incansable y recargadamente los brutales instintos, sordidez, miseria y maldad de las gentes del campo.

El género no ha desaparecido en nuestro siglo y, con nuevas expresiones y distinta motivación, ha encontrado adeptos en narradores como Ramuz en Suiza, Knut Hamsun en Noruega, Giono en Francia, Wiechert en Alemania, etc. En cierto modo algunos relatos de Steinbeck y de Faulkner podrían ser designados también como rurales, si bien suele darse en ellos asimismo —sobre todo en *Las uvas de la ira*— una preocupación social tan densa y explícita que casi los acerca a otra especie narrativa: la *novela social*.

Muy cultivada en el siglo pasado —¿qué género novelesco no lo fue?—, convertida muchas veces en novela de tesis o tendenciosa, ha informado un amplio sector de la literatura norteamericana, desde Dreiser o Upton Sinclair, por ejemplo, a Dos Passos o Erskine Caldwell.

El estudio de la *novela amorosa* o *erótica* exigiría por sí solo un capítulo. Resultaría interesante anotar las muy expresivas modificaciones que tan manejado género ha experimentado a lo largo de los siglos. Desde el amor trágico —a lo *Werther*— al pansexualismo de un Lawrence, pasando por la zona de los amores prohibidos y el homosexualismo —Proust, Gide, etc.— y, por contraste, la actualmente ingenua de los amores infantiles y adolescentes —*El gran Meaulnes* de Alain Fournier, *Fermina Márquez* de Valéry Larbaud, etc.—, habría que distinguir infinidad de matices y tonos en tan extenso dominio narrativo.

La enumeración temática se hace ya imposible. Sería preciso considerar modalidades como la *novela humorística*, la *fantástica*, la de *guerra*, etc., sin contar con otras calificaciones más complejas, muy utilizadas hoy, como la de *novela católica*, *novela-testimonio*, etc.

Y aun habría que considerar otras modalidades, infraliterarias si se quiere, pero de cierto interés sociológico, como la *novela radiofónica* y las abundantísimas especies menores que globalmente podríamos llamar *novelística de kiosko de periódicos*, supervivencia en ocasiones del añejo folletinismo del XIX, y equivalente ínfimo, en otras, de algunas de las modalidades apuntadas: *novela de aventuras, de guerra, de amor*, etc.

Especial atención merecería la *novela policíaca* —y de hecho viene mereciéndola por parte de destacados intelectuales como Caillois en Francia o Laín Entralgo en España—, por darse en ella con especial fuerza esa doble vertiente a que acabo de aludir. Pues junto a las manifestaciones vulgares del género, no cabe olvidar las que, por diferentes caminos, merecen plena consideración literaria. Antes recordábamos el caso de Graham Greene, al que cabría agregar el de ciertos relatos de Faulkner, como *Intruso en el polvo*. Y en otra es-

cala ya, justo es recordar las obras de Simenon, Dickson Carr, etc.

De todas formas este género —como ha visto bien Caillois— está, en ocasiones, a punto de salirse del dominio de la literatura para entrar en la categoría del acertijo o jeroglífico en el que la apoyatura literaria es sólo eso, un mínimo soporte, escamoteado a veces casi totalmente.

VII. LAS TÉCNICAS NARRATIVAS

Las técnicas narrativas son tan variadas y tan complejas que, a poco que se quisiera profundizar en ellas, su análisis consumiría muchas más páginas de las invertidas en los capítulos anteriores.

Forzoso será, por tanto, apretar y condensar en éste algunos aspectos relativos a las más apasionantes cuestiones de cuantas se refieren a lo que es una novela.

Entre las formas básicas del relato la más obvia y más antigua —por su proximidad al modo épico— es, quizá, la que se apoya en el uso de la *tercera persona*. La acción novelesca queda entonces narrada desde fuera, objetivamente en apariencia. Pues, de hecho, aunque esta estructura narrativa pueda funcionar como la más imparcial de las formas, la verdad es que muy frecuentemente tras la tercera persona del relato se percibe, con mayor o menor claridad, la primera persona del narrador. Éste ordena y califica los hechos del relato, matiza y comenta, posee, en definitiva, la tan decantada *omnisciencia*, que ha dado lugar a que esta fórmula haya podido ser considerada como una de las más artificiosas y menos realistas.

En algunos casos esa *omnisciencia*, ese poder o dominio del novelista sobre acciones y seres se hace más patente, al dejar oir su voz el narrador en alguna expresiva acotación e incluso en algún diálogo con el lector. En los años románticos la presencia del narrador, a través del relato en tercera persona, se acentuó intensamente e incluso llegó a convertirse en un amanerado artificio. En las letras españolas del XIX, Fer-

nán Caballero y Pedro Antonio de Alarcón, sobre todo, no sólo se permiten introducir su voz en la acción, glosando y subrayando episodios, anticipando hechos y definiendo moralmente a sus personajes, sino que incluso llegan a fingir diálogos con el lector.

Todo ello fue juzgado después, por los naturalistas, como un constante atentado contra la verosimilitud novelesca. Y por reacción se propugna una total impasibilidad, un completo apartamiento del narrador, el cual debe presentar acciones y personajes, absteniéndose de todo comentario y evitando manifestar simpatías o antipatías. Tal es la técnica objetiva preconizada por un Flaubert o un Maupassant, en las letras francesas.

De todas formas, tal objetivismo no pasó de ser, en algunos casos, una mera pretensión teórica. De hecho, los más grandes novelistas europeos del XIX no evitan la presencia del narrador en los relatos en tercera persona. Por el contrario, en las novelas de Stendhal, de Dickens, de Thackeray, de Dostoyevski, de Tolstoy, escuchamos, indisfrazada y frecuentemente, la voz misma del narrador. En algún caso —*La feria de las vanidades* de Thackeray— la omnisciencia del novelista es tal, que lo lleva a comparar a sus personajes novelescos con unos muñecos cuyos resortes mueve a plena voluntad. (La independización del personaje se da ya, sin embargo, en algunas novelas del XIX. Dickens se reconocía incapaz, por doloroso que le resultara, de salvar de la muerte a la Nelly de *Almacén de antigüedades*. En el camino de esa emancipación de los personajes dotados ya de vida propia y hasta rebeldes frente a su creador, la tan conocida obra de Unamuno, *Niebla*, supone un paso decisivo.)

A veces la presencia del narrador se hace tan explícita que cristaliza, incluso, en forma de comentario autocrítico sobre la marcha de la novela. Un ejemplo clásico lo encontramos en las muy frecuentes intromisiones de Cervantes en la acción del *Persiles*, tan significativas algunas como la del comienzo del capítulo II del libro segundo: "Parece que el volcar de la nave volcó, o, por mejor decir, turbó el juicio del autor

de esta historia, porque a este segundo capítulo le dio cuatro o cinco principios, como dudando qué fin en él tomaría".

Un ejemplo moderno lo ofrece André Gide en *Los monederos falsos*. Así, al final del capítulo XIII de la primera parte dice que todo lo escrito poco antes no tenía otra finalidad que poner "un peu d'air" entre las páginas del *Journal* de Edouard. En el capítulo VI de la segunda justifica el uso del adjetivo "inexplicable". Y a lo largo de todo ese capítulo compara el autor su situación con la del viajero que, llegado a lo alto de la colina, se sienta y descansa antes de reemprender la marcha. De la misma forma, el novelista se detiene, recobra el aliento y se pregunta con inquietud adónde va a llevarlo su relato.

A veces la persona del narrador se diluye en una especie de coro o colectividad. Así, en *El espanto en la montaña* de Ramuz, el narrador no es ninguno de los protagonistas, pero parece estar siempre presente en la acción, aun cuando ésta no transcurra ante sus ojos, y en ocasiones nos deja percibir su persona en expresiones plurales como "hemos salido todos", "echándonos al camino", etc. Algo semejante, en cuanto a expresarse como miembro de una colectividad que conoce o contempla los acontecimientos, es lo que hace Faulkner en ciertos pasajes de *Luz de agosto*.

Para evitar la omnisciencia, sin prescindir de la objetividad entrañada en la tercera persona, algunos novelistas han manejado la técnica llamada, desde Henry James, del *punto de vista*. El gran escritor norteamericano no se contentó con manejar inteligentemente tal técnica, sino que teorizó acerca de ella en los prólogos de algunas de sus novelas. Con tal técnica se pretende suprimir la visión y estimativa propia del narrador, trasladándola a uno o varios personajes, desde los cuales —desde cuyas perspectivas— aparecen configurados y presentados al lector los hechos novelescos. James no pone a su lector en contacto directo con la acción novelesca, sino más bien a través de lo que algún o algunos personajes opinan de esa acción, a través de un punto de vista o conciencia intermediaria. La técnica de James fue muy imitada en Norteamérica —desde Willa Cather, por ejemplo, a Hemingway—

e incluso en la novela europea actual. En ocasiones, la *perspectiva* desde la que el relato nos es presentado puede ser tan curiosa y original como la manejada por Virginia Woolf en *Flush*, donde los amores y boda de Robert Browning con Elisabeth Barret nos son dados a conocer desde lo que viene a ser el *punto de vista* del perro de la poetisa.

Por este camino llegamos a la consideración del relato caracterizado por el uso de la *primera persona*. Con tal recurso el autor puede expresar su personal punto de vista sin romper la verosimilitud artística. Este relato subjetivo, autobiográfico, puede adoptar diversas formas, que van desde la pura narración en primera persona a las memorias, cartas, diarios, etc. La llamada *novela epistolar* viene a ser, en ciertos casos, una subespecie de la modalidad apuntada, en la cual la acción nos es dada a conocer a través de las cartas de uno o más personajes.

Prescindiendo de antecedentes medievales —como la *Cárcel de amor* en la literatura española del siglo XV—, la *novela epistolar* puede considerarse como un género que Richardson puso de moda en el siglo XVIII, imitado por Rousseau en su *Nueva Eloísa*. Aquí, el artificio narrativo es algo más que retórica, pretende ser sondeo psicológico de almas sensibles. Si comparamos *La nueva Eloísa* con otra importante novela francesa, *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos, preciso es reconocer que el procedimiento epistolar ha experimentado un violento viraje. Lo que en Rousseau era tierna sensibilidad, musical concierto de apasionadas voces amantes, se trueca en Laclos en cínico, inteligente y amoral perspectivismo. He aquí un nuevo camino del procedimiento epistolar: fría presentación de diversas voces, de distintos y aun opuestos puntos de vista. Este perspectivismo, esta ambigüedad de personajes y acciones parece prolongarse luego en otras novelas epistolares francesas, tan diversas como puedan serlo *La puerta estrecha* de Gide y *Climas* de Maurois.

En cuanto al genuino relato en primera persona, es decir, con carácter autobiográfico, ha experimentado también muchas y significativas mudanzas. Así, a nadie se le oculta el muy diferente sentido que tiene el relato en primera persona de la

novela picaresca tradicional —*Lazarillo, Guzmán de Alfarache, Buscón,* etc.—, contrastado con el relato en primera persona de las novelas románticas a lo *Obermann, René,* etc. En éstas el escritor utiliza la primera persona porque narra desde la pasión subjetiva, porque lo que más le interesa es su *yo* y a él quiere acercarnos por medio de su relato. En la novela picaresca no es tanto el *yo,* la personalidad del pícaro, lo que interesa, como el mundo en que éste se mueve, conocido a través de sus ojos, atalaya crítica de una sociedad y de una época.

Desde Marcel Proust la narración en primera persona se ha alejado bastante del esquema romántico a lo Chateaubriand o Fromentin. Hoy se narra muchas veces en primera persona no para ejercer una sátira social —caso de bastantes novelas picarescas—, o para librarse de un enfermizo lastre sentimental —caso de Goethe con su *Werther*—, sino más bien para dar algo así como fe de vida.

La tendencia al autobiografismo en la novela actual es tan excesiva que —como ya se dijo al contrastar las actitudes de Ortega y Weidlé— ha hecho pensar alguna vez en su no casual conexión con el pretendido agotamiento de temas o de capacidad imaginativa de los novelistas.

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 predominar en Inglaterra una sensación de compostura o pudor que impide a Dickens 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 deslíe lo autobiográfico en lo novelesco, imaginativo, de una manera tal, que ha podido decirse que en *David Copperfield* el narrador resulta menos real que otros personajes de ficción.

El paso de estas técnicas, en las cuales los elementos autobiográficos suelen ser sometidos a muy intensa manipulación artística, a la propia de nuestro tiempo, puede representarlo

elocuentemente la obra de Proust. Como Carmen Castro ha estudiado certeramente, fue el suyo un vivir escribiendo, un ir transformando la personal existencia en textura novelesca.

Desde Proust, la narración en primera persona equivale no tanto a una doliente confesión sentimental a lo Chateaubriand, como a un testimonio existencial del tipo del presentado por Sartre en *La náusea*. Por eso apuntaba antes que hoy se narra muchas veces en primera persona para dar fe de vida. Proust, tras su *Busca del tiempo perdido*, cree encontrar el sentido de éste precisamente en su obra escrita, en la novela cíclica que ha ido surgiendo durante la *recherche*. Por lo mismo, el Antoine Roquentin de *La náusea*, en medio del "sinsentido" de la existencia y de la nada a la que se cree abocado, encuentra algo parecido a una solución —o una irónica apariencia de tal— en el hecho de recoger sus experiencias en un libro.

Un procedimiento objetivador relacionado con este de la primera persona es el del llamado *monólogo interior* o *fluir del subconsciente*. Diferentes autores y críticos, entre ellos Oskar Walzel y Albert Thibaudet, han estudiado este recurso. E. Dujardin lo define como un procedimiento con el cual introducir al lector en el interior de un personaje, sin intervención ni comentario del novelista. Sartre, en su ensayo *¿Qué es la literatura?*, alude a la introducción del monólogo interior en las letras francesas, refiriéndose a los antecedentes de Schnitzler, Joyce y Valéry Larbaud, y tratando de explicar el significado de esta técnica, que él mismo ha empleado en sus novelas.

El recurso no es tan moderno como parece. Dorothy Richardson, novelista inglesa, afirmó haberlo inventado en 1915, en *Pointed Roofs*. Después, y sobre todo a raíz del *Ulysses* (1925) de James Joyce, ha sido recurso muy utilizado por Virginia Woolf, Hemingway, Faulkner, etc. Se han encontrado precedentes anteriores a la obra de Dorothy Richardson. Así, en ciertas páginas de Fielding, Samuel Butler, Jane Austen, Dickens, Dostoyevski, Tolstoy —el capítulo del suicidio de *Ana Karenina*—, Conrad, etc. Se ha recordado asimismo que en 1890 William James, en sus *Principios de psicología*, estudió lo que él llamaba el fluir de la conciencia (*the stream*

of consciousness), es decir, el a veces incoherente y caótico monólogo interior que Joyce había de consagrar literariamente.

Algunas novelas hay caracterizadas por la sola sucesión de distintos monólogos interiores, correspondientes a otros tantos personajes, y presentados rotatoriamente, unos tras otros, sin soldadura narrativa, tal como ocurre en *Mientras agonizo* de Faulkner.

Si el monólogo interior aspira a desnudar las almas de los personajes, instalando al lector en lo más recóndito de sus subconscientes, hechos audibles para él, la novela en *forma dialogada* pretende algo semejante en un plano normal y consciente, al permitirnos escuchar lo que piensan y sienten los seres cuyos diálogos leemos. Cuenta la novela dialogada con muy lejanos ejemplos y, al igual que en otros de los casos apuntados, cabría distinguir en la evolución de esta técnica diferentes intenciones y significados.

La novelística clásica española ofrece algún significativo ejemplo —*El coloquio de los perros* cervantino— en que el diálogo tiene una ascendencia lucianesca y es, en definitiva, un marco humanístico y erasmista. En realidad, *El coloquio,* aunque tenga forma de tal y se atenga en su estructura a los de Erasmo, es un relato en primera persona, la correspondiente al perro Berganza, frente al cual Cipión actúa de débil contrapunto o de comentarista moralizador.

Recuérdese que Ortega llegó a definir la novela como la categoría del diálogo, considerando que este elemento es a la novela lo que la luz a la pintura. Fue tal consideración la que llevó a Ortega a ver en el *Quijote* la novela por excelencia, la novela en pureza. A este propósito subrayaba cómo ya el Avellaneda del *Quijote* apócrifo decía del de Cervantes que en él casi todo era comedia.

De aquí pasó Ortega, en sus *Meditaciones del Quijote,* a considerar la novela como *tragicomedia*: "La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. Por esto, yo creo que conviene

atenerse al nombre buscado por Fernando de Rojas para su *Celestina*, tragicomedia. La novela es tragicomedia".

Claro es que Ortega dijo esto pensando más en lo intencional que en lo formal, pero aun así no deja de ser significativo que presentara como ejemplo de su definición *La Celestina*, obra que, como en el siglo XVII *La Dorotea* de Lope de Vega, puede ser interpretada legítimamente como *novela dialogada*.

No otra cosa son, asimismo, ciertas novelas de Benito Pérez Galdós, en algunos casos convertidas luego, por él mismo, en obras teatrales, v. gr., *Realidad*. Aquí el diálogo es un elemento objetivador que permite ofrecer al lector unos hechos sin interposición del narrador, suprimida la voz de éste. Galdós calificaba tales obras de *novelas intensas* o *dramas extensos*.

Distinto es el caso, en el XIX, de Dickens, muy atento al diálogo de sus criaturas novelescas y muy influido por los procedimientos teatrales. (Recuérdese que el propio Dickens daba lecturas públicas de sus obras, dramatizándolas en cierto modo.) Sin embargo, no hay en él un verdadero prurito objetivador, sino más bien tendencia a lo pintoresco, a lo emocional, al énfasis teatralizador.

Las novelas dialogadas de Pío Baroja —como *La casa de Aizgorri*— podrían ser interpretadas como una consecuencia de la aversión a la retórica, que llevó al novelista vasco a descarnar descriptivamente sus narraciones, a evitar el subjetivismo sentimental, a llegar incluso a ese puro hueso del diálogo, en el que, con el ensamblaje de unas pocas acotaciones, unos personajes actúan y viven ante el lector, sostenidos por el mínimo artificio imaginable.

En el *Requiem para una mujer* de Faulkner (adaptado a la escena por Albert Camus) la estructura es totalmente teatral. En esta novela el diálogo, antes que un recurso objetivador, es, sobre todo, el excipiente adecuado para un antiguo y noble género literario: la tragedia. Efectivamente, se ha dicho muchas veces que esta obra de Faulkner es algo así como una tragedia griega planteada en el mundo de hoy. Por lo tanto, el diálogo no hace más que verificar y acentuar con la retórica adecuada la índole trágica de una gran novela moderna.

Un *Requiem* posee, de hecho, una estructura dialogada, es un rezo y una música, un sucederse de cantos y respuestas, de solistas y de coros. El título de la obra de Faulkner está al servicio de esa intención simbólico-musical.

¿Quedan agotadas todas las formas narrativas con las tan sumariamente descritas de la tercera, la primera persona y la estructura dialogada? En líneas generales uno se sentiría inclinado a dar una respuesta afirmativa, pero la realidad impone otra actitud más cauta.

Así, un novelista francés contemporáneo, Michel Butor, ha empleado con indudable acierto en *La modificación* una nueva forma consistente en el relato en segunda persona. La voz del narrador se dirige al protagonista del relato y, mientras éste viaja en tren desde París a Roma, le va recordando todo un complejo proceso psicológico que, antes de concluir el viaje, experimenta una rotunda transformación. Al dirigirse el narrador al personaje, adoptando la segunda persona, el lector del relato queda prácticamente identificado con el protagonista. Bernard Pingaud, en un interesante estudio, "Je, Vous, Il", publicado en 1958 en *Esprit,* tras pasar revista a las formas narrativas tradicionales, primera y tercera persona, analiza el *vous* de *La modificación,* considerando que con su empleo Butor ha querido señalar que la modificación sufrida por su personaje nos concierne a todos. El *vous* da al libro su sentido moral. De hecho, y con técnica muy en consonancia con la tendencia a hacer participar o colaborar al lector en la estructuración e interpretación de tantos relatos actuales, nos mete dentro de la novela, no ya como espectadores, sino como poco menos que convertidos en el personaje central.

En el estudio de los procedimientos narrativos habría que tener en cuenta aún —claro es— otros muchos aspectos, independientemente ya de la forma empleada (tercera, primera persona, etc.).

Así, la cuestión de la *rapidez* o *lentitud* narrativa, realmente importante por cuanto, en última instancia, está ligada al sentido y valor que el tiempo tiene en toda novela. Con razón ha dicho Frank O'Connor: "En cualquier novela el personaje principal es el tiempo".

En el tiempo se mueven los seres de una novela y del tiempo se sirve el autor para montar sobre él su mundo imaginario. Pues existe un tiempo novelesco —el de la acción imaginaria— y otro real —el que se invierte en su lectura—. Toda una vida humana puede sernos referida en menos de una página, y, por el contrario, un acto brevísimo, que dura unos segundos, al ser descrito en una novela puede llenar varios minutos de lectura. En el ciclo novelesco de Proust encontramos descritas y analizadas sensaciones e incidencias cuya duración efectiva sufre un aumento, una dilatación, al ser transformada en duración narrativa: es el caso del tan conocido pasaje en que el narrador besa la mejilla de Albertina. El beso es levísimo, fugaz, pero su descripción ocupa más de dos páginas. Proust ha desmontado el gesto rápido de acercar los labios a la cara de una mujer, transformando un acto que parecía único e indivisible en una serie de ellos, y ofreciéndonos un conjunto de sucesivas y cambiantes actitudes psicológicas.

Ejemplos de cómo el novelista maneja el factor temporal los tenemos incluso en las más bajas manifestaciones literarias. Considérese que el éxito de las llamadas novelas por entregas y de los folletines reside no tanto en el interés truculento de la acción, como en la habilidad con que el autor va dosificándola, aunque sea dentro de un ritmo o *tempo* narrativo más bien rápido. Al folletinista parece sobrarle tiempo, y de él se sirve como del más poderoso resorte emocional, al someter a impaciente espera la atención del lector.

Dickens y Thackeray son los novelistas más representativos de la época victoriana, una época amable en que cabía disfrutar de la vida sin urgencias. A ambos les sobra tiempo y lo consumen en lentas y minuciosas descripciones. No hay prisa: los paisajes son bellos, los personajes suelen rebosar simpatía, y tienen muchas y agradables cosas que decir. Hay tiempo para todo, para el humor, para la ironía, para las lágrimas.

Stendhal es un ejemplo típico de la manera opuesta. Narra con prisa, sirviéndose de una prosa muy eficaz, seca e inci-

siva, formada sobre la lectura —adiestramiento de austeridad y precisión— del Código Civil. En *Rojo y negro* se observa que los principales acontecimientos de la vida de Julián Sorel están narrados como de paso, sin alterar la tesitura opacamente emocional que define y valora toda la obra. Stendhal concede más páginas a las reacciones de Sorel cuando se decide a aprisionar, en caricia, la mano de Mme. de Renal, que al atentado en la iglesia, que lo lleva al patíbulo. Stendhal tiene muchas cosas que decir respecto a la vida interior de sus interesantes personajes, y esto explica el ritmo rápido de su construcción narrativa. En los últimos capítulos de *Rojo y negro* el novelista llega a cercenar los períodos con *etcéteras*, sustituidores de los tópicos y lugares comunes que el lector puede fácilmente imaginar.

Ligado a este problema —el manejo del tiempo y su repercusión en el *tempo* narrativo— está el no menos interesante del orden o desorden que el novelista puede emplear en la presentación de los sucesos. Era propia de la épica tradicional la técnica llamada de *in medias res*, es decir: el comenzar la acción, mediados ya los acontecimientos, tal como ocurre en *La Ilíada*. La *novela bizantina* de Heliodoro, Aquiles Tacio, etc. —y sus imitaciones renacentistas o barrocas como el *Persiles*— heredó este procedimiento, visible también en no pocas novelas modernas.

Algunos novelistas han ido más lejos y no se han contentado con esta fórmula tradicional, sino que han desordenado la normal sucesión de hechos —es decir: la estrictamente cronológica— y los han presentado entonces de forma irregular, saltando de un tiempo a otro: v.gr., Huxley en *Ciego en Gaza* y Faulkner en *¡Absalón, Absalón!*

En ciertas novelas francesas de la llamada *école du regard*, la mecánica temporal es más irregular y confusa aún que en las citadas obras de Huxley o de Faulkner. En un relato como *La celosía* de Alain Robbe-Grillet no hay ya un equívoco adelantar y retroceder como en *¡Absalón, Absalón!* En *La celosía* apenas cabe hablar de pasado, presente y futuro, sino más bien de un tiempo circular que nos permi-

tiría, casi, comenzar la lectura de la narración por cualquier punto, para concluirla también en ese mismo punto, sin que la totalidad sufriera excesivo detrimento.

VIII. SITUACIÓN DE LA NOVELA ACTUAL

En el capítulo anterior, el examen de algunas técnicas narrativas nos ha llevado ya a considerar ciertos aspectos de la situación en que la novela se encuentra actualmente.

Si recordamos ahora la tan citada teoría de Ortega y Gasset sobre el paso del *describir* al *presentar*, cabría considerar una última, extrema consecuencia de esa tendencia *presentativa* de la novela contemporánea, el *presentar ocultando* de novelistas como Faulkner, que no se contentan ya con ofrecer al lector el material novelesco sin el especial subrayado de la descripción organizadora y aclaradora de tal material, sino que, yendo más lejos, rompen o suprimen los nexos lógicos y las transiciones temporales, silencian o tan sólo dan por alusión momentos decisivos de la acción, y, en resumen, confieren a ésta una deliberada oscuridad, fruto de tal técnica *ocultativa*. La acción novelesca nos es ofrecida, entonces, en toda su fluidez vital, caótica frecuentemente, excitadora de la atención del lector. Se cumple así lo preconizado por Sartre al considerar que, en la novela actual, es preciso sembrarlo todo de dudas, de esperas, falto de fin o desenlace, para así obligar al lector a hacer conjeturas, inspirándole la sensación de que sus puntos de vista sobre la intriga y los personajes no son más que una opinión entre muchas.

Si Dostoyevski —como certeramente apuntó Ortega— se caracterizaba por *no definir*, con la consiguiente desorientación del lector, que, en muchas ocasiones, no sabe a qué atenerse respecto a la bondad o maldad de los personajes, tan complejos son éstos, Faulkner emplea una técnica que supone una mayor dificultad, puesto que la *no definición*, la oscuridad, alcanza no sólo a los personajes, a sus psicologías, sino sobre todo a los sucesos mismos. Es un arte novelesco, el suyo, hecho de ocultaciones, de alusiones, de reticencias.

Tal técnica exige bastante del lector, pero en compensación, lo convierte de pasivo espectador de unos hechos en sujeto casi implicado en ellos, puesto que no cabe la cómoda postura que la descripción tradicional permitía, sustituida ahora por una tensión en la lectura que hace de ésta una cosa viva, fluyente, necesitada de la colaboración e interpretación del lector. Ha sonado pues en la novela actual lo que un crítico español, José Mª Castellet, ha llamado *La hora del lector.*

La más joven novela francesa —la de Robbe-Grillet, Michel Butor, Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Claude Ollier, etc.— parece haber llevado tales postulados a sus últimas consecuencias. Robbe-Grillet preconiza un nuevo tipo de novela sin historia ni personajes, en el que los objetos desempeñan un importante papel, neutrales y expresivos a la vez, por cuanto en el resbalar de una mirada sobre ellos reside la extraña mecánica y configuración de unas novelas en las que, contra todo postulado teórico, hay un mínimo de trama: el crimen de *El mirón;* el puro ritmo de una pasión, los celos, en *La celosía.* Unos celos no mentados ni casi sugeridos como tales, puesto que, aunque graviten sobre el poseedor de una mirada que actúa en la novela casi despegada de su dueño, no funcionan psicológicamente como tales ni jamás repercuten en el caldeamiento pasional de la expresión. Ni análisis ni definición, *La celosía* describe la mirada de un celoso desde una compleja perspectiva que equivale a un *dentro-fuera,* porque si lo que se nos ofrece es una mirada, ésta no es la usual del narrador-protagonista de los tradicionales relatos en primera persona, ni mucho menos la de un personaje cuyo punto de vista aparece presentado en tercera persona, a la manera de James. Robbe-Grillet nos instala en la pura óptica de un mirar que resulta ser el de un celoso, no porque los datos recogidos visualmente se comuniquen con una psicología, con un corazón ni tan siquiera con unas primarias reacciones biológicas, que de una u otra manera definan los rasgos genéricos de tan conocido tipo humano. No, los celos que viven tras esa mirada quedan solamente aludidos por ciertas reiteraciones e insistencias, por

unos hábiles efectos de enfoque o concentración visual. La mirada selecciona, vuelve sobre un mismo objeto, adquiere, en definitiva, la agudeza y el alertamiento propios de lo vigilante y desconfiado.

Sobre esta joven novelística francesa se ha escrito ya bastante y en todos los tonos, desde la agria negación a la encendida defensa. Se ha hablado de *pre-roman* e incluso de *anti-roman*, se han buscado los supuestos morales y hasta metafísicos de tal tendencia, se ha manejado de nuevo el equívoco concepto de *realismo*, etc.

Desde una perspectiva estrictamente literaria el fenómeno aparece conectado con la creciente importancia que, en nuestro siglo, ha ido adquiriendo el estudio y manejo de las cada vez más refinadas y complejas técnicas narrativas. Así consideradas las cosas, hay que reconocer el acierto de Ortega y Gasset en 1925 al vaticinar un brillante porvenir para el despliegue de las técnicas novelescas.

Habría también que considerar hasta qué punto algunas de las novedades que hoy caracterizan a la novela no tienen su claro correlato en las que son propias de otras manifestaciones artísticas, la pintura, por ejemplo. En principio no cuesta demasiado trabajo relacionar —con todas las salvedades que se quieran— los relatos franceses que Olivier de Magny llama "romans de *l'homme absent*" con un amplio sector de la plástica actual *no figurativa* y aun *abstracta*.

La consideración del problema en todo su alcance nos llevaría demasiado lejos, al exigir el planteamiento de una serie de complicadas cuestiones sociológicas que no es posible tratar aquí por falta de espacio y aun por personal limitación mía.

Como quiera que sea, una cosa parece evidente: la novela actual se nos aparece muchas veces poco menos que como un producto de laboratorio, demasiado trabajado, científico y cerebral. Y, por consiguiente, demasiado oscuro e inaccesible para el lector ingenuo, acostumbrado a un tipo tradicional de relato, de clara construcción y de bien definida trama.

Por todo ello se ha dado en la novela actual la misma partición minoría-masa que existía ya en la poesía y en el teatro. Para un lector del siglo XIX tal escisión hubiera sido,

quizá, difícilmente concebible. Entonces la novela era un género popular y minoritario a la vez, y, posiblemente, lo mismo leían a Dickens o a Galdós el intelectual que el hombre de la calle.

Al desplazarse el acento del interés desde la trama a la técnica, a los valores formales, sobrevino la separación de dos núcleos de lectores de novelas, equiparables con los dos grandes grupos de espectadores de teatro o de aficionados a la poesía. La proliferación de los llamados teatros de ensayo, de cámara, etc., revela claramente su condición de mundo aparte frente al peyorativamente considerado teatro *comercial*. En cuanto a la poesía, bastaría con recordar nombres tan significativos como los de Ezra Pound, Valéry o Jorge Guillén, y estudios tan reveladores como el de Hugo Friedrich, para percibir las dificultades que la más pura poesía contemporánea entraña para el lector medio, para el lector-masa.

De todas formas tal escisión (minoría-masa) no supone, como algunos podrían creer, un síntoma revelador de la decadencia de la novela. Sobre ésta, sobre la pretendida crisis del género se viene hablando y escribiendo mucho ya desde los comienzos del siglo. Alguna vez he señalado la fecha —aproximada— de 1920 como una de las más significativas con relación al revolucionario sesgo que la novela ha adoptado. Tan revolucionario —entendiendo por revolución literaria en este concreto campo aquella que suponía un voluntario distanciamiento y hasta rechazo de los *clásicos* del género, es decir: de las maneras narrativas del siglo XIX— que hizo creer a bastantes críticos y lectores en el apagamiento de la novela, en lo que Weidlé llamó *el crepúsculo de los mundos imaginarios*.

Hoy, más que mediado el siglo que, según tan funestos augurios, había de caracterizarse por la desaparición de la novela del mapa de los géneros literarios, no parece que las profecías se hayan cumplido y, por el contrario, se tiende a estimar que el género goza de buena salud y aun de intensa vitalidad.

No parece probable que los *mundos imaginarios* estén amenazados de próxima extinción. Continuarán viviendo en tanto

continúen siendo precisamente *mundos,* extraños continentes o ínsulas de ficción que siempre contarán con viajeros y visitantes.

Es un hecho innegable el de que hoy existen más lectores de novelas que nunca, pese a las dificultades técnicas que éstas plantean con frecuencia. La abundancia de premios literarios destinados a novelas expresa suficientemente el interés que por este género sienten los editores, reflejo inequívoco del que encuentran en los lectores de esas ediciones.

¿Se habrá convertido la novela en algo distinto del instrumento de diversión que en otras épocas pudo ser, aun con la más artística de las formas? Quizás esta transformación se haya iniciado en época anterior, quizá no pueda ser considerada tan siquiera como transformación. Lo que resulta evidente es que el hombre actual sabe que tras el arte de narrar se esconde hoy el signo de su época, quizás el de su porvenir. Es un momento de insólita gloria para la novela, pero también de tremenda responsabilidad para sus creadores.

BREVE BIBLIOGRAFÍA

Los libros, estudios y artículos existentes en torno de la novela y de los diferentes problemas entrañados en el género son innumerables. Aquí sólo se recogen unos pocos títulos relativos al género como tal y también a alguno de los puntos que han merecido cierta atención en el texto. Para una consideración de la novela dentro de la problemática de los géneros literarios pueden consultarse, entre otras, las siguientes obras: EMIL STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurich, 1946; RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria* (trad. de J. M. Gimeno Capella), Madrid, 1953; WOLFGANG KAYSER, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (trad. de Mª D. Mouton y V. G. Yebra), Madrid, 1954. En estas obras encontrará el lector bastante bibliografía sobre el género *novela*.

JOSEPH WARREN BEACH, *The Twentieth Century Novel: Studies in Technique*, Nueva York, 1932.

HENRI BONNET, *Roman et poésie: essai sur l'esthétique des genres*, París, 1951.

ROGER CAILLOIS, *Sociología de la novela* (en *Fisiología de Leviatán*), Buenos Aires, 1946.

ALEX COMFORT, *La novela y nuestro tiempo* (trad. de Francisco Ayala), Buenos Aires, 1949.

GEORGE DUHAMEL, *Essai sur le roman*, París, 1927.

EDOUARD DUJARDIN, *Le monologue interieur*, París, 1931.

E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Londres, 1927 (5ª edición, Nueva York, 1940).

ROBERT HUMPHREY, *Stream of consciousness in the Modern Novel*, Berkeley, 1954.

HENRY JAMES, *The Art of the Novel. Critical Prefaces* (con una introducción de R. P. Blackmur), Nueva York, 1934.

R. KOSKIMIES, *Theorie des Romans*, Helsinki, 1935.

PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Londres, 1921.

GEORG LUKÁCS, *Die Theorie des Romans*, Berlín, 1920.

EDUARDO MALLEA, *Notas de un novelista*, Buenos Aires, 1954.

FRANÇOIS MAURIAC, *Le Roman*, París, 1928. *Le Romancier et ses personnages*, París, 1933.

EDWIN MUIR, *The Structure of the Novel*, Londres, 1929.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, I, Madrid, 1946. *Ideas sobre la novela*, en *Obras Completas*, III, Madrid, 1947.

ROBERT PETSCH, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle, 1934.

ALBERT THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, París, 1925.

ÍNDICE

Pág.

I. Intentos de definición 7

1. Narrar, describir y presentar 7

2. Ficción y realidad 10

3. La invención y los temas 16

II. Flexibilidad de la novela 18

III. La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento) 23

IV. Modalidades del género 27

V. Tipos fundamentales de novela 30

VI. Los temas novelescos 34

VII. Las técnicas narrativas 38

VIII. Situación de la novela actual 49

Breve bibliografía 54

Este libro se terminó de imprimir el 6 de marzo de 1961 en Industrias Gráficas Rosso S.A.I.C.I., Doblas 955, Buenos Aires.

COLECCIÓN ESQUEMAS

1. Francisco Romero, *Qué es la filosofía* (4ª ed.).
2. Jorge Luis Borges, *El "Martín Fierro"* (3ª ed.).
3. Julio E. Payró, *El impresionismo en la pintura* (2ª ed.).
4. Vicente Fatone, *Introducción al existencialismo* (3ª ed.).
5. Marcos Victoria, *Qué es el psicoanálisis* (agotado).
6. Carmelo M. Bonet, *Escuelas literarias* (2ª ed.).
7. Jorge Romero Brest, *Qué es el arte abstracto* (2ª ed.).
8. José Luis Romero, *La cultura occidental* (2ª ed.).
9. Julián Marías, *Idea de la metafísica* (2ª ed.).
10. A. L. Palacios, *Masas y élites en Iberoamérica* (3ª ed.).
11. Ismael Quiles, *Qué es el catolicismo* (2ª ed.).
12. Luis Juan Guerrero, *Qué es la belleza* (2ª ed.).
13. B. F. Stokwell, *Qué es el protestantismo* (2ª ed.).
14. Á. Melián Lafinur, *El romanticismo literario* (2ª ed.).
15. Francisco Romero, *Ubicación del hombre* (2ª ed.).
16. J. M. Monner Sans, *Introducción al teatro del siglo XX* (2ª e.).
17. Vicente Fatone, *El hombre y Dios* (2ª ed.).
18. Guillermo de Torre, *Qué es el superrealismo* (2ª ed.).
19. José Babini, *Qué es la ciencia* (2ª ed.).
20. Marcos Victoria, *Introducción a la psicología* (agotado).
21. Julio E. Payró, *Qué es el "fauvismo"* (2ª ed.).
22. Bernardo A. Houssay, *La investigación científica* (2ª ed.).
23. Osvaldo Loudet, *Qué es la locura* (2ª ed.).
24. Rafael A. Arrieta, *Introducción al modernismo literario.*
25. Rodolfo Mondolfo, *El genio helénico* (2ª ed.).
26. Desiderio Papp, *Qué es el átomo* (2ª ed.).
27. F. Escardó, *Qué es la pediatría.*
28. Kurt Pahlen, *Qué es la música* (2ª ed.).
29. Teófilo Isnardi, *Teoría de la relatividad* (2ª ed.).
30. Ángel Vassallo, *El problema moral.*
31. R. Mondolfo, *Arte, religión y filosofía de los griegos.*
32. Nicolás Repetto, *Qué es el socialismo* (2ª ed.).
33. José Ferrater Mora, *Qué es la lógica* (2ª ed.).
34. Juan Mantovani, *La crisis de la educación.*