MARIANO BAQUERO GOYANES

SOBRE LA NOVELA Y SUS LIMITES

1949

PUBLICADO EN LA REVISTA ARBOR, NÚMERO 42.
Junio 1949.

SOBRE LA NOVELA Y SUS LIMITES

El problema de los géneros literarios viene a ser uno de esos misteriosos fenómenos culturales que, a la manera de ríos Guadianas, desaparecen para surgir de nuevo a la superficie revelando su vitalidad.

La que se creía caducada preocupación de retóricos y preceptistas vuelve hoy a adquirir vigencia, si bien planteada en nuevos términos y ligada a las recientes orientaciones de la crítica literaria y de la llamada ciencia de la literatura. El problema de los géneros literarios constituye algo más que una bizantina discusión de preceptistas neoclásicos, empeñados en encasillar—Linneos de la literatura—las obras literarias en rígidos alojamientos, modelados de acuerdo con las obras maestras de la antigüedad.

Si sólo de clasificación se tratase, y de cuestión estrictamente metodológica, pero artificial y ajena al proceso mismo de la creación literaria, el problema carecería de la importancia que realmente tiene. Pero es que el género literario no es norma impuesta desde fuera al escritor, molde inflexible en que verter su creación artística. El género nace con la obra y es, en última instancia, un procedimiento expresivo que se apoya en una tradición, en un hábito histórico.

I.—El género literario como medio expresivo

Habría que ver en los géneros literarios unas como tendencias expresivas, en las que inevitablemente han de encarnar las creaciones del escritor. Y al decir esto, pensamos en los tres grandes géneros: lírico, dramático y narrativo, prescindiendo de subgéneros y categorías que nos llevarían a tratar un

problema distante del que hoy queremos plantear, que es el de los límites de la novela.

Porque es fácil observar que, pese a lo que venimos diciendo sobre la no autenticidad del límite—del casillero o molde—como definidor del género, éste tiende, no obstante, a adoptar unas formas, cambiantes con la evolución histórica y las transformaciones del gusto, pero siempre sujetas a una constante de regularidad que permite reconocerlas como familiares y relacionadas entre sí.

Caso típico es el del teatro, género subordinado, por su carácter social de espectáculo, a ciertas necesidades prácticas que son, precisamente, las que lo encuadran en unos límites difícilmente superables. Podrán ser cinco o tres los actos, podrán multiplicarse los cuadros y las mutaciones escénicas, podrá desaparecer el uso del telón—como ocurre en algunas obras vanguardistas de Torthon Wilder—y aun el de los entreactos; pero siempre existirá la sujeción a un número de horas que, indudablemente, imprime carácter al género.

Esta limitación temporal tiene su reflejo en las peculiaridades técnicas de la obra teatral y en aspectos tan decisivos como el del desarrollo del tema elegido. El teatro es, pues, un medio expresivo, con todas las posibilidades y limitaciones que esto impone.

En otra parte he dicho algo de las afinidades existentes entre temas y medios expresivos (1). Hay asuntos sólo teatrales, como los hay exclusivos de novela o aun de cuento; y siempre entrañará riesgo de fracaso dar cuerpo de drama a un tema de novela, o viceversa. Otra cosa son las adaptaciones, muy distantes ya del primigenio impulso creador que suele acertar en la elección de molde expresivo, precisamente por esa afinidad a que hemos aludido entre asuntos y géneros.

Casos hay en que al creador se le aparece un asunto, un tema, como idóneo para más de un género, y entonces ha de ser gozoso y angustioso a la vez sentir la tentación de los diversos cauces expresivos. Pero según el creador vaya perfeccionando la idea inicial, añadiéndole matices y, en suma, desarrollándola, paulatina y paralelamente irá surgiendo también un mundo de problemas técnicos, un conjunto expresivo que acabará cristalizando en un concreto género literario, según al autor se le aparezcan el diálogo, la narración o la poesía como los medios más adecuados para dar cuerpo a esa idea.

---

(1) En la obra *El cuento español en el siglo XIX*, ya en prensa y próxima a ser editada por el C. S. I. C., he señalado, al estudiar las características de ese género narrativo, las diferencias existentes entre asuntos de cuento y de novela; insistiendo en que no es sólo lo dimensional lo que sirve de clave diferenciadora, sino que hay que atender a la calidad de los asuntos en sí.

Tal vez la poesía lírica no requiera esa lenta meditación, ese ir añadiendo matices a la idea inicial que, en este caso, adquiere inmediata expresión escrita.

Y tras esto, volvamos al problema de los límites, observando cuán imprecisos son los de la novela, no sólo en su aspecto puramente dimensional, sino también en el más importante de su relación con los restantes géneros literarios, con los que a veces se confunde e interpenetra.

II.—Novela, novela corta y cuento. El problema de los límites dimensionales de la novela.

No cabe en los estrechos márgenes de este ensayo enfocar en toda su complejidad un problema tan agudo como el de los límites dimensionales de la novela; problema ligado a circunstancias estrictamente históricas, cuyo estudio nos conduciría indudablemente al de la misma evolución del género.

¿Es la novela consecuencia del cuento tradicional, lentamente literaturirazo en su recorrido desde las culturas orientales a su más literaria forma renacentista, pasando por la fabulística medieval? ¿O es solamente prolongación prosificada de la vieja poesía épica, degenerada—para usar la expresión de Menéndez y Pelayo—en literatura caballeresca?

Una cosa parece cierta. La novela es género moderno y como tal debemos estudiarla prescindiendo de sus orígenes y desarrollo, cuestiones que aun afectando a su esencia misma interesan más a la historia de la literatura.

¿Dónde empieza y dónde acaba una novela? ¿Existe un canon delimitador que permita situar como géneros distintos el cuento, la novela corta y la novela?

Puesto que he estudiado en otra parte este problema con la extensión que merece (2), me limitaré a repetir aquí la opinión, antes esbozada, de que es la calidad de los temas, más que las dimensiones, la que podría servir de clave con que diferenciar la novela de cuento y novela corta.

La emoción estética proporcionada por estos dos últimos géneros es, para nosotros, de signo distinto a la entrañada en la novela. En el cuento—y en la novela corta, considerada como cuento extenso, que ha necesitado más páginas de las normales, aunque siempre puestas al servicio de un tema no-novelesco, específico de cuento—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 completo sentido no percibimos hasta una vez

(2) En el citado libro sobre *El cuento español en el siglo XIX*.

oído el último compás, 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.

Los límites de la novela, considerada en sus relaciones con los dos géneros próximos que son novela corta y cuento, resultan difícilmente precisables, y siempre existirá la suficiente dosis de subjetividad en los críticos para juzgar narración corta lo que a otros parecerá novela auténtica.

La *nouvelle* es definida por los franceses como género intermedio entre el *roman* y el *conte*. Puede que así sea, aunque a nosotros siempre nos quedará la duda de si cabe decir lo mismo de los asuntos o temas, que creemos reducibles—en este caso—a las dos categorías de novela y cuento.

Doña Berta, de *Clarín; Boule de Suif* y *La maison Téllier*, de Maupassant; *Bucólica*, de la Pardo Bazán; *Los campesinos*, de Chejov; *En la bahía*, de Katherine Mansfield, son, entre otras muchas obras, ejemplos característicos de esas narraciones, cuyos límites oscilan entre los del cuento y los de la novela, y que cabría definir como novelas cortas, salvado el, para nosotros, equívoco de esta denominación. Pues, a pesar de su acercamiento dimensional a la novela, esos relatos siguen pareciéndonos más próximos al cuento, por el tono y significado de sus asuntos.

Doña Emilia Pardo Bazán, más intuitiva—mujer, al fin—que experta crítica, habló en ciertas ocasiones de *cuentos largos*, al referirse a *El ataque al molino*, de Zola, incluído en las *Veladas de Médan* (3), y a *Dulce y sabrosa*, de Jacinto Octavio Picón (4).

Creo que esta denominación—tras la que hay que entender, no el cuento dilatado artificialmente, sino el que ha necesitado más páginas, por virtud del asunto, sin digresiones—tiene tantos derechos como la *novela corta*, para designar un género cuyo máximo encanto radica, tal vez, en esa su inestabilidad fronteriza, en que se acercan y huyen dos tan exquisitos productos literarios como son el cuento y la novela.

III.—Tipos de novela y unidad de acción.

Observando ahora cuáles son o pueden ser los límites máximos de la novela, veremos que apenas hay problema aquí, por cuanto la flexibilidad del gé-

(3) Vid. *La literatura francesa moderna*, de Emilia Pardo Bazán, tomo III. *El Naturalismo*, pág. 159.

(4) Vid. *Nuevo Teatro Crítico*, de E. Pardo Bazán, núm. 6, pág. 64.

nero y la no sujeción a tiranías como la del tiempo en el teatro—útil tiranía, capaz de engendrar todo un bello procedimiento expresivo—permiten al escritor la más completa libertad en este aspecto.

La primera novela que merece el nombre de tal, y en la que, según Ortega y Gasset, está el germen de toda la novelística moderna, es una obra extensa, el *Quijote.*

Pero tanto en esta novela como en el *Persiles,* del mismo autor, o en narraciones como el *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán, la extensión es producto de una sucesión de aventuras independientes más que del desarrollo de un asunto unitario. La supresión de acciones intercaladas, como la de *El curioso impertinente* en la obra cervantina, o la de *Ozmín y Daraja* en la novela picaresca, acortaría la extensión, pero en nada afectaría, sustancialmente, al desarrollo de la acción principal, cuya unidad viene dada, ante todo, por los protagonistas—el caballero y el pícaro—, en los que convergen y se anudan todas las peripecias que constituyen la novela.

En el caso del *Persiles,* hay un aglutinante más novelesco, pese a ser la obra un conjunto de novelas cortas puestas en acción, o puestas en boca de los personajes que los peregrinos van encontrando en sus viajes. Y ese aglutinante es el secreto móvil del viaje de Persiles y Sigismunda, y su misterioso origen y simulado parentesco. El hilo argumental es, pues, perceptible, incluso a través de la tan enmarañada y barroca selva de acontecimientos de que está rodeado. El *Persiles* es un caso típico de novela interferenciada y complicada artísticamente con el engranaje de acciones secundarias sobre una principal.

En el *Quijote* y en el *Guzmán* todo está supeditado a dos ideas esenciales: locura y conversión del caballero, y vida libertina y arrepentimiento del pícaro. Donde hay ideas en estas novelas, hay argumento en el *Persiles.* La explanación y desarrollo de las primeras permitió a los autores una larga extensión, que la complicación argumental de la novela bizantina parecía exigir también.

Otro es el significado de la llamada novela-río—el *roman-fleuve* de los franceses—, género que no es sino consecuencia de la tendencia observable en la época naturalista, de hacer de la novela un documento humano, un reflejo de la misma vida. El camino por el que pasear el espejo stendhaliano puede ser tan largo que abarque la existencia de varias generaciones, e incluso de toda una nación.

Balzac hizo en la sociedad de su época un corte horizontal, describiendo la vida de las distintas clases que la componían: burguesía, clero, milicia, etc.

Zola practicó también un corte en la sociedad francesa, pero lo hizo vertical, longitudinalmente, siguiendo la evolución — y degeneración — de toda una progenie: los *Rougon-Macquart.*

De una manera u otra, ambas concepciones de la novela tienden a reflejar la vida. El mundo novelístico de Balzac está relacionado cronológica y espacialmente. Los personajes del mundo zolesco se relacionan unos con otros, generacionalmente, ante todo, como miembros de una misma familia, cuya decadente evolución le sirve al autor para desarrollar novelísticamente la, entonces tan en boga, teoría de la herencia.

Galdós utiliza, en cierto modo, ambos procedimientos en sus *Episodios Nacionales* y en sus *Novelas españolas contemporáneas,* combinando la visión sincrónica de la sociedad española de su tiempo, con la diacrónica, al buscar los antecedentes de esa sociedad en la historia española, a partir de una derrota: *Trafalgar.*

Un mismo personaje galdosiano aparece en varias obras, o bien son sus descendientes los que participan en nuevas acciones novelescas. De una forma u otra, Galdós—con Balzac y Zola—es uno de los máximos creadores de esas gigantomaquias novelescas, imitación de la vida.

La novela-río es un género cuyo máximo cultivo pertenece a las letras francesas, aun cuando tenga equivalentes en otras literaturas: recuérdense las sagas de los Forsythe, de Galsworthy, y la serie novelística de Mazo de la Roche. En las actuales letras españolas, Ignacio Agustí ha tratado de hacer algo parecido con la serie *La ceniza fué árbol,* en que las dos novelas hasta ahora publicadas, *Mariona Rebull* y *El viudo Ríus,* pueden leerse con entera independencia una de otra.

Jules Romains, Rolland, Duhamel, René Behaire, Martin du Gard, Chardonne, entre otros narradores franceses, son los más característicos creadores de la novela-río, que Thibaudet llama también novela-ciclo, distinguiendo en ella tres clases: la individual, la familiar y la unánime. No hay que olvidar tampoco el ciclo proustiano de *A la recherche du temps perdu,* que pertenece al primer tipo señalado por Thibaudet.

Casos hay, como *Los Budenbrook,* de Thomas Mann—y sus imitaciones—en que la historia de una familia nos es narrada en una sola novela. Podría considerarse también como una novela-río, pese a constituir una sola obra llena de intensa unidad, *El hombrecillo de los gansos,* de Jakob Wassermann.

Resulta, pues, difícil señalar cuál puede ser el límite máximo o tope de la novela, que en sus formas cíclicas o seriales—ya sean éstas las de *comedia humana, roman-fleuve,* o las vulgares del folletón y la entrega—posee una flexibilidad no alcanzada por ningún otro género.

Cabría preguntarse, no obstante, cómo actúan esas construcciones novelísticas en el lector (Recuérdese la anterior comparación del efecto de la novela con el de una sinfonía musical). Esto nos llevaría a examinar el problema de

cuáles puedan ser las unidades novelísticas, capaces de actuar por sí solas, dentro de la serie narrativa total a que pertenecen. Indudablemente, y pese a la relación artística superior de la que depende todo el edificio novelesco, cada una de sus partes puede ser capaz de proporcionar por sí sola, desarticulada del conjunto, una emoción estética.

Otro es el caso de novelas tan extensas como *Fortunata y Jacinta*, de Galdós, en que sus partes carecen de validez desgajadas las unas de las otras, por estar integradas en una acción que es la que vivifica y da sentido al conjunto.

En la novela-río o en la saga novelesca no ocurre esto, ya que no hay una acción, sino un conjunto de acciones dependientes, eso sí, de un sentido o intención principal, que podrá percibirse o no, según el lector conozca una o más partes de la serie narrativa, pero que no es indispensable para la fruición estética adquirible con la lectura de una sola novela.

IV.—El criterio de unidad y la variedad de acciones.

No se crea, ante esto, que todos los problemas quedan resueltos al buscar en la unidad de acción un límite ceñidor de la unidad novelística, ya que dentro de ésta puede haber entremezcladas varias acciones, tal como Huxley las maneja en *Contrapunto*, o Faulkner en *Las palmeras salvajes*.

Obsérvese, sin embargo, que en los dos casos citados la variedad de acciones es la que da sentido a la novela, precisamente por esa técnica musical, contrapuntística, en que un tema dominante queda realzado por uno secundario o simplemente paralelo, como sucede en la narración de Faulkner, en donde la historia de una inundación fluye paralelamente a la de una pasión amorosa.

Recuérdense, además, los ya citados casos del *Quijote* y del *Guzmán*, en los que hay variedad y sucesión de acciones anudadas en torno a un personaje, que es el que da unidad al relato. Observación ésta que pudiera hacerse extensiva a novelas del tipo del *Pickwick*, de Dickens, o de *Las almas muertas*, de Gogol, en las que no hay más unidad que la proporcionada por los protagonistas, ejes y causas de cuantos episodios ocurren.

Otras veces no es un personaje central, sino un ambiente, una calle, una ciudad, lo que confiere relativa unidad a la novela, por más que ésta amenace ya convertirse en un caleidoscopio narrativo, en un conjunto de novelas cortas enlazadas por un motivo principal. Recuérdense *Gran Hotel*, de Vicki Baum; *Estación Victoria a las 4,30*, de Cecil Roberts; o *Pabellón de reposo*, de Camilo José Cela. (El cine, recientemente, ha utilizado también este recurso narrativo. En el *film* de Duvivier, *Seis destinos*, un frac sirve de pretexto enlazador

de varias acciones independientes.) Dentro de este tipo cabrían también todas aquellas novelas en que un objeto—vagón de ferrocarril, moneda, etc.—narra un conjunto de novelas cortas, al relatar sus memorias.

De todas formas, el caso más corriente suele ser el del personaje central como eje de la acción, aun cuando, a veces, tal personaje sea inexistente, haya muerto o no aparezca en la novela, tal como ocurre en la mayor parte de las obras de Claude Hougthon y en *La leyenda de Magdala Grey*, de Clemence Dane.

La novela moderna suele gustar de la multiplicidad de protagonistas, técnica que, en cierto modo, parece heredada de los narradores naturalistas, tan deseosos de procurar objetividad a la acción que eludían acentuar excesivamente una personalidad sobre las otras—como con miedo de revelar subjetivas preferencias—, dando categoría de protagonista a más de un ser novelesco o, en todo caso, haciendo pasar dicha categoría de uno en otro personaje en el transcurso de la acción.

En *Los años*, de Virginia Woolf—que puede ser considerada como una novela-río, impresionista—, no hay ningún personaje central, como tampoco lo hay en la mayor parte de las novelas de Huxley, en algunas narraciones de Dostoyevski o en ciertos relatos de Richard Hughes.

E incluso en novelas que por su forma de narración subjetiva parecerían exigir que el protagonista fuera aquel que relata la acción, sucede que éste queda algunas veces convertido en mero espectador y comentador, tal como ocurre en algunas obras de Rosamond Lehmann, del tipo de *La Balada y la Fuente*.

V.—Límites cronológicos de la acción.

Si grande es la variedad de soluciones y de técnicas observables en el problema de las dimensiones novelescas, aún es mayor si nos fijamos en un nuevo aspecto: duración de una acción novelesca.

Habiendo dedicado ya un ensayo al valor y significado del tiempo en la novela (5), nos limitaremos a recordar aquí lo que en aquellas páginas se decía sobre la posibilidad de que un suceso de duración brevísima diera lugar a una extensa novela (*Ulises*, de Joyce), mientras que, por el contrario, acciones de larga duración podían ser expresadas en unas pocas líneas.

Añadiremos ahora que el tiempo vital apresado en una novela suele ser el

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

de un personaje central cuya existencia se describe, bien en su totalidad—desde la niñez a la muerte: *Sacha Yegulev*, de Andreiev—, o bien parcialmente, reflejando sólo aquellos años, meses, o incluso horas, que resultan decisivas novelísticamente.

La variedad y entrecruzamiento de acciones engendra variedad temporal. Y casos hay, como el de la obra de William Faulkner titulada *Mientras yo agonizo*, en que la fusión del tiempo real y del tiempo novelesco da lugar a sorprendentes efectos de técnica narrativa. La evocación de los principales sucesos de la vida de un reo, en el momento de ser ejecutado, permite a Faulkner describir el hecho actual de la muerte del protagonista iluminada por todo su pasado. El tiempo real es el de unos segundos, pero el psicológico ha sufrido una ampliación tal que en él cabe toda una vida.

Realmente no hay límites para el novelista, en cuanto al tiempo elegido para encuadrar en él una acción. Segundos, minutos, años, siglos, caben en las páginas de una novela, género literario el más apto para practicar esa especie de fácil magia que consiste en hacer pasar años en segundos, o en dilatar segundos en horas.

VI.—Los límites específicamente literarios.

Queda todavía un aspecto tan importante como el de examinar no ya los límites dimensionales de la novela, sino los específicamente literarios. Pues si en la confrontación del cuento con la novela no puede olvidarse el valor del límite, no sucede lo mismo al comparar novela con drama, con ensayo o con poesía; casos todos en que lo dimensional pierde valor diferenciador y hay que recurrir a otros elementos caracterizadores.

¿Son claros y precisos los límites existentes entre todos esos géneros mencionados y la novela? O, por el contrario, ¿hay penetraciones entre unos y otros que den lugar a novelas que participen de algunas de las características propias de la obra teatral, del ensayo o de la poesía? Y si esto sucede, ¿deja de ser novela el género así contaminado, para transformarse en un híbrido literario? Son muchas las cuestiones y mucho el espacio invertido ya en el presente ensayo, para tratar ahora de apurar las respuestas que podrían darse.

* * *

El caso de la novela-teatro es, tal vez, el más complejo y delicado. Los críticos e historiadores literarios han tropezado siempre con la dificultad de en-

cuadrar dentro de los géneros literarios, aceptados clásicamente, obras como *La Celestina* o *La Dorotea*, precisamente por ese su carácter híbrido que las acerca, a la vez, al teatro y a la novela. Stephen Gilman ha estudiado recientemente el valor novelístico del tiempo en la obra de Rojas (6), cuya forma dialogada podría ser consecuencia de una tradición humanística, recogida por los continuadores o imitadores de la tragicomedia, entre ellos Lope de Vega, con su barroca *Dorotea*.

Modernamente, algunas novelas de Galdós y de Baroja presentan también forma dramática, dialogada. Y, sin embargo, difícilmente podría decirse de ellas que fueran obras teatrales. Lo más probable es que la utilización del diálogo sea un rasgo de naturalismo, de un anhelo de objetividad que, por todos los medios, tiende a evitar que se oiga en la acción la voz del autor.

La novela construída dramáticamente, con algunas acotaciones situadoras de los diálogos, parecería, posiblemente, a naturalistas como Galdós más fiel reflejo de la vida real, en que no hay narración y sí sólo acción y diálogo.

Un actual novelista norteamericano, John Dos Passos, ha utilizado, en su deseo de evitar la narración antirrealista, el recurso de emplear recortes de periódicos y secas noticias, con las que ir dando al lector la sensación de una acción auténtica y no explicada por el propio narrador. Este recurso, aunque próximo en intención al del diálogo naturalista, es prolongación, en última instancia, del empleo novelístico de fingidas memorias, cartas, diarios y otros variados documentos, capaces de crear un tono de realidad o verosimilitud.

* * *

Otro cruce posible es el de novela y ensayo, cuyo origen podría también buscarse en el pasado siglo, en la novela de tesis. Si en determinados relatos naturalistas lo más importante eran los problemas sociales, religiosos, políticos, en ellos planteados, en algunas novelas modernas esos problemas han perdido énfasis, quedando reducidos a la leve forma del ensayo, más apto para ser transformado en novela, según puede observarse en algunas narraciones de Aldous Huxley del tipo de *Los escándalos de Crome (The yellow Crome)*. Obras como *Mario el epicúreo*, de Walter Pater, apenas tienen ya nada de novela y sí mucho de tratado de estética.

La novela-ensayo tiene hoy cultivo y éxito extraordinarios, aun cuando

(6) Vid. *El tiempo y el género literario en «la Celestina»*, de STEPHEN GILMAN, en «Revista de Filología Hispánica», VII, 1945, págs. 147-159.

para los puristas del género esté ya muy lejos de la auténtica novela y represente tan sólo su decadencia.

No creo que sea preciso hablar de decadencia, y, en todo caso, lo que sucede es que la novela es género que se tiñe fácilmente de las modas literarias dominantes en cada época o siglo. Y así como la novela dialogada—acción en prosa—podría tener su justificación en un resabio humanístico, y la novela entreverada de poesía lírica es consecuencia de ciertos gustos renacentistas, esta novela intelectualizada en que no hay ninguna acción, y los personajes se limitan a decir ingeniosidades y paradojas y a plantear problemas políticos, sexuales, estéticos, etc.—como sucede en Huxley—, es el resultado del éxito en nuestros días de un género literario: el ensayo.

* * *

Recuérdese también cómo un nuevo concepto del pasado, un despertar de la conciencia histórica, y en consecuencia una nueva técnica historiográfica, influyeron en la producción romántica de novelas históricas; otro curioso ejemplo de cruce de géneros.

* * *

Podría utilizarse también esta explicación para justificar la mixtura de novela y de poesía, dable sobre todo en las épocas en que predomina este último género, tal como ocurrió con el romanticismo y el modernismo. Distinto es el caso, ya apuntado, de las novelas renacentistas y barrocas, taraceadas de poesía, pero sin la fusión de géneros—poetización de la prosa y de los temas—observables en esas otras épocas.

Al hablar de novela teñida de poesía, hay, pues, que distinguir dos tipos de novela poética: la que lo es por su lenguaje y la que lo es por la calidad de su asunto. Sólo merecería, realmente, tal denominación el segundo tipo, en que el tono poético emana de la trama argumental, de la calidad de las acciones, y no de un lenguaje fastuoso y rítmico.

Algún relato de *Clarín*—como *Doña Berta*—podría servir de elocuente ejemplo de narración poética, no por el lenguaje, sino por la tierna belleza del asunto.

Me parece más puro, novelísticamente hablando, este tipo de relato en que la emoción poética se consigue por medios estrictamente novelescos, que aquel otro en que lo lírico reside fundamentalmente en el lenguaje, tal como sucede en algunas narraciones en prosa de Rubén Darío.

Casos hay en que asunto y lenguaje son poéticos a la vez, y quizá podrían servir de ejemplo las narraciones románticas de Bécquer, o las postmodernistas de Gabriel Miró, si bien en éstas es esencialmente la exquisita delicadeza de la prosa la que comunica el tono poético.

La novela poética tiene, pues, tanto derecho a la existencia como el teatro poético. Ambos casos nos hacen ver que la emoción lírica es expresable no sólo en el cauce del verso, sino también a través de otros procedimientos expresivos, e incluso revestida del más sencillo y, aparentemente, antipoético lenguaje. Sirva nuevamente de ejemplo algún relato clariniano de tono acremente naturalista y dotado, no obstante, de un intenso vaho poético: *Pipá.*

En nuestros días, el narrador norteamericano William Saroyan ha conseguido en algunas de sus obras la más honda poesía, encarnada en los más triviales y hasta sucios ambientes y tipos, y expresada con una sencillez impresionante.

VII.—Esencia y sencillez de la novela.

La consideración de estos cruces de la novela con el teatro, el ensayo, la historia y la poesía, podría prolongarse aún, estudiando sus interpenetraciones con otros géneros; bien observando lo que de éstos toma o examinando lo que éstos deben, en algunos casos, a la novela.

Pero, obligados por razones de espacio a no extendernos más, cerraremos este comentario, intentando resumir las consecuencias que de él podrían deducirse.

Si los límites dimensionales resultan poco eficaces para definir lo que una novela es, y otro tanto sucede con los estrictamente literarios, genéricos, ¿cómo podremos llegar a captar la esencia, la razón de ser de este género literario? ¿Es la novela una inapresable entelequia?

Posiblemente, la desorientación que respecto a la novela viene sufriendo la crítica, desde que el género existe, tiene sus causas en esa complejidad técnica de un género siempre en renovación, con una flexibilidad incomparable para adaptarse a los temas, estilos y gustos de cada época.

Las lamentaciones sobre la decadencia de la novela, que creemos específicas de nuestro tiempo, no lo son realmente, y aun en las épocas tenidas por más brillantes novelísticamente se escucharon quejas semejantes.

Tal vez sea éste un género demasiado moderno—pese a hablarse ya de su desaparición—y carezca de la historia suficiente como para poder precisar cuál sea el tipo puro de novela que fijar como modelo.

No obstante, en esta época de desazón creadora, en que la novela tantea nuevas orientaciones y se siente en todo momento torturada por la técnica, se citan siempre los mismos nombres como representativos del más puro novelar: Cervantes, Stendhal, Dickens, Balzac, Flaubert, Dostoyevski.

Existe, pues, una cierta gracia narrativa, un arte especial de la novela, que está por encima de toda clase de distingos, y tras el que puede haber la ingenuidad folletinesca y el suave humor de *David Copperfield*, el mundo atormentado de los *Karamazoff*, o el denso análisis psicológico de *Madame Bovary*.

Decir que la novela está en una encrucijada, o hablar como Weidle lo hace del *Ocaso de los mundos imaginarios*, entraña cierta añoranza de ese maravilloso narrar de los grandes creadores de ficciones, y revela a la vez cierto cansancio de las formas intelectualizadas propias de nuestro tiempo. Quizá la novela, en su desorientación actual, necesita volver a ser *novelesca*—en el sentido positivo, no peyorativo del término—, tal como la deseaban algunos críticos a finales del siglo pasado, y tras el empacho psicologista a lo Bourget.

El fetichismo de la técnica, predominante en el mundo moderno, pesa también sobre el novelista y le obstaculiza el retorno a ese sencillo y primitivo narrar, en el que tal vez esté la salvación de la novela.

MARIANO BAQUERO GOYANES