

# LECTURA INGENUA Y DISECCION CRITICA DEL TEXTO LITERARIO: LA NOVELA

— Por Francisco Ayala —

*Novelista, sociólogo, ensayista y crítico literario. Ha sido catedrático de Derecho Político de la Universidad de Madrid (1933-36) y profesor de varias Universidades estadounidenses. Su labor narrativa se inicia en 1925 con «Tragicomedia de un hombre sin espíritu» y, tras más de una docena de títulos, prosigue en 1983 con la preparación del segundo volumen de sus memorias iniciadas con Recuerdos y olvidos.*



Con mucha frecuencia se dice y se repite hoy en día que la novela, el género literario llamado «novela», ha llegado a hacerse problemático y se encuentra ya en sus postrimerías. En apoyo de esta afirmación se apunta al hecho de que, si de una parte proliferan y abundan las novelas carentes de toda pretensión artística, destinadas al consumo vulgar de las multitudes, por otra parte las novelas —tampoco escasas— que se escriben con intención de alcanzar un valor estético suelen resultar en la práctica ilegibles, estando de entrada asignadas a servir de materia prima —o pretexto— a las elucubraciones de una crítica académica que a su vez es cerrada, críptica y —para los no iniciados— también ininteligible.

El hecho es muy cierto, nadie puede negarlo. Y todavía cabría añadir otras circunstancias que concurren a

\* BAJO la rúbrica de «Ensayo» el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a la Ciencia, el Lenguaje, el Arte, la Historia, la Prensa, la Biología, la Psicología, la Energía, y Europa. El tema desarrollado actualmente es el de la Literatura.

En números anteriores se han publicado: *Literatura e ideología*, por Francisco Ynduráin, Catedrático de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Complutense; *La novela actual*, por José María Martínez Cachero, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Oviedo; y *Tres modelos de Supranacionalidad*, por Claudio Guillén, Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Harvard.

poner en cuestión la validez actual y perspectivas futuras del arte novelístico; por ejemplo, el enorme desarrollo de las técnicas de comunicación audiovisual, que desplazan más y más en nuestra sociedad de masas a la letra impresa.

Pero —preguntaría yo— ¿es que la novela se ha hecho problemática ahora, o acaso no lo fue siempre, desde sus mismos inicios? Porque desde sus inicios, cuando empieza a asomar como género literario autónomo, quiso discutírsele una legitimidad que sólo tardíamente y a título precario terminaría por reconocérsele en el siglo pasado, sin que por lo demás haya alcanzado nunca a perfilarse de un modo preciso.

Sin embargo, y a pesar de todo, aquella misma situación en que se apoya el diagnóstico pesimista acerca de su porvenir: producción continua y masiva de novelas «populares» en distintos colores, negras, rosas, amarillas o verdes; y el estatuto académico otorgado al género con numerosos cursos universitarios consagrados a su estudio; e incluso la observación de que el alimento básico de los medios audio-visuales —cine, radio y televisión— está constituido por argumentos novelescos, nos persuade de que quizá no sea impertinente exponer todavía algunas reflexiones sobre el tema, encaminadas a buscar una orientación en su laberíntica complejidad.

Por lo pronto, habría que investigar en qué estriba la diferencia cualitativa postulada entre esas novelas populares en las que no se descubre pretensión artística ninguna, y aquellas otras que aspiran a ser tenidas por obras de arte. El criterio de la intención del escritor que las ha producido pudiera, para empezar, servirnos de alguna ayuda. La literatura es actividad apenas diferenciada en principio de las formas corrientes de expresión escrita que son habitual vehículo de comunicación en una sociedad alfabetizada. Tan es así, que la historia de la literatura recoge, acepta y analiza como obras de arte poética determinados textos —cartas, alegatos, informes, etc.—, cuya intención inmediata fue producir un efecto de índole práctica. Se trata de textos que, por virtud de su composición feliz, han adquirido un valor estético añadido que les hace ingresar en la esfera de la

poesía. Pero esto es excepcional. Normalmente, la obra de arte literaria es resultado de un esfuerzo deliberado y consciente, cumplido por su autor dentro de una tradición formal. Quien se pone a escribir un soneto, o un epitalamio, o un epigrama, puede ser que con ello quiera conmover el corazón de la amada, felicitar a un amigo en sus bodas, o vilipendiar a un adversario; pero por encima de este propósito circunstancial, sabe muy bien que opera creativamente dentro de una preceptiva y atenido a unos requisitos que lo ciñen. Cuando Garcilaso compone su canción a la *Flor de Gnido* será para persuadir a doña Violante Sanseverino de que acceda a los requerimientos amorosos de Mario Galeota, gran amigo del poeta; pero al hacerlo, adapta innovativamente al castellano una combinación métrica que Bernardo Tasso había empleado para imitar las *Odas* de Horacio, y usa como argumento que debe convencer a la dama la fábula de Anaxárate incluida por Ovidio en sus *Metamorfosis*, de la que también había usado Boccaccio en su *Decamerón*... Y poco importa que consiguiera o no el poeta cambiar el ánimo de la desdeñosa dama. La obra de un escritor que adopta una forma poética para expresarse, sólo en razón de su mérito artístico se juzga. Un mal soneto, una mala elegía serán obras de arte, aunque frustradas; sólo por el valor estético podrán justificarse o condenarse obras tales.

¿Cabe decir otro tanto respecto de la novela? Para ello tendríamos que saber en qué consiste la novela como género literario; qué es y qué no es una novela; cuáles son los caracteres que la definen. Y es el caso que, en cuanto tal género literario, la novela presenta unos perfiles borrosos, con la rara peculiaridad de resistirse a cualquier definición. Aceptemos de buena gana que se trata de un relato ficticio —pasando por alto la dificultad de discernir lo que es ficción de lo que es realidad en cualquier clase de relatos (¿es una novela el *Estebanillo González* o, como antes se creía, una relación de hechos efectivamente sucedidos?); y prescindiendo también de tomar en cuenta que muchas novelas no son tales «relatos» (*La incógnita* y *Realidad*, dos novelas complementarias de Galdós, tienen forma epistolar la primera, y forma dialogada la segunda). Pero, más allá de esa dudo-

sa etiqueta de relato ficticio o relato de hechos imaginarios, ¿qué otras notas podrían atribuírsele al género «novela»? Por lo común, es cierto, vienen redactadas en prosa, pero no faltan tampoco las novelas en verso. Respecto de su extensión, las hay de todos los tamaños. Igual ocurre con sus temas: cualquiera es bueno. En cuanto a estructura, no existe norma ni precepto válido: la mayor diversidad se encuentra en su campo. Por lo que se refiere a su tono inspirador, acepta lo dramático tanto como lo épico, lo lírico tanto como lo trágico o lo cómico, y por supuesto la combinación y mezcla de tonos diversos. Al no presentar unas características formales que la sitúen y delimiten dentro del arte poética, la novela se nos escapa de entre las manos para perderse en el indistinto terreno de la comunicación escrita, donde eventualmente puede alcanzar una alta calidad estética, pero puede también, si no, hallar alguna razón de ser ajena a las *belles lettres*, que la justifique. En efecto, a diferencia del mal soneto o la mala elegía, una novela desprovista de valor artístico, concebida y urdida sin referencia al valor estético, acaso encuentra justificación plena en atención a otros valores: políticos, morales, de propaganda social o de mero entretenimiento.

A esta última finalidad sirven la mayoría de las novelas que se publican: aspiran a ofrecerle un pasatiempo agradable al lector, quien a cambio le procura al autor una retribución económica. El lector corriente compra el libro cuyo título le parece atractivo para divertirse leyéndolo; se mete en él de cabeza y, si en efecto le gusta, queda ahí zambullido en sus páginas hasta haber llegado al fin; si no le gusta, lo deja a un lado con la sensación molesta de haber perdido su dinero. No le aplica al texto otro criterio de valor que el de su potencialidad para brindarle una ventana por donde, escapándose al quehacer cotidiano, se instale con la imaginación en un mundo ajeno, o al menos, satisfaga su curiosidad por saber de ajenas vidas.

Lejos de mí el descalificar tal criterio. ¿No estamos con él en los umbrales ya del posible mérito artístico de una fabulación? Entiendo yo que la capacidad que una novela tenga de apoderarse de la imaginación del lector, concitando su interés y aferrándole a su argumen-

to, entra en medida muy considerable a componer el valor de una novela, —quiero decir, su valor artístico—. Ese factor, el argumento, es el más inmediato, el que enseguida salta a la vista en el relato ficticio, como en toda clase de relatos. Al lector le atraen la atención los hechos referidos y queda absorbido en ellos, no de otra manera que le interesan los pormenores del crimen que lee en el periódico o las andanzas, venturas y desventuras (¿verdaderas, o ficticias?) de una estrella de cine o del deporte, o de un célebre cantante, que encuentra en la revista «del corazón». Se trata, sin duda, de un interés primario, pero por eso mismo muy explicable, hacia la materia cruda del vivir humano, que en esencia no se distingue de la curiosidad chismosa con que las vecinas averiguan, comentan y discuten la suerte y conducta de sus conocidos. Lo cual nos saca del campo, no ya de las *belles lettres*, sino de toda literatura, del campo de la comunicación escrita, para remitirnos de un salto al relato oral preliterario, al cuento folklórico, al recitado primitivo, a las mitologías.

Si es cierto, según se ha especulado, que estas interpretaciones arcaicas de la realidad se encuentran incorporadas en el inconsciente colectivo, ellas serían el suelo común tanto de las trivialidades acerca de la conducta cotidiana como de los esfuerzos intelectuales más o menos elaborados, más o menos ambiciosos, más o menos logrados, por dar razón del humano vivir. Entre estos esfuerzos se cuenta la actividad noveladora. Así, tomada en su amplio y variado conjunto, la novela es, y no es, lo que propiamente se dice un género literario. En cuanto se la cultiva bajo una determinada orientación estética y dentro de una tradición artística (pues, en efecto, semejante tradición ha llegado a constituirse en nuestro mundo occidental a partir del Renacimiento para la novela), ésta pertenece de pleno derecho a la Historia de la Literatura; en cuanto que su cultivo responde a otros estímulos y tiende a satisfacer tales o cuales necesidades prácticas, será más bien sólo objeto de consideración sociológica. Por supuesto que una consideración sociológica puede aplicarse con fruto a toda clase de novelas, con vistas a explicar su ser y sentido como productos histórico-culturales; pero si este enfoque basta y sobra para

dar cuenta cabal de las novelas policiales, de las novelas rosa o de las pornográficas, e incluso de los movimientos literarios mayores (romanticismo, naturalismo, modernismo, vanguardia...), no será suficiente en cambio cuando se aplica al análisis de obras como *La regenta*, de Leopoldo Alas, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán o *El Aleph*, de Borges. Lo esencial de estas obras se escapa de semejantes modos de abordaje, y sólo se dejaría capturar en vías de una apreciación crítico-literaria, para la que, eso sí, sirve de ayuda cualquier esclarecimiento circunstancial obtenido desde otras perspectivas.

La tarea de distinguir unas de otras las novelas dignas de ser tenidas por *poemas*, es decir, por obras de arte literario, y aquellas otras que caen fuera del ámbito de las valoraciones estéticas, no es en modo alguno tarea fácil. Un posible criterio sería el ya apuntado de la intención del autor, que se propuso tal vez escribir una obra de arte —un «poema» en prosa— y que triunfó o fracasó en su propósito, caso éste en que estaríamos frente a una obra de arte frustrada, una obra merecedora de valoración negativa desde el punto de vista estético, pero obra de arte al fin, por contraste con las muchas novelas escritas sin que entrara en los designios del autor ninguna intención artística.

Pero ¿no hemos señalado también que algunos de los escritos cuya finalidad es de orden pragmático, escritos con los cuales el autor persiguió efectos ajenos al puro y desinteresado designio de edificar un monumento a la belleza, ingresan, sin embargo, en la Historia de la Literatura por virtud de destrezas literarias que, a la hora de la ejecución, fueron puestas al servicio de aquella finalidad práctica? Y si la finalidad práctica era distraer, entretener y divertir a los eventuales compradores del libro, ¿no será necesario para alcanzarla cumplidamente poner a contribución tales destrezas? De hecho, observamos que —aparte las naturales oscilaciones en la valoración crítica del arte novelístico «oficial», influidas por los cambios del gusto y de la moda, y hasta por factores de personal capricho y aún de puro azar—, a veces, el circuito académico y sus aledaños, quizá bajo la seducción de un pretendido científicismo indiferente a los valores, acogen y patrocinan autores o libros desprovistos

de toda calidad estética, consagrando serios estudios a materias nada serias, pedantescas disertaciones a objetos nimios.

Hay en esto, es obvio, un elemento de esnobismo, junto a la ventaja de trabajar con textos primarios que no presentan la desesperante, pero fascinante, ambigüedad de la poesía y que, en cambio, se prestan a establecer conexiones extraliterarias para lucimiento del comentarista. Cuando éste pasa más allá de lo relacionado con el argumento, y acaso emprende un análisis del texto, se suele reducir a subrayar tales o cuales rasgos de la composición formal en un nivel elemental («gramatical», diríamos) que lo mismo se da para la alta literatura que para cualquier tipo de escrito.

Creo que, en la imposibilidad de establecer otra valoración que no sea intuitiva y de meramente subjetiva validez antes de haber pasado adelante, el estudioso de la novela debiera comenzar trabajando en ese nivel primario para ascender luego gradualmente a otros planos donde empiecen a dibujarse diferencias que le permitan establecer las distinciones significativas mediante las cuales pueda, por último, alcanzar un criterio de juicio objetivo. Supongamos que se trata de un joven matriculado en un curso universitario sobre novela. Lo más probable es que, antes de ingresar en la clase donde la literatura narrativa va a constituir tema de estudio, nuestro estudiante primerizo haya leído ya novelas de la misma manera que el lector corriente; es decir, por entretenimiento. Esas experiencias literarias previas no han de estorbarle, más bien le han de ayudar. Pero aquí, ahora, su actitud frente a la obra escrita tiene que cambiar. Si antes su interés quedaba saciado al enterarse del desenlace del argumento, ahora que lo conoce tiene que volver a considerarlo más despacio. Nadie repasa por dos veces la misma noticia del periódico, ni vuelve al cine para ver de nuevo la misma película de intriga. ¿Para qué releer esa novela, si sabe ya quién fue el asesino, si ya sabe que la muchacha y el simpático ingeniero o aviador unieron por fin sus destinos en feliz matrimonio? Satisfecha la curiosidad, diríase agotada la función del libro; y en efecto, eso ocurre en muchísimos casos. En otros, sin embargo, su lectura nos ha dejado una impresión más honda, per-

manente. ¿Por qué? Las situaciones vitales que configuran lo que se llama un argumento son bastante limitadas y —con detalles más o menos diversos— se repiten siempre. Los argumentos de novela suelen ser muy parecidos, porque parecidas son en la realidad las esenciales relaciones entre seres humanos. Ocurrirá así en ocasiones que un relato pésimo y una gran obra de arte narrativo estén montados sobre el mismo argumento. Y entonces, si no son los acontecimientos referidos lo que distingue al novelucho pedestre de la gran novela, ¿cómo diferenciarlos? ¿Qué hay en la novela excelente para que, más allá de la trivial curiosidad, nos impresione a fondo?

Entre las prácticas viciosas que deturpan la enseñanza de la literatura, sea narrativa o dramática, una muy extendida y particularmente nociva consiste en reducir su estudio a la trama argumental. No es que ésta pueda ser desdeñada; en ella habrá de apoyarse, desde luego, ese estudio; pero, eso sí, con referencia directa y estrecha al texto de la obra. Sustituirlo por un resumen, siquiera sea fiel y bien hecho, equivale a un estafa que, en el terreno de las relaciones comerciales e industriales, sería objeto de sanción penal: es dar gato por liebre. Pues la diferencia entre un relato desprovisto de calidad y una obra de arte que acaso cuentan la misma historia se encuentra precisamente en el edificio de palabras donde el argumento está alojado y a través del cual se transmite al lector. Es en esas palabras y frases donde radica lo que es propio y específico de la obra, aquello que podemos caracterizar como su estilo único, su individualidad estética.

Me adelantaré a advertirlo: no quiero sugerir con esto que un estilo superficialmente correcto, o aún brillante, una manera elegante de narrar los hechos de la trama, una buena prosa en fin, convierta en valioso y haga bueno el relato que de otro modo sería mediocre o torpe. No hablo aquí de lo que suele calificarse de «galanuras de estilo» o cosa semejante, sino que quiero apuntar hacia un nivel estilístico más profundo: hacia lo que se entiende por el arte de la composición. Sin ello, lo mismo nos daría la *Madame Bovary* que la noticia periodística de donde Flaubert sacó «la idea» de su famosa novela; lo mismo nos daría *Bodas de sangre*, de García



Lorca, *Le malentendu*, de Camus, que los sucesos cuya información estimuló la imaginación creadora de uno y otro dramaturgo.

El arte de la composición organiza el material narrativo, es decir, presenta el argumento de manera óptima y con la máxima eficacia a fin de ofrecer una visión personal de los hechos y, con esto, dar una interpretación de ellos correspondiente a la visión del mundo propia del escritor. Esa visión constituye su originalidad de poeta, pero se transmite mediante sus destrezas de artista literario. Es el resultado de unas técnicas —en parte aprendidas de una tradición, en parte inventadas renovadoramente—, de una retórica aplicada a obtener la más adecuada expresión de un punto de vista.

Queda con esto bien asentado que las palabras y frases que integran un texto son lo que determina su carácter y funda su identidad como obra de arte literario. La organización verbal de un relato novelesco será, pues, insustituible en el sentido de que alterarla o cambiarla equivale a producir una obra diferente, la cual podrá ser, si se quiere, incluso mejor, pero que, aun mejorada, ya nunca será la misma. Ello se advierte del modo más claro por analogía con las traducciones. Nada impide que una traducción pueda superar en calidad artística el texto traducido; ahora bien, éste, mejorado o echado a perder, es cosa distinta ya, y deberá ser juzgado en sus propios méritos; como la copia de un cuadro, aunque se le parezca mucho, es sin duda un cuadro diferente.

Y en este punto debo mencionar otro extravío que con bastante frecuencia se da hoy en la enseñanza de la literatura: el que suponen los cursos de novela en traducción. No sostengo que sean inútiles, pues tienen su razón y llenan una necesidad; pero ha de ser a condición de que, al impartirlos, se haga notar incansablemente a los alumnos que el conocimiento de las obras de arte literarias así estudiadas sólo vale como primera aproximación, no vayan a pensar que de ese modo pueden completarlo. El análisis de una novela traducida de otra lengua tiene por fuerza que reducirse al nivel elemental de la composición, por muy importante que este primer paso sea, y así no proporciona de ella sino una imagen imprecisa, como vista a través de un cristal empañado.

Con todo, el análisis de la composición de una novela es, en cualquier caso indispensable, tanto si opera sobre una traducción como si opera sobre el texto original. Veamos, pues, ahora cuáles son algunas de las cosas que deben ser observadas en este primer estadio del análisis de una novela, que es el de la organización del material narrativo.

Después de una primera lectura —la única que de ordinario hace el lector corriente para enterarse de lo que ahí pasa—, nuestro estudiante debe concentrar su atención en ese acontecer, y reducirlo a un sucinto esquema. No es algo distinto de lo que hacemos cuando, habiendo ido al teatro, o al cine, o leído un libro, alguien nos pide noticia de su contenido: extractar para beneficio suyo el argumento. Ese extracto verbal es, a veces, muy simple; a veces, más o menos prolijo. Pero ¡notémoslo!, sin quizá darnos cuenta de ello, nuestro relato verbal al amigo, o el que el estudiante haga por escrito para su uso particular, es ya *otra*, efímera versión del mismo argumento. Procure, pues, el estudiante redactar la suya ciñéndose a una concatenación rigurosa, lo más objetiva posible, de los hechos que lo constituyen, para comparar su esquema con la forma en que la novela transmite al lector ese básico material narrativo.

Acaso esta forma era ya en el texto del libro idéntica a la exposición ordenada, rigurosa y objetiva de los acontecimientos que recomendamos para sintetizar el argumento. Aparecerá éste presentado entonces por un narrador impersonal y neutral que, como el relator en ciertos documentos oficiales, se limita a suministrar información de lo sucedido, procurando la mayor claridad y absteniéndose de emitir juicios personales. Si tal desideratum es o no asequible en el terreno de la práctica, será cuestión dudosa que no vamos a discutir aquí. En el terreno de la ficción poética —donde semejante tipo de narrador distante y autoeliminado del cuadro constituye un modelo prestigioso— resulta aun más arduo alcanzar, siquiera también de modo ficticio, la objetividad postulada. A diferencia del relator que, por ejemplo, reúne y ordena en su escrito los datos recogidos acerca de un crimen, el novelista inventa la acción y los personajes; y así el material de su escrito es obra de su imaginación crea-

dora. Lo más probable será que, en su omnisciencia divina, se sienta autorizado a informarnos hasta de detalles que nadie ha presenciado o podido conocer, de los pensamientos y más recónditas intenciones de sus criaturas; y no sólo esto, sino que, no contento con habernos advertido del carácter de cada cual, se creará en el caso de guiar nuestra reacción frente a su conducta, comentando la acción conforme se desarrolla.

Por otra parte, y puesto que se trata de una novela y no de un escrito destinado a cumplir una función práctica; como quiera que nadie está obligado a leer su texto si no es por un interés gratuito, el novelista necesitará evitar la aridez del relatorio y esforzarse por presentar el material narrativo que constituye su argumento en la manera que mejor pueda a su entender apoderarse de la imaginación de sus futuros lectores. Quizá haya temido que, si empezaba por presentarles los antecedentes de la acción, demorándose en describir el cuadro y ambiente en que ella ha de desenvolverse y estableciendo el catálogo y caracteres de los actores, esto pudiera tener un efecto tedioso y les hiciera desistir de la lectura; y para evitar su prematura fuga se haya ingeniado en atraer primero su atención con algún señuelo, de modo que una vez capturada le sea posible luego extenderse a explayar las circunstancias del caso. Así, son muchas las novelas que se abren con una escena en que los personajes aparecen metidos en una situación dramática, para —una vez concitada la simpatía del lector y despertada su curiosidad por la suerte que les aguarda— dar un salto atrás en el tiempo y ponerle en antecedentes, amplificando y completando el sentido de la escena recién leída, con lo cual se intensificará aun más el interés que ese lector haya invertido ya en la obra.

Pero si el novelista se ha tomado libertades tales con el material narrativo, si ha compuesto su novela manejando el argumento a su arbitrio, tendremos que investigar ahora mediante los recursos disponibles (cartas del autor, declaraciones a la prensa, autocríticas u opiniones sobre la producción de otros autores, cuadernos de trabajo, etc.) y, en último extremo, cuando documentos semejantes no existan o no estén disponibles, conjeturar por nuestra cuenta las razones que le movieron a proce-

der como lo hizo, dilucidando en fin el acierto o desacierto de lo hecho hasta haber alcanzado por esa vía un juicio de valor estético. Armado, pues, nuestro estudiante con el cartabón que le proporciona su esquema del argumento, lo aplicará al texto analizado para determinar las alteraciones introducidas en la secuencia temporal y, en general, el modo cómo ha sido distribuido en el tiempo el material narrativo, las interrupciones y cortes de la ilación, las contracciones y expansiones que haya sufrido.

Llegados a este punto, conviene que nos detengamos un momento para establecer dos afirmaciones que quizá no sean sino mera declaración de lo obvio, pero que, tras las muchísimas especulaciones, mistificaciones y sofisticaciones que vienen produciéndose en el campo académico en torno al concepto de novela y acerca de sus varias técnicas, necesitan expresa confirmación. En primer lugar, la afirmación de que toda novela, por muchas prestidigitaciones a que se la quiera someter, tiene —y es inevitable que lo tenga— un argumento; y en segundo lugar, que un argumento consiste en acciones humanas, desplegadas —como tales acciones— en un decurso temporal. Podrá estar disimulado, camuflado, diluido cuanto se quiera el esqueleto argumental que constituye el elemento narrativo, para producir lo que suele denominarse una novela poemática donde los hechos se reducen a servir de soporte a desarrollos líricos; pero aun reducidos así al mínimo indispensable, este mínimo no puede faltar si de novela ha de hablarse. Y por muy sumario que un esqueleto argumental sea, supone siempre un cierto desarrollo en el tiempo.

Quienes sostienen que el argumento de una novela es sólo elemento extrínseco a la obra de arte literaria están exagerando, hasta conducirla a un extremo vicioso, la sana reacción contra el equívoco vulgar que —pasando por alto el momento decisivo de la transustanciación estética— identifica y confunde la novela con las peripecias de su argumento. Es un equívoco al que se presta toda la literatura, pero que encuentra aquí un terreno muy propicio por el carácter ambiguo del ejercicio novelador, sólo en parte orientado en el ideal propio de la obra de arte. En la historia de la literatura se registra una tendencia (acentuada en ciertas épocas, en las épocas

de «esteticismo») a conseguir el mayor grado de «pureza» eliminando —o cuando menos, procurando ocultar— la inevitable condición de signo referencial que las palabras tienen, mediante el recurso de oscurecer el lenguaje, difuminar sus significaciones y usarlo de manera tal que se destaquen sobre todo sus valores fónicos u otras potencialidades de sugestión sensorial. Es lo que ocurrió en gran medida con la novela modernista en español —piénsese, para citar un sólo ejemplo, en la *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán—, y lo que ha ocurrido después con el *nouveau roman* francés y sus imitaciones o repercusiones en otras lenguas, incluida la nuestra. El peligro de esta tendencia, cuyos mejores frutos, y no por casualidad, se cosechan en el campo de la poesía lírica, está en que lleguen a escribirse libros en prosa que requieran del lector mantener a lo largo de centenares de páginas una tensión espiritual cuya intensidad puede acaso sostenerse durante los catorce versos de un soneto, pero que en la extensión de una novela decaerá pronto en aburrimiento y frustración. Pero —dicho queda— ya podrá esforzarse el escritor por borrar las huellas de la trama argumental, que sin ésta no hay novela posible. El argumento es imprescindible, por mucho que se logre escamotearlo (aun en el caso sumamente propicio de la poesía lírica, bastará con recordar la «traducción» que Dámaso Alonso hizo de la primera *Soledad* de Góngora para comprobar su presencia); y donde hay un argumento, hay una secuencia temporal, puesto que su materia prima son acontecimientos pertenecientes al humano vivir y la vida humana se desarrolla en el tiempo. La estructura de la narración es, básicamente, un despliegue desde el pasado hacia el futuro, según se muestra en la forma primaria del relato, cada una de cuyas peripecias se jalona por un: «Y entonces... Y entonces...».

Con todo, nunca han faltado en literatura los intentos de contravenir este orden, introduciendo alteraciones tanto en el ritmo como en la disposición serial de los acontecimientos. Culturas menos ceñidas que la nuestra moderna a las exigencias de un pensamiento racional, abundan en ejemplos. Y cabría decir que, en general, el cuento fantástico, cediendo a la fuerza del deseo y a los estímulos del capricho, libera por momentos a la acción

humana de la servidumbre del tiempo. En alegre libertad se mueven las figuras en los cuentos de hadas, las narraciones que apelan a recursos de magia, los relatos guiados por un humor de puro juego. Así, por ejemplo, cuando en *El conde Lucanor* se nos informa de «Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo», la acción pasa del terreno de los hechos dados por reales a un terreno mágico donde, como en los sueños, esa acción se dilata dentro de un lapso cronológico muy estrecho, para regresar luego repentinamente al punto de partida de una supuesta realidad tangible. Lo que le pasa al deán de Santiago en el relato elaborado por don Juan Manuel, le pasaría también a don Quijote cuando desciende a la cueva de Montesinos. Y en época más reciente, ¿habrá que recordar las manipulaciones con el tiempo y con el espacio que una mente matemática se divirtió efectuando con *Alice in Wonderland*? Ya en nuestro siglo XX la literatura narrativa se ha aplicado cada vez más a ensayar experimentos análogos, y no es casualidad.

La preocupación acerca de la índole del tiempo ha alcanzado ciertamente en el nuestro intensidad y profundidad tan grandes como para manifestarse de modos diversos en la especulación filosófica y en la investigación científica; y es claro que no hubiera podido dejar de reflejarse también en la creación literaria. Sabido es —por citar un solo caso— que la anulación del tiempo con tantísimo ahinco perseguida por Azorín se apoya sobre sus lecturas de Schopenhauer y Nietzsche. La vieja idea del eterno retorno, reactualizada por éste, así como la del carácter aparential de la realidad, recibida por aquél del Oriente, se encuentran en el fondo de las varias, sutiles técnicas que él pone en práctica para infundir en sus lectores la sensación de que el decurso histórico es ilusorio y de que el tiempo se aniquila en el seno de la eternidad. Al hacer esto, Azorín se esforzaba por plasmar y transmitirle a los lectores su personal visión del mundo: una visión extática. Habiendo elegido para ello la forma narrativa, el resultado fue ya una de las primeras y más genuinas muestras de lo que hoy tanto gusta caracterizar como «anti-novela». El estilo se hace ahí moroso, la prosa avanza perezosamente, detenida en los modos gramati-

cales que corresponden al presente, y el relato, como asmático, parece resistirse y vacilar antes de dar el paso próximo: cada capítulo, en vez de crearle al lector, como es lo propio de la novela clásica, una acuciosa urgencia de entrar en el siguiente, le invita más bien a detenerse y meditar, quizá a volver atrás para una deleitosa relectura, según podría ocurrir con un libro de poemas. En este sentido está muy justificada la objeción que, desde el punto de vista predominante hasta entonces en el arte narrativo, se hizo a la novelística de Azorín —como, por lo demás, a la de otros miembros de su misma generación— de que sus obras no eran verdaderas novelas. «¡Serán nivolas!», replicaría Unamuno. Nivolas, o si se prefiere, antinovelas.

En Azorín la destrucción de la secuencia temporal obedece, como queda dicho, a una íntima necesidad de expresar su personal visión del mundo: es la manera que él tiene de transmitirnos la sensación extática suya frente a la intuida eternidad. Lo consigue subrayando aquello que en el acontecer hay de repetición, para lo cual debe pararse y tomar distancia. Los ejemplos son tan abundantes que en verdad cubren entera su copiosa producción literaria, y bastará —para aludir siquiera a uno de sus libros— recordar la superposición de planos históricos en las páginas de su *Don Juan*. De este modo, lo que en la experiencia cotidiana se nos presenta como suceso único dentro de un proceso de tensión rectilínea desde el pasado y tendiendo hacia el futuro, cuando lo contemplamos en una perspectiva remota nos descubre su condición recurrente: la línea recta del acontecer se habrá curvado en espiral ante nuestros desengañados ojos, quizá se habrá cerrado en perfecta circunferencia. Inútil parece subrayar —ni tampoco tiene ello importancia mayor para nuestra consideración literaria— el hecho de que esta visión del mundo sea radicalmente conservadora... o nihilista.

En serlo viene a coincidir con Azorín otro gran escritor contemporáneo, Alejo Carpentier, cuyas novelas someten los acontecimientos referidos a diversas manipulaciones, desde el improbable intento de invertir la dirección de la flecha temporal hacia el pasado, como en

*Regreso a la simiente\**, hasta la recurrencia cíclica —en la mayor parte de sus novelas—, pasando por el experimento afortunado de dilatar y contraer los lapsos frente a la precisa medida del reloj, según se cumple en *El acoso*.

En juegos tales con el tiempo, la obra de Jorge Luis Borges se destaca por su perfecta elegancia y su casi inagotable riqueza, sobre una base filosófica mucho más compleja que la de Azorín. Lejos de perder eficacia poética por causa de su rigor intelectual, las narraciones de Borges adquieren todavía esa otra dimensión del placer estético que suele derivarse del rigor de las demostraciones matemáticas, en un arte que muchos han procurado imitar en vano.

Manipulaciones y prestidigitaciones por el estilo, los «juegos con el tiempo», han llegado a convertirse por último en ejercicio preciosista, en uno de tantos recursos como los escritores emplean, a veces, de modo mecánico, para producir una prosa cuyo argumento quiere escamotearse sustituido por fútiles alardes de ingenio. Es lo que siempre ocurre cuando una tendencia sería degenera en simple boga. Con frecuencia, el artificio empleado por los modistos literarios consiste en fragmentar la acción y barajar algunos de los acontecimientos o peripecias reseñados alterando su orden temporal a manera de rompecabezas para que el lector pierda el hilo y quede confundido. El recurso en sí mismo es, por supuesto, legítimo, y puede ser sumamente adecuado para dar expresión a las intuiciones radicales de un verdadero creador. Tal es el caso con la admirable novela de Juan Rulfo. En *Pedro Páramo* el autor se ha propuesto hacernos descender a los infiernos, unos infiernos muy peculiares donde se combinan las concepciones pagana, cristiana y azteca de semejantes parajes; donde hay grados diferentes de muerte y desintegración, y diferentes estados de conciencia de esa muerte por parte de los personajes, dentro de un espacio sin tiempo pero, inevitablemente, con memoria del

\* No creo posible hacer mejor lo que el escritor se ha propuesto, pero este propósito es inasequible. ¿Cómo hubiera conseguido que el decurso temporal tomara la dirección inversa manteniendo la fluida concatenación de los acontecimientos? Al volver el guante del tiempo, tiene que hacerlo por etapas escalonadas hacia atrás, estableciendo saltos, hiatos, que en el avanzar de la vida no se dan nunca.



tiempo. La presencia desordenada y como simultánea de trozos de acción, inconexos, sueltos y desprendidos de la ausencia temporal en que debieron producirse es el procedimiento artístico de que se vale este escritor para infundir en sus lectores la impresión de un trasmundo alucinado. Con estupendo acierto poético ha hallado Rulfo la técnica que mejor sirve al efecto perseguido. Pero otros la emplean gratuitamente.

Y no con criterio distinto al del acierto estético, al de la adecuación respecto del fin artístico perseguido, han de juzgarse todos los recursos de la retórica. Difícil sería encontrar uno que en sí pudiera valer por nuevo: en este terreno, el prurito de originalidad es fútil, pues siempre nos ofrecerá el pasado ilustres y cumplidos antecedentes de lo que en un momento dado quiera presentarse como más novedoso. La cuestión está, no en rebuscar técnicas inusitadas o sorprendentes, sino en atinar con aquellas capaces de dar expresión cabal a la visión del mundo que el escritor desea comunicar a sus eventuales lectores.

Cuando esta visión personal carece de originalidad, cuando las dotes poéticas del escritor son deficientes, inútil será en definitiva que se empeñe en sacar ventaja de artificios que él supone nuevos para fabricar unas obras literarias capaces acaso de llamar la atención por el momento a un público mistificado, pero cuya deleznable materia no resistirá al paso de los años. En estas condiciones, los recursos empleados —sean la dicha fragmentación y disloque de los hechos referidos, u otros tan de moda y tan pueriles como el de eliminar los signos de puntuación para servirle al lector una prosa-mazamorra que lo desconcierte enfrentándolo con dificultades artificiales—, son meros trucos, recetas de oficio mal copiadas y mal entendidas. Para distinguir entre lo auténtico y lo falso, entre lo que responde a una necesidad expresiva o es mero alarde gratuito y tramposo, hará falta valerse del conocimiento que permite establecer comparaciones, y de la sensibilidad crítica que de alguna manera advierte sobre la calidad de la obra; pues vanas serían todas las compulsaciones, discriminaciones y análisis si el estudioso no es capaz de captar el sentido esencial alojado en esa obra de arte que pretende ser el relato:

el crítico ha de poseer en alguna medida la innata aptitud para percibir el valor estético que le libre de caer en el engaño de la simulación.

En todo caso, al analizar la composición de una novela deberá atenderse a la estructura temporal del relato, que tal vez puede ser muy simple, reduciéndose a una narración lineal tendida en progresión continua desde el comienzo hasta el fin; o bien con digresiones, evocaciones, retrocesos, episodios retrospectivos en que el pasado, suscitado por la memoria de algún personaje o de otra manera (incluso mediante la oficiosa intervención del narrador impersonal, que así lo ha juzgado indispensable para aclararle a sus lectores el alcance de hechos presentados con anterioridad), el pasado —digo— se sitúa en el relato después del presente o después de otro pasado de data posterior, invirtiendo así la cronología del acontecer; o acaso la acción estará dispuesta en una red compleja de líneas temporales, quizá en una inextricable maraña... Y no sólo habrá que establecer el diagrama de la estructura temporal en que el argumento se desenvuelve, sino reparar también cuidadosamente en el ritmo de la acción, es decir, en la velocidad del acontecer, que puede ser precipitada o lenta para acomodarse en cada momento a las exigencias de aquello que el autor se propone expresar en su obra mediante la dilatación o concentración de los núcleos narrativos. Pues bien, se entiende que si una misma trama argumental puede dar base a relatos de calidad muy diferente o aún desprovistos de todo valor e intención artística, y prestar forma a muy diversas actitudes frente a la realidad, el manejo del tiempo será decisivo entre los recursos técnicos de que el escritor dispone para dar adecuada expresión a sus intenciones.

---

**NOTA:**

(Sobre el ensayo de «Grecia»)

En el número 117 de este Boletín, correspondiente a julio-agosto 1982, se omitió la colaboración del señor Sarantis Antiochos, sociólogo y hombre de letras, con el profesor Jean Siotis en la redacción del artículo sobre «Grecia, en el contexto de la Comunidad Europea».