

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

3.^a ÉPOCA, N.º 28, 2023

MARIANO BAQUERO GOYANES. MAGISTER DE POÉTICA (1923-2023)



MONOGRÁFICO COORDINADO POR
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES

MONOGRÁFICOS DE MONTEAGUDO

1. 1996. «Del cuento a la novela corta»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Manuel Martínez Arnaldos
2. 1997. «Teatro y sociedad»
Coordinador: Mariano de Paco
3. 1998. «Epistolarios y Literatura del siglo XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
4. 1999. «El cuento hispanoamericano»
Coordinador: Victorino Polo García
5. 2000. «Ángel Valbuena Prat y la historiografía literaria española»
Coordinador: José María Pozuelo Yvancos
6. 2001. «El teatro español durante el siglo XX»
Coordinador: César Oliva
7. 2002. «Revistas literarias y Literatura del siglo XX»
Coordinador: Francisco Javier Díez de Revenga
8. 2003. «Retórica y Discurso»
Coordinadores: Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez
9. 2004. «Cien años con Neruda»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
10. 2005. «El Quijote»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
11. 2006. «El teatro español ante el siglo XXI»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
12. 2007. «Centenario de El Cuento Semanal»
Coordinador: Manuel Martínez Arnaldos
13. 2008. «Poesía española del siglo XXI»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Luis Bagué Quílez
14. 2009. «Bienvenido, Onetti (1909-2009)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
15. 2010. «Miguel Hernández, cien años después (1910-2010)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco
16. 2011. «Domingo Faustino Sarmiento en su bicentenario (1811-2011)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
17. 2012. «Menéndez Pelayo, cien años después (1912-2012)»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Francisco Florit Durán
18. 2013. «Poéticas de la brevedad»
Coordinadores: Abraham Esteve y Francisco Vicente
19. 2014. «La Primera Guerra Mundial y el acontecer literario en España: 1914»
Coordinadores: Manuel Martínez Arnaldos y Carmen M. Pujante Segura
20. 2015. «El Quijote (II) cuatrocientos años después (1615-2015)»
Coordinadores: Ana L. Baquero Escudero y Francisco Florit Durán
21. 2016. «Bueno Vallejo, en el primer centenario de su nacimiento»
Coordinadores: Mariano de Paco y Virtudes Serrano
22. 2017. «El camino de Rulfo (1917-2017)»
Coordinador: Vicente Cervera Salinas
23. 2018. «Poéticas de la escena hoy»
Coordinadores: Francisco Vicente Gómez y Abraham Esteve
24. 2019. «Caminos y retos de la narrativa española: siglo XXI»
Coordinadores: José Belmonte Serrano y Sagrario Ruiz Baños
25. 2020. «Galdós, novelista moderno, cien años después»
Coordinadores: Francisco Javier Díez de Revenga y Ana Luisa Baquero Escudero
26. 2021. «Correspondencias entre literatura y pintura: Ramón Gaya e Italia»
Coordinadoras: M.^a Belén Hernández González y Carmen M.^a Pujante Segura
27. 2022. «El traje que vestí mañana». Cien años de *Trilce* (1922-2022)
Coordinador: Vicente Cervera Salinas.
28. 2023. Mariano Baquero Goyanes, Magister de Poética (1923-2023)
Coordinador: Francisco Vicente Gómez.

MONTEAGUDO

REVISTA FUNDADA EN 1953 POR EL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES
3.^a ÉPOCA, N.º 28, 2023

MARIANO BAQUERO GOYANES. MAGISTER DE POETICA
(1923-2023)

MONOGRÁFICO COORDINADO POR
FRANCISCO VICENTE GÓMEZ

REVISTA DE LITERATURA ESPAÑOLA, HISPANOAMERICANA,
TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
UNIVERSIDAD DE MURCIA

MONTEAGUDO

3.ª ÉPOCA, N.º 28-2023

Director: José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia).

Comité de dirección: Luis Bagué Quilez (Universidad de Murcia), Jesús Montoya Juárez (Universidad de Murcia), Carmen M. Pujante Segura (Universidad de Murcia).

Consejo de redacción: María Dolores Adsuar Fernández (Universidad de Murcia), Yannelys Aparicio Molina (UNIR), Macarena Areco (Universidad Católica de Chile), José Belmonte Serrano (Universidad de Murcia), Pablo Brescia (Universidad de South Florida), Antonio Candelero (Universidad Católica San Antonio), Ezequiel De Rosso (Universidad de Buenos Aires), Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada), Héctor Hoyos (Universidad de Stanford), Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo), Mauro Jiménez Martínez (Universidad Autónoma de Madrid), Sara Molpeceres Arnáiz (Universidad de Valladolid), Daniel Nemrava (Universidad Palacky de Olomouc), M.ª Ángeles Rodríguez Alonso (Universidad de Murcia), Sagrario Ruiz Baños (Universidad de Murcia), Francisco Vicente Gómez (Universidad de Murcia), Jeffrey Zamostny (Universidad de West Georgia).

Consejo asesor: Brigitte Adriaensen (Radboud Universiteit Nijmegen y Open Universiteit Nederland), Tomás Albaladejo Mayordomo (Universidad Autónoma de Madrid), Ana Luisa Baquero Escudero (Universidad de Murcia), Trinidad Barrera López (Universidad de Sevilla), Víctor Bravo (Universidad de Los Andes), Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza), Vicente Cervera Salinas (Universidad de Murcia), Yiyang Cheng (Universidad de Fudan), Frank Estelmann (Universidad de Frankfurt), Teresa Ferrer Valls (Universidad de Valencia), Francisco Florit Durán (Universidad de Murcia), Aníbal González (Universidad de Yale), Alexis Grohmann (Universidad de Edimburgo), Gustavo Guerrero (Université Cergy-Pontoise), Itziar López Guil (Universidad de Zurich), † Julio Neira Jiménez (UNED), Edmundo Paz Soldán (Universidad de Cornell), Elide Pittarello (Università Ca' Foscari), Julio Premat (Universidad de Paris 8), Eduardo Ramos-Izquierdo (Universidad de La Sorbona), Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata).

Fundador de la Revista: Mariano Baquero Goyanes (Universidad de Murcia).

Director Honorífico: Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia).

Comité de Honor: Mariano de Paco de Moya (Universidad de Murcia), Abraham Esteve Serrano (Universidad de Murcia), † Francisca Franco Carrilero (Universidad de Murcia), María del Carmen Hernández Valcárcel (Universidad de Murcia), Manuel Martínez Arnaldos (Universidad de Murcia), César Oliva Olivares (Universidad de Murcia), Victorino Polo García (Universidad de Murcia), Eloy Sánchez Rosillo (Universidad de Murcia).

Coordinación del monográfico: Francisco Vicente Gómez.

Cubierta: Motivo de la portada: Antonio Martínez Mengual "Sin título". Óleo. Colección particular
Contraportada: Foto de D. Mariano Baquero Goyanes en su despacho de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia. Imagen cedida por Ana Luisa Baquero Escudero

La revista tiene carácter anual.

Dirección Científica: Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Universidad de Murcia.

Dirección Administrativa: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Apto. 4021, 30080 Murcia (España). Tlf: 868 883012, Fax: 868 883414

ISSN: 0580-6712

ISSN electrónico: 1989-6166

Depósito Legal: MU-15-1958

Imprime: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, Edificio Pléiades. Campus de Espinardo. 30100 Murcia.

ÍNDICE

MONOGRÁFICO

VICENTE GÓMEZ, FRANCISCO (Universidad de Murcia): “Mariano Baquero Goyanes. Magister de poetica”	13
<i>Testimonio</i>	
OLIVA, CÉSAR (Universidad de Murcia): “A propósito de don Mariano”	19
SÁNCHEZ ROSILLO, ELOY (Universidad de Murcia): “Mariano Baquero, tantos años después”	25
<i>Artículos</i>	
ALBALADEJO MAYORDOMO, TOMÁS (Universidad Autónoma de Madrid): “Mariano Baquero Goyanes sobre Francisco Ayala: creación, crítica, analogía”	31
BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (Universidad de Zaragoza): “El ‘alcionismo jovial’ de Mariano Baquero. De Ortega a Baquero”	45
CERVERA SALINAS, VICENTE (Universidad de Murcia): “La clave crítica bien temperada: Baquero Goyanes en su partitura”	59
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER (Universidad de Murcia): “Mariano Baquero Goyanes y algunos poetas”	79
ESTEVE, ABRAHAM (Universidad de Murcia): “Mariano Baquero Goyanes y la educación de la sensibilidad literaria”	99
GARCÍA BERRIO, ANTONIO (Universidad Complutense de Madrid): “Quiero recordar que... Estructura y génesis de <i>Estructuras de la novela actual</i> ”	121
HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, CARMEN (Universidad de Murcia): “La voluntad didáctica de Baquero Goyanes: <i>Antología de cuentos contemporáneos</i> y <i>Qué es el cuento</i> ”	141

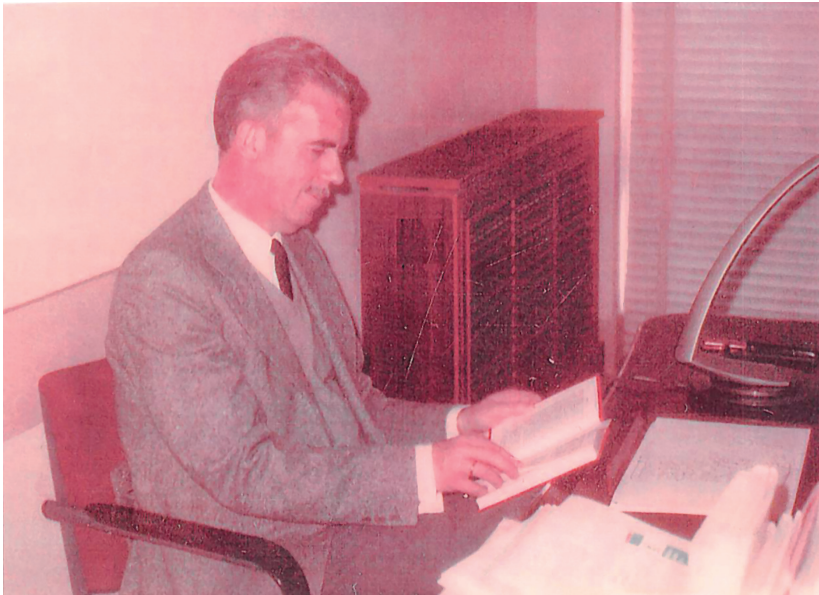
LUARSABISHVILI, VLADIMER (New Vision University, Tbilisi, Georgia): “La construcción textual y referencial del cuento: la lingüística textual, la retórica cultural y la teoría del profesor Mariano Baquero Goyanes. Una aproximación a <i>El espejo y la máscara</i> de Jorge Luis Borges”	153
MARTÍNEZ ARNALDOS, MANUEL (Universidad de Murcia): “Prólogos e introducciones de Mariano Baquero Goyanes. Una introducción”	175
PAREDES NÚÑEZ, JUAN (Universidad de Granada): “Mariano Baquero Goyanes y el cuento decimonónico español. Teoría y crítica literaria en torno al relato breve”	189
POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA (Universidad de Murcia): “Baquero Goyanes y <i>La Regenta</i> ”	207
RUBIO CREMADES, ENRIQUE (Universidad de Alicante): “Un estudio pionero e innovador en las letras españolas del profesor Baquero Goyanes: “La novela española de la segunda mitad del siglo XIX”. Perteneciente al volumen colectivo <i>Historia general de las literaturas hispánicas</i> ”	223
RUIZ BAÑOS, SAGRARIO (Universidad de Murcia): “El <i>Viaje de novios</i> a través de la perspectiva apasionada: El ‘Prólogo’ de Mariano Baquero Goyanes a la obra de Emilia Pardo Bazán”	243
BAQUERO ESCUDERO, ANALUISA - LÓPEZ RUIZ, PATRICIA TERESA (Universidad de Murcia): “La connatural fascinación y pasión por la literatura de Mariano Baquero”	261
BAQUERO ESCUDERO, ANALUISA - LÓPEZ RUIZ, PATRICIA TERESA (Universidad de Murcia): Anexos I a VII:	
Anexo I: Mariano Baquero Goyanes. Imagen “Audacia. Revista de aventuras”	274
Anexo II: Mariano Baquero Goyanes. Imagen “Cine Aventuras”	276
Anexo III: Mariano Baquero Goyanes. Imagen “El destierro del Cid”	278
Anexo IV: Mariano Baquero Goyanes. Texto conferencia inédita “La novela psicológica” (1952)	279

Anexo V: Mariano Baquero Goyanes. Texto artículo “Novela autobiográfica” (Revista <i>Ateneo</i> , 50, 15/01/1954).....	294
Anexo VI: Mariano Baquero Goyanes. Texto artículo “Transparencia y misterio de Henry James” (<i>Suplemento Literario de La Verdad</i> , 3/5/1981).	299
Anexo VII: Mariano Baquero Goyanes. Texto artículo “Magdalena con té, o volver a leer” (<i>Suplemento Literario de La Verdad</i> 18/01/81)	302
 <i>MISCELÁNEA:</i>	
CUADRA GARCÍA, Iván (Fuentes Spaans): “La representación de los daños psicológicos de las víctimas de ETA en <i>Patria</i> de Fernando Aramburu”	307
GUIRAO SILVENTE, M. ^a Mercedes (UNED): “José López Almagro y su <i>Colasín</i> . Realidad social y literatura en el marco narrativo del noventayochismo”	323
MAGHRABI, Madian (Universidad de Aswan): “Características de la novela negra de Francisco González Ledesma: <i>La dama de Cachemira</i> ”	341
MARTIJA PÉREZ, ANNA MARTHA (Universidad de Montana): “La conciencia como interlocutora en <i>Réquiem por un campesino español</i> y <i>Cinco horas con Mario</i> ”	363
OJEA FERNÁNDEZ, María Elena (UNED-Ourense): “Entorno real y universo imaginado en <i>Náufragas</i> , relato breve de Emilia Pardo Bazán”	377
 <i>RESEÑAS:</i>	
DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (Universidad de Murcia): “La biblioteca de Fernando Villalón”	397
KLETT-GARCÍA, Bryan (Universidad Veracruzana de México): “La selva tan infinita de la novela corta”	401
MATENCIO DURÁN, David (Universidad de Murcia): “Sobre <i>Ensayos de historiografía literaria (castellana, catalana, gallega y vasca)</i> ”	407

SÁNCHEZ SEMPERE, Irene (Universidad de Murcia):	
“María de los Ángeles Ayala Aracil y los <i>Estudios literarios</i> ”	411
TERUEL MARTÍNEZ, Susana M. (IES Licenciado Francisco Cascales de Murcia):	
“Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI”	419

MONOGRÁFICO

**MARIANO BAQUERO GOYANES,
MAGISTER DE POETICA**



“17 praecipue vero illa infigat animis, quae in oeconomia virtus, quae in decore rerum, quid personae cuique convenerit, quid in sensibus laudantum, quid in verbis ubi copia probabilis, ubi modus.”

(Quintiliano I, cap. VIII, 17-21)

“17 Y de modo principal imprima en sus mentes aquello que constituye la eficacia en la estructura general del poema, la que haya de convenir en la selección de la materia, que irá bien al carácter de cada personaje, qué merece alabanza en los pensamientos, qué en las palabras, en qué pasaje es razonable la profusión, dónde la medida.”

(Quintiliano, *Sobre la lectura*, 17-21)

Foto de D. Mariano Baquero Goyanes en su despacho de la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia. Imagen cedida por Ana Luisa Baquero Escudero

INTRODUCCIÓN

El 10 de junio de 1923 nació en Madrid Mariano Baquero Goyanes, quien fuera catedrático de “Historia de la Lengua y la Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal” en la Universidad de Murcia desde el 16 de diciembre de 1949, fecha en la que tomó posesión, hasta el 13 de junio de 1984, en que falleció tras una grave enfermedad. Se cumplen, pues, cien años del nacimiento de quien, además, fundara la revista *Monteagudo* en 1953, hoy ya en su tercera etapa, y que ha sido órgano de expresión de la investigación literaria (crítica, historiografía y teoría literarias, y literatura comparada) realizada en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia.

Ha sido el mismo Departamento el que decidió hace ya un tiempo rendir un sentido homenaje en el aniversario de su nacimiento al profesor Mariano Baquero Goyanes en la propia revista *Monteagudo*. La figura de Baquero Goyanes como investigador de la literatura española y universal ha sido objeto ya de estudios y monografías. Cuenta también con volúmenes colectivos que dan cuenta de su aportación a los estudios literarios españoles del siglo xx, también bajo el formato de homenaje: uno que conmemoraba sus primeros veinticinco años de profesor en la Universidad de Murcia, en 1974, preparado por el entonces profesor de su Departamento y discípulo Victorino Polo; el otro lo hacía la revista *Monteagudo* con motivo de su fallecimiento en 1984 (número 87).

Ambos conjuntos, aunque se hacen eco de su perfil profesoral, sobre todo el de 1974, atienden principalmente a la brillante contribución que estaba haciendo al estudio de la novela y del cuento –europeo y español–, bien sea en formato de editor de antologías, de ensayos teóricos, historiográficos, de análisis de obras y autores, y de ediciones críticas de un joven profesor Mariano Baquero Goyanes que deslumbraba, ya entonces, por su capacidad de lectura, su sensibilidad analítica y sus certeras propuestas teóricas y metodológicas.

La reunión de contribuciones que la revista *Monteagudo* le dedica en 1984 (número 87), es un emocionado –conmocionado– y urgente repaso prácticamente a toda su producción, poniendo el acento en el reconocimiento de discípulos, compañeros y amigos al profesor que prematura e inesperadamente dejaba para siempre la Universidad de Murcia a los 61 años de edad.

En los dos “textos colectivos” tuvieron un protagonismo especial aquellos que eran y habían sido sus compañeros de Departamento, también de Facultad e incluso de Universidad. Era, pues, obligado que el Departamento actual, que incorpora a su título el nombre de las dos áreas de conocimiento que lo integran –Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada–, estuviese presente en este homenaje con discípulos que siguen en activo y con alumnos entonces que hoy son testigos de su magisterio. Algunos de estos discípulos y alumnos son y han sido destacados profesores en otras universidades españolas.

Lo que el homenaje de 1974 y el volumen 87 (1984) de la revista *Monteagudo* hacían era principalmente destacar la aportación de un profesor de la Universidad de Murcia, Mariano Baquero Goyanes, al conocimiento de la literatura española y extranjera, desde la Edad Media al siglo xx. Esta labor crítica ha sido pertinentemente ponderada con posterioridad por estudiosos tan destacados en el ámbito nacional e internacional como Antonio García Berrio, quien en 1983, y a propósito de la “necesaria globalidad crítica”, se hacía eco de la actitud analítica que Baquero Goyanes exhibía en sus numerosos trabajos; y Francisco Javier Díez de Revenga, quien en 2004 se referiría al legado de Baquero Goyanes como la “plenitud de una obra crítica”. Los dos profesores, el primero catedrático en la Universidad Complutense de Madrid, el segundo en la de Murcia, son destacados discípulos del maestro Baquero Goyanes. Luis Beltrán Almería, catedrático en la Universidad de Zaragoza, en una contribución dedicada a trazar una línea de pensamiento sobre la novela desde Ortega a Baquero, en 2009, y en una monografía sobre la teoría de la novela y el cuento de Mariano Baquero, fruto de un Simposio celebrado en el año 2019 en la Universidad de Murcia, ha tratado de situar la modernidad teórica y crítica del profesor, prologada por Antonio García Berrio.

Habría que mencionar aquí también las “Introducciones” a algunos de sus títulos más célebres realizadas por Francisco Javier Díez de Revenga, discípulo que durante muchos años ha dirigido el Departamento, y Ana Luisa Baquero Escudero, hija y catedrática también de Literatura Española en el Departamento de su añorado padre y maestro; así como la recopilación que de sus artículos de prensa realizaron los asimismo profesores de ese Departamento de la Universidad de Murcia, Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez, en el año 2006.

Pese al reconocimiento nacional e internacional que todos los trabajos aludidos han hecho y hacen de la obra de Mariano Baquero Goyanes, aquellos que tuvieron la fortuna de formarse al amparo de su magisterio y de su compañía y aprender con sus textos, quienes lo conocieron bien, advirtieron que se echaba en falta la ponderación de su figura como profesor de literatura española y de literatura universal. Y aún más, su actividad investigadora estaba tan impregnada de su condición profesoral

que también se creía oportuno comprender sus análisis literarios y su teoría desde este prisma docente. Esta es la razón primera y última de su “globalidad crítica” y de la “plenitud crítica de su obra”, incluso de la “estética” de su teoría de la novela.

Estos son los mimbres con los que se ha tejido este monográfico que se presenta ahora en rendido homenaje al profesor “Mariano Baquero Goyanes. Magister de poetica”: como autores figuran destacados especialistas de la universidad española en el ámbito de los estudios literarios, la mayoría discípulos o alumnos del maestro. Y como perfil se muestra la relevancia e irradiación de su condición de profesor en el conjunto de su labor crítica, historiadora y teórica. Este hecho explica la organización de dicho monográfico, tanto en lo que se refiere a su estructura externa –que distingue entre testimonios directos de su magisterio y su bonhomía personal y artículos sobre su figura y obra–, como a la estructura interna que discurre a lo largo del mismo. La sección I reúne los testimonios de dos destacados discípulos de don Mariano, con el tiempo compañeros del maestro en el mismo Departamento. Son testimonios que avalan personalmente el cultivo de la sensibilidad literaria que reclamaba desde muy temprano Baquero Goyanes en la educación literaria, ya se trate de poesía o de teatro. Son los casos de los profesores César Oliva y Eloy Sánchez Rosillo.

La sección II reúne los artículos que van desgranando esa educación literaria también en los trabajos críticos, teóricos e historiográficos. Se trata de ensayos que procuran evidenciar su inquietud por forjar una educación literaria a partir de la formación y consolidación de una sensibilidad lectora en el alumno, en la que la música –también el cine– y una atemperada comprensión histórica tienen mucho que decir (los textos de Abraham Esteve, de Vicente Cervera Salinas y de Enrique Rubio profundizan en esta línea). Asimismo, se analiza cómo esa inquietud por forjar un estilo de lectura orienta y se proyecta en la labor crítico-textual del profesor Baquero Goyanes en las ediciones que realiza de obras literarias (introducciones, prólogos, notas explicativas...), sean novelas, novelas cortas o cuentos (los textos de José María Pozuelo Yvancos, Tomás Albaladejo Mayordomo, Manuel Martínez Arnaldos y Sagrario Ruiz Baños se ocupan de esto).

La prosa fue la modalidad expresiva, en cualesquiera de sus formas, a la que Baquero Goyanes dedicó mayor atención a lo largo de su carrera profesional. Pero su condición lectora no descuidó los demás géneros literarios, el ensayo, el teatro y la poesía. Testimonios de su interés por los dos primeros –ensayo y teatro– son sus numerosos artículos periodísticos, recogidos en el año 2006 en el volumen referido, y el texto en este mismo número del profesor y discípulo César Oliva. Del que dedicó a la poesía da cumplida cuenta además de las palabras de Eloy Sánchez Rosillo, poeta y profesor, el artículo de Francisco Javier Díez de Revenga, discípulo y compañero de departamento, quien destaca lo decisivo de la sensibilidad lectora en la sagacidad crítica de los comentarios del profesor Baquero Goyanes a “algunos poetas”.

El cuento español y universal, en tanto que manifestación histórico-literaria tanto medieval como moderna y contemporánea –y también como forma semiótica y estética que reclama una retórica lectora específica–, tiene su espacio propio en el monográfico, que realiza un recorrido representativo por la formación literaria que Mariano Baquero Goyanes trazara a lo largo de su vida académica (los profesores Juan Paredes Núñez, Carmen Hernández Valcárcel y Vlademir Luarsabishvili se han encargado de ponerlo de manifiesto).

Y, por fin, aparece la novela, quizá en su objetualidad más difícil de asir, la teórica, y las realidades significantes –tonos, formas...– con que llega al lector, casi sin que este se dé cuenta. Pero que resulta imprescindible si se quiere educar a este posible lector en la percepción fenomenológica de las estructuras en las que se dan los textos narrativos y en las que tiene lugar su acogida por parte del público lector (de esto se ocupan las aportaciones de Antonio García Berrio y Luis Beltrán Almería).

Cierra el homenaje, y el apartado de artículos, un ensayo que proporciona el perfil personal literario más amplio hasta ahora conocido de Mariano Baquero Goyanes, firmado por Ana Luisa Baquero Escudero –hija del maestro y catedrática ella del mismo Departamento que su padre– y Patricia Teresa López Ruiz. En él proporcionan noticia de algunos aspectos de la vida y obra de Baquero Goyanes que, más allá de toda curiosidad, dan una idea más cabal si aún cabe de la sensibilidad que Baquero Goyanes desplegaba en cada clase que impartía en la Universidad de Murcia, en cada curso y conferencia que pronunciaba dentro y fuera de su tierra murciana. Así como en cada página escrita por él, en la que vertía en términos críticos una experiencia lectora. Los anexos que incorpora este trabajo al final documentan cuanto dicen profesora e investigadora.

Por último, quiero expresar, como coordinador de este monográfico en homenaje al profesor Mariano Baquero Goyanes, mi agradecimiento personal al equipo editorial de la revista *Monteagudo*: a su actual director, el profesor José María Pozuelo Yvancos, y al consejo de dirección que le acompaña, los también profesores Luis Bagué Quílez, Jesús Montoya Juárez y Carmen M. Pujante Segura, por su atención y ayuda en la elaboración del mismo. También la acogida de la idea que desde el primer momento encontré en los profesores Ana Luisa Baquero Escudero y Abraham Esteve Serrano, así como la colaboración en su tramo final de José Ángel Baños y Alberto Roca, investigadores del Departamento, y a todos y a cada uno de los profesores que han participado en el mismo con sus testimonios y sus artículos. Desde aquí les manifiesto mi reconocimiento por su disponibilidad y atención.

TESTIMONIOS

A PROPÓSITO DE DON MARIANO¹

ON DON MARIANO

CÉSAR OLIVA OLIVARES
Universidad de Murcia

Con motivo del 25 aniversario de la creación del Instituto de Enseñanza Secundaria Mariano Baquero Goyanes, sus responsables me mandaron hacer una semblanza del que fue catedrático de la Universidad de Murcia, ilustre investigador y ciudadano ejemplar, que da nombre a dicho centro docente. Su director fue explícito a la hora de solicitarme: nos gustaría saber de primera mano quién era don Mariano. Por supuesto que saben quién es, pero sin duda querían oírlo por boca de uno de sus discípulos. No es raro estar en centros cuyo nombre se convierte en algo tan cotidiano como desconocido. Y eso es lo que vamos a intentar solucionar. Empezaré sin más dilación afirmando que don Mariano significa honestidad, sabiduría, rigor, lealtad, decencia; calificativos todos ellos que van como anillo al dedo a una persona dedicada en cuerpo y alma a la educación y a la investigación. No sé qué sería de este país, y de su siempre controvertida enseñanza, si hubiera gozado durante décadas de maestros tan lúcidos y competentes como él. Otro gallo nos cantarí.

Aunque en mi dedicación a la docencia he transitado mayormente por los caminos de la escena, no pocas veces, por necesidades docentes, o incluso por gusto personal, he impartido enseñanzas del siglo XVIII. No es una época demasiado amena para el docente, en general, pero don Mariano nos demostró que no hay períodos más ingratos que otros, sino peor o mejor conocidos que otros. En los recorridos que hice por la dramaturgia hispánica llegar al Siglo de las Luces era internarse por un camino tan difícil como apasionante. Seleccionaba de la biblioteca sainetes de don Ramón de la Cruz, una edición de *La Raquel* de García de la Huerta, Leandro Fernández de Moratín..., autores todos ellos que me remiten de manera directa a don Mariano Baquero. De vez en cuando echo mano de unos folios amarilleados por el tiempo,

¹ Palabras pronunciadas con motivo de los actos de celebración del 25 aniversario del IES Mariano Baquero, en el Salón de Actos de CajaMurcia, el 30 de abril de 2013.

que descansan en una carpeta llamada “Apuntes de don Mariano”. A pesar de que atienden más a aspectos de la narrativa española que del teatro, no faltan relaciones continuas entre ambos géneros. Sus observaciones sobre Moratín son de una precisión absoluta. Y no solo por su valoración como dramaturgo, sino por el importante papel que jugó en el fin de un ciclo tan decisivo como la Ilustración. La introducción al Neoclasicismo español de don Mariano fue tan interesante, que encontré en sus palabras la mejor lección que podía dar a mis alumnos durante muchos años después. Eso es ser maestro. Dar lecciones para la posteridad; perdurar en la memoria; servir más tiempo del que se cree servir. Por eso cuido con especial emoción no sólo el recuerdo de don Mariano sino sus papeles, las cosas que me enseñó, que nos enseñó a varias generaciones de murcianos, alicantinos, albaceteños, que venían a nuestra Universidad por los años cincuenta, sesenta y aún después, y que ninguno de ellos ha olvidado su magisterio. Esto es algo que tengo el orgullo de poder contar, y no sólo aquí, con el motivo tan especial que nos une. Encontrarme con compañeros de curso que ahora son catedráticos, y no sólo de la Universidad de Murcia, y caer siempre en el recuerdo de don Mariano, es todo uno.

Llegado a este punto tengo que decir que mi papel de evocador de la figura de Baquero Goyanes podría haber sido interpretado por otros muchos actores, y con mejor tino que el mío. Indicaré los primeros que se me vienen a la cabeza, más por cariño, amistad y proximidad que por otra cosa: Javier Díez de Revenga, Mariano de Paco, José María Pozuelo, Victorino Polo, Abraham Esteve, Enrique Rubio (el amigo y colega alicantino con el que sigo hablando de don Mariano), Carmen Hernández Valcárcel... Lista que podría incrementarse con los profesores de literatura de instituto que hayan acabado la carrera hace más de treinta años. Todos somos hijos de don Mariano, hayamos seguido sus pasos en la narrativa, o por los caminos de la crítica, la poesía o el teatro.

Don Mariano, además de su talante investigador y docente, era una persona muy peculiar. Madrileño pasado por Asturias por causas familiares, llegó a Murcia por aquella ruleta de la fortuna que hacía de los jóvenes profesores que sacaban oposiciones poder aterrizar no se sabía dónde. Él lo hizo en Murcia, pues a los 26 años ganó la Cátedra de Lengua y Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal. Finalizaba 1949. No pocas veces me he puesto a imaginar cómo sería la llegada de don Mariano a esa Murcia de galeras en la estación; casino provinciano cerca del cual estaba la sombrerería de Carlos Ruiz-Funes, intelectual que se hizo muy amigo del nuevo catedrático; colegio mayor único en el que se instaló junto a otro recién llegado profesor llamado Enrique Tierno Galván; la Murcia del cine Rex con sus grandes estrenos, y el Teatro Circo Villar, con sus programas dobles a los que íbamos los estudiantes cuando hacíamos novillos; la Murcia de calores

estivales que un madrileño pasado por Gijón, y que tenía la costumbre de ir siempre elegantemente vestido, difícilmente podía resistir. Una Murcia en la que, por no perder la costumbre, el forastero se enamora de una chica de aquí, como le pasó a don Mariano con Ana Luisa, y va y forma familia, y se olvida casi de la Universidad de Oviedo, en donde estudió; de Gijón, en donde vivió; y hasta de Madrid, en donde nació y se doctoró. Don Mariano se instaló de manera tan intensa en esta tierra que apenas salía de aquí, a no ser para ir a un tribunal de oposición o tesis doctoral. Los veranos los pasaba en La Ribera, no demasiado lejos de su despacho y de sus libros, por si acaso tuviera que hacer una consulta urgente sobre cualquier personaje de *La Regenta*, o sobre cualquier primera edición.

Sin querer dar fechas ni lugares (no es esta clase magistral ni docta disertación) he de decir, pues las referencias son inevitables, que don Mariano, como ya he dicho, se licenció en la capital asturiana y se doctoró en Madrid, pues entonces todas las tesis había que leerlas allí, en la llamada Universidad Central. Con su tesis logró el Premio Extraordinario de Doctorado, así como el “Menéndez Pelayo”, que otorgaba el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Esto sucedió en 1948, cuando don Mariano tenía 25 años, uno antes de conseguir la cátedra murciana. Su maestro fue Balbín Lucas, y entre los compañeros de letras podríamos citar a Fernando Lázaro Carreter, que seguiría sus pasos hacia la docencia, pero en la Universidad de Salamanca, para después dirigir la Real Academia Española. La tesis de don Mariano, “El cuento español en el siglo XIX”, significa un trabajo de consulta obligada para todos los que investigan e investigarán sobre el género. Como lo es el resto de su obra crítica, que pueden verse en cualquier bibliografía, de la que destaco: *Proceso de la novela actual* (1963), *Perspectivismo y contraste. De Cadalso a Pérez de Ayala* (1963), *Temas, formas y tonos literarios* (1972), y *La educación de la sensibilidad literaria* (1953), ensayo que se reeditaría en 1990, y que supone un verdadero compendio de ideas y pensamientos fundamentales para todo el que quiera vivir en y de la literatura. Añadamos que los citados títulos son una pequeña parte de su larga lista de monografías y artículos.

Comencé a tratar a don Mariano antes de que me diera clase, cuando no tenía ni idea de que, algún tiempo después, sería profesor mío en la Facultad de Filosofía y Letras, dirigiría mi tesina y mi tesis, e incluso estaría en el primer tribunal de oposiciones al que opté. Quizá sea aquel un rasgo que me diferencia del resto de sus discípulos, cosa que no tendría significación alguna de no ser que yo dirigía teatro y que buscaba en él la ayuda que mi entonces condición de estudiante de Química me obligaba. Mi primer contacto con don Mariano, como decía, fue con motivo de un montaje de *El retablo de las Maravillas*, de Cervantes, que hice con un grupo de jóvenes, llamado Arlequín, y en una representación que dimos en el Salón de

Actos del Colegio Jesús-María. Para animarnos, nos dijeron que entre el público se encontraba el catedrático de Literatura de la Universidad de Murcia. Casi nada. Sin embargo, mi máxima preocupación no estaba en su presencia, sino en un ejercicio de autocensura que tuve que hacer, ya que casi al final del entremés de Cervantes, el personaje del Furrier, enojado con los lugareños que no paran de decirle “de *ex illis es*” (de ellos es), añade en voz en grito: “¡Soy de la mala puta que los parió!”. Yo pensaba que oír eso en un colegio de monjas no iba a sonar bien; pero tampoco estaba dispuesto a corregir a Cervantes eliminando frase alguna, por muy soez que pareciera. Así que decidí mantener el texto, pero que todos los personajes gritaran a la vez eso de “de *ex illis es*” de manera que tapara (más o menos) la palabrota del Furrier. Se ve que la experiencia resultó satisfactoria, pues don Mariano, cuando nos saludó después de la representación, me dijo que le había gustado mucho; sobre todo, el detalle de recubrir el exabrupto del soldado con la citada subida de volumen de la frase latina. Don Mariano se fijaba mucho en los detalles, y, sobre todo, si estos servían para paliar conductas o expresiones de dudoso talante.

Decía antes que no quería dar fechas ni lugares; tampoco, digo ahora, caer en el consabido anecdótico. De hecho, me escribí en un folio, antes de comenzar esta divagación: “ni anécdotas ni llantos”. Pero... Es natural que la memoria nos lleve por los caminos de los afectos. Volveré a la raíz de esta semblanza, que no es otra que el perfil humano y obra académica de don Mariano Baquero Goyanes. Instalado en Murcia, con esposa murciana, hijos murcianos, se convirtió en un murciano más, y eso que su fisonomía remitía más a un extranjero en tierra extraña que otra cosa. Nunca le oí una palabra más alta que otra, ni hablar mal de nadie, aunque fuera colega, ni enfadarse por nada que no lo mereciera, incluso con lo que lo merecía. Si acaso una cosa recibía su reprobación acudía a algo tan literario como la ironía, ironía que nunca rozaba la hipérbole. Hombre de costumbres metódicas, más aparentaba, como decía, flemático inglés que nacional de rancia solera. Vivía en un piso del barrio de Santa Eulalia, a cinco minutos andando de su despacho en la Facultad, a donde iba a diario tanto a dar sus clases como a investigar o hablar con los alumnos que lo requerían. Las mañanas las pasaba íntegras allí, y sólo hacia el final de la jornada se permitía visitar Ritmo, tradicional tienda de discos en la calle Sociedad, en donde adquiriría las nuevas sinfonías o conciertos que se editaban. Don Mariano era un gran melómano, conocedor como pocos de los secretos del pentagrama. También el cine ocupaba parte de su ocio. Cuando yo lo conocí, no frecuentaba ya las salas de exhibición como, al parecer, había hecho en otra época. Pero mantenía interesantes conversaciones sobre creadores como Fritz Lang, René Clair o Carol Reed. Al igual que *Azorín*, don Mariano creía que el paso del cine mudo al sonoro supuso una herida en el Séptimo Arte, como lo sería el paso del blanco y negro al color. Él mismo hacía

sus pinitos cinematográficos, con cámaras de 8 mm y super-8, aunque lo que más le apasionaba era la fotografía. Hombre de escasos o nulos caprichos hedonistas, los discos y la fotografía cubrieron con creces sus mayores entretenimientos. Y la conversación, el diálogo, el debate, siempre que transcurrieran por el camino de la corrección. Tampoco podía faltar, en este esbozado perfil humano, sus convicciones religiosas que mantenía sin alardes ni ostentación.

Otro aspecto de su actividad que quisiera destacar, y que dice mucho de su condición como intelectual, fue la voluntad que puso de dedicarse a la tierra que le había acogido. Supo desde el principio que su llegada a Murcia fue cosa del destino, y que no convenía ir en su contra. Aunque lo normal, en personalidad tan destacada como la suya, hubiera sido estar una temporada en la Universidad de Murcia, para subir enseguida en el escalafón del prestigio a un destino de mayor altura, don Mariano se hizo a esta región como esta región se hizo a don Mariano. Fue un fenómeno curioso por lo anómalo en el campo académico. Yo no lo conocí entonces, cuando, al parecer, desoyó cantos de sirenas que lo llevaban a puestos de mayor reconocimiento. Por eso su actividad profesional fue tan intensa en los primeros años de docencia. Creó *Monteagudo*, en 1953, revista que fue, y sigue siendo, un referente en la filología hispánica. Y eso, dentro de la cátedra Saavedra Fajardo, autor murciano al que dedicó estudios fundamentales. Dirigió también la llamada Escuela de Formación del Profesorado de Grado Medio, así como el Departamento de Literatura Española desde su creación. Y fue Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras, cuando sólo había un Vicedecano, sin que nunca permitiera ser nombrado Decano. Eso escapaba a sus muy escasas vanidades. La Academia Alfonso X lo recibió en su claustro en 1969, llegando a ser Subdirector de dicha institución. Prologó y estudió a un buen número de autores murcianos, que encontraron en su palabra y prestigio una enorme ayuda de cara al exterior. En definitiva, y a pesar de su probada timidez, don Mariano estuvo presente en la vida cultural murciana, como lo estuvo en la vida académica española.

Un último episodio digno de adjuntar a esta serie de contribuciones y esfuerzos que don Mariano dedicó a la vida académica murciana está relacionado con la construcción de la nueva Facultad de Filosofía y Letras. Cuando llegó a Murcia, las clases de la Universidad se daban en el viejo edificio de Santo Cristo, compartiendo aulas con Derecho. Las enseñanzas en Ciencias Químicas se desarrollaron enseguida en su nuevo edificio, en el que sería campus de La Merced. Precisamente por disponer allí de espacio suficiente, se iniciaron los planes para construir una nueva Facultad de Letras al poco de la llegada de don Mariano. Mi colega Abraham Esteve nos informa de un Acta de Junta de Facultad, en la que Baquero Goyanes hace una propuesta harto significativa: el nuevo edificio debería disponer, entre sus dependencias, de un

teatro. Don Mariano argumentaba que en las universidades de todo el mundo había al menos una sala para las artes escénicas, ya que estas son signo evidente de cultura. Esa idea refuerza su concepto abierto y humanista propio de un joven profesor que quería lo mejor para su universidad. Y eso sin que el teatro fuera su especialidad prioritaria en el campo de investigación. Hay que decir que el nuevo edificio se inauguró con aulas, despachos, salón de actos, hemiciclo para sesiones especiales... y sin teatro.

He intentado que mis palabras no se hayan visto envueltas en la nostalgia, ni mucho menos en el elogio sin medida. Bien al contrario, he intentado que fueran un recuerdo objetivo, marcado por el tiempo transcurrido desde su marcha. Es lo que me enseñó él, mi maestro, el cual citaba a su admirado Cervantes cuando decía aquello de: “Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala”. Pero mejor será acabar con sus propias palabras, que vienen que ni pintadas para la ocasión:

“Lo fundamental, lo esencial es leer y escribir, cualquiera que sea el modo. Mientras que la persona conserve el disfrute placentero por la lectura y la escritura, cualesquiera que sean las circunstancias que la rodean, conservará a la vez lo mejor de su condición humana” (Baquero Goyanes, *La educación de la sensibilidad literaria*).

MARIANO BAQUERO, TANTOS AÑOS DESPUÉS

MARIANO BAQUERO, SO MANY YEARS LATER

ELOY SÁNCHEZ ROSILLO
Universidad de Murcia

Lo conocí en 1971, y lo vi y traté con regularidad desde ese año hasta muy poco antes de su muerte: primero, como alumno suyo durante tres cursos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia; inmediatamente después, en razón de mi trabajo en el Departamento de Literatura Española de este centro, que él dirigía.

Fue sin duda el mejor profesor universitario que tuve. Era un excelente profesional, competente, educado y respetuoso, *rara avis* en aquellos tiempos de la universidad, y en los de antes y después. Hay instituciones que no cambian nunca.

Cuando ahora lo recuerdo, me doy cuenta de que, entre mi imagen primera y mi visión última de Baquero –separadas por trece años– no hay apenas diferencias. Ambas coinciden casi como dos fotografías iguales que se superpusieran. Se diría que el paso de los años, que va poco a poco cambiando a las personas, respetaba la singular intemporalidad de este hombre, siempre idéntico a sí mismo. Su peculiar manera de ser y su conducta eran inalterables. Y ni siquiera en su aspecto físico, hasta el momento en que se manifestó en él la enfermedad que lo llevó a la muerte, había obrado el tiempo cambios ni deterioros notables: el pelo le fue encaneciendo, y nada más. Semejante uniformidad, que por lo general suele resultarnos enojosa o aburrida, en Baquero, persona de delicado espíritu y trato cordial, era como una bendición. Con él no había lugar a las desagradables sorpresas que con frecuencia nos deparan las relaciones humanas y, de especial manera, la convivencia con las gentes tan particulares y extrañas (dejémoslo ahí) que pueblan el ámbito universitario. Uno podía estar seguro de que siempre que encontrara a este profesor hallaría también sus palabras afables, su sonrisa, su natural sencillez.

Mis encuentros con él, desde que comenzó mi vinculación laboral a la universidad, solían tener lugar en nuestro Departamento de la vieja Facultad (era infrecuente que nos viéramos en otros sitios). Durante el curso académico coincidíamos allí ciertas

tardes de cada semana. Mis recuerdos de tantas y tantas tardes, esparcidas a lo largo de tantos años, tienen también carácter uniforme: la rutina de la vida académica es tema que admite escasísimas variaciones, y la memoria no logra diferenciar la individualidad irrepetible de momentos iguales. Todas aquellas tardes de la vida de Baquero, de mi propia vida, son, en esencia, como una sola tarde que hubiera transcurrido lenta, muy lentamente, con la insólita belleza melancólica que la monotonía es capaz de entregarnos. Y esa tarde única, emblemática, cifra del tiempo que poco a poco se fue posando en nuestras biografías, acude ahora a mi memoria, cuando, tras la muerte de Baquero, ya no existe posibilidad de que se prolongue. En las líneas que siguen, diré cómo fue.

Son casi las cuatro y media. Hace unos minutos que llegué al Departamento. Si situamos esta tarde ideal en abril, estará florecida la vieja jacaranda que hay en el patio de la Facultad; si preferimos que transcurra en febrero, no habrá hojas ni flores en sus ramas. A las cuatro y media, puntual –metódico en todo y de estrictas costumbres–, don Mariano abre la puerta que comunica su despacho con la amplia sala de lectura del Departamento, en la que yo me hallo y en la que tengo mis ocupaciones. Nos saludamos. Sonríe mientras dice unas palabras amables. Es hombre retraído y, como consecuencia, un poco distante, de regular estatura y armoniosa complexión, pulcro, de delicadas maneras, bien vestido, elegante sin afectación ni atildamiento. Va perfumado, como siempre, con unas gotas de agua de colonia que lo envuelven en un aroma invariable. No intenta ocultar la innata timidez y sus ojos tienen la inconfundible mirada desvalida de los hombres buenos. Me invita a pasar a su despacho y, una vez sentados, comienza nuestra charla.

La conversación de esta tarde, resumen de tantísimas otras conversaciones, no tiene nada de profesional. En ningún momento hablaremos de la universidad, del trabajo, de los problemas académicos. Preferimos hablar de cosas que nos unen y que nos son más gratas: sobre todo, de música y literatura. El profesor, como todo el que lo conoce sabe, es un apasionado de la música. Al hilo de las novedades discográficas recientes que hemos adquirido uno y otro, van surgiendo sus finos comentarios sobre esta obra, sobre aquel compositor. Baquero no es, desde luego, persona que con facilidad se entregue a la vehemencia; es, por el contrario, comedido y pudoroso en la expresión de sus sentimientos, pero cuando habla de música puede llegar a manifestar su alegría casi con ardor.

De la música pasamos a la literatura. Se refiere a sus libros preferidos con el fervor y la ilusión de un adolescente. Después de tantos años de ganarse la vida como profesor de literatura, aún ama los libros. Es un caso raro. Según costumbre nuestra, terminamos hablando con devoción, porque a los dos nos interesan mucho, de algunos grandes escritores ingleses y norteamericanos: Melville, Hardy,

Henry James, Conrad. “James –me dice– es para mí el Novelista, el novelista por antonomasia”. “No me sorprende esa preferencia suya –le apunto en tono de broma, mas sin faltar a la verdad–, pues usted, tal como es, sin ningún retoque, podría ser un personaje de Henry James”. Mis palabras le hacen reír y en seguida me contesta que nunca había pensado en la posibilidad de vivir en las páginas de un libro.

La conversación no dura más de media hora. Durante el resto de la tarde, pared de por medio, ambos nos dedicamos a nuestros respectivos trabajos. Transcurren las horas con lentitud. En el crepúsculo, se abre de nuevo la puerta del despacho y Mariano Baquero, sonriente, se despide de mí hasta el próximo día.

Pero ya no habrá próximo día, tardes como esta tarde, conversaciones como la que he descrito.

Escribo estas páginas a finales de septiembre, en los primeros días del otoño. Baquero murió hace tres meses, el 13 de junio, a causa de un cáncer invasivo y voraz, detectado cuando el daño estaba ya muy extendido.

Un día cualquiera dejé de acudir al Departamento. Los que formábamos parte de él nos enteramos enseguida de lo que ocurría. Y las noticias que nos llegaban de su estado eran cada vez más alarmantes.

Durante su breve enfermedad fui a visitarlo a su casa en varias ocasiones, cosa que nunca antes había sucedido. Me recibía su gentilísima mujer, Ana Luisa Escudero, simpática y abierta, acogedora. Por su carácter, debió de ser para el marido, mucho más cerrado sobre sí mismo, de ayuda inestimable en las relaciones sociales del matrimonio. Me informaba con brevedad y sin dramatismos del estado de su esposo y en seguida me llevaba al estudio en el que, escuchando música, trascurrían las horas más llevaderas del enfermo. Estaba muy satisfecho con un reproductor de *compact disc* que había adquirido poco antes de que la enfermedad se le declarara. Me hablaba de la maravilla que eran estos discos, que empezaban por entonces a difundirse, de lo bien que se oían, del poco espacio que ocupaban. Su aspecto físico se había deteriorado mucho, y en cada nueva visita se notaban los progresos de la enfermedad. Había adelgazado bastante, se le había apagado la voz. A pesar de ello, puedo decir que fue entonces cuando con más proximidad y afecto nos hablábamos, cuando más interesado lo vi por mí y por mis asuntos: me preguntaba por mi poesía, por el inminente nacimiento de mi hijo (que vino al mundo una semana después de que él muriera).

He dicho antes que acaba de empezar el otoño. El verano, instalado en nuestra ciudad como si ésta le perteneciera por derecho de conquista, se resiste a rendir la plaza a la nueva estación. Hay, sin embargo, signos claros de que pronto se resignará a la derrota y tendrá que trasladarse a otros lugares: por el cielo ya no vuelan los vencejos y las tardes van menguando. El nuevo curso comenzará dentro de unos

días. Mariano Baquero, inexplicablemente, no acudirá este año a su cotidiana cita universitaria. Hay ausencias que uno no logra comprender.

NOTA: Casi cuarenta años después, he revisado hoy y he ampliado en algunos puntos el artículo escrito en 1984 para recordar a Baquero, publicado en el número homenaje que la revista *Monteagudo*, fundada por él en 1953, le dedicó el mismo año de su fallecimiento. Se titulaba aquel escrito “Una tarde con Mariano Baquero” y lo escribí sólo tres meses después de su muerte. Han pasado muchas cosas desde entonces. Pasaron los largos años en que estuve ligado a la Universidad de Murcia. Pocas cosas echo de menos –a excepción de los alumnos– de mi vida laboral. Pero permanece en mí el recuerdo vivo de mi relación con Baquero. Y siento la nostalgia de aquella lenta y apacible tarde única en la que, por su semejanza, terminaron fundiéndose todas las tardes que compartimos.

ARTÍCULOS

MARIANO BAQUERO GOYANES SOBRE FRANCISCO AYALA: CREACIÓN, CRÍTICA, ANALOGÍA (*)

MARIANO BAQUERO GOYANES ON FRANCISCO AYALA: CREATION, CRITICISM, ANALOGY

TOMÁS ALBALADEJO
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN:

Este artículo se ocupa del prólogo escrito por Mariano Baquero Goyanes para la edición de un volumen que contiene las novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* de Francisco Ayala. Se estudia el prefacio como un texto de crítica literaria donde Mariano Baquero lleva a cabo un análisis y una explicación de los principales asuntos y rasgos de ambas novelas, como su relación de complementariedad y la función de diferentes puntos de vista al narrar la misma realidad. El prólogo de Mariano Baquero es clave para comprender y disfrutar de estas novelas, y por lo tanto no es visto y explicado como un paratexto, sino como un metatexto creativo.

PALABRAS CLAVE:

Mariano Baquero Goyanes. Francisco Ayala. Creación. Crítica. Metatexto. Analogía.

ABSTRACT:

This article deals with the preface written by Mariano Baquero Goyanes for the edition of a volume containing Francisco Ayala's novels *Muertes de perro* and *El fondo del vaso*. The preface is studied as a text of literary criticism where Mariano Baquero carries out an analysis and an explanation of the main issues and features of both novels, like their relationship of complementarity and the role of different points of view in narrating the same reality. Mariano Baquero's preface is key for understanding and enjoying these novels, and thence it is not viewed and explained as a paratext but as a creative metatext.

KEY WORDS:

Mariano Baquero Goyanes. Francisco Ayala. Creation. Criticism. Metatext. Analogy.

(*) Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación "Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso" (TRANSLATIO), de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y la Unión Europea (FEDER).

1. Actualidad y vigencia de la obra de Mariano Baquero Goyanes.

La obra del Profesor Baquero Goyanes constituye una de las más importantes aportaciones al conocimiento de la obra literaria con las que podemos contar actualmente, ya bien entrado el siglo XXI. A pesar del paso del tiempo, su obra está perfectamente viva y resulta imprescindible para la Teoría y la Crítica literarias que se plantean la necesidad de conocer exhaustivamente la literatura y sus resortes, especialmente en cuanto al género narrativo en sus diferentes modalidades y subgéneros. Su visión de la literatura y del arte de lenguaje en general ofrece una riquísima aportación para la comprensión y la explicación de los componentes esenciales de las obras literarias, elucidando las conexiones entre la narrativa, el ensayo y otras formas creativas y explicitando categorías conceptuales transversales que permiten entender la praxis lingüístico-artística como una actividad que no se ve limitada por las diferencias entre los géneros o entre los distintos modos que en su realización puede adoptar.

La amplísima y profunda cultura literaria, musical y artística de Baquero Goyanes está en la base de su actividad como estudioso de la literatura. Su conocimiento de otras muchas literaturas, además de la literatura española, sitúa muchos de sus escritos en el campo del comparatismo, que concibe como una perspectiva metodológica imprescindible para conocer y entender plenamente la literatura, su universalidad y sus peculiaridades en los distintos espacios lingüístico-culturales. Sus estudios sobre la novela y el cuento son necesariamente tenidos en cuenta en el análisis narrativo, en la crítica literaria en el ámbito de la narrativa y en el acercamiento teórico a este género. No es posible concebir una explicación eficaz y exhaustiva de la obra narrativa que no tome en consideración como instrumental de análisis y explicación sus reflexiones teórico-críticas sobre las estructuras de la novela, sobre las características del cuento y de la novela corta o sobre el perspectivismo, entre otros muchos temas y cuestiones de que se ha ocupado en su investigación y en sus publicaciones. La obra de Baquero Goyanes y el conjunto de sus planteamientos en el estudio de la literatura están totalmente vigentes y se encuentran en óptimas condiciones para su utilización y aplicación en los análisis literarios, especialmente, pero no exclusivamente, en los que tienen como objeto el género narrativo. La validez de las teorías y análisis de Baquero Goyanes está indisolublemente unida a la plena actualidad que viene implicada por una proyección de la contemporaneidad teórico-crítica renovadora y abierta a las características de cada una de las obras literarias como productos de la inagotable capacidad creadora del ser humano.

2. Baquero Goyanes ante *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* de Francisco Ayala.

Muertes de perro (1958) y *El fondo del vaso* (1962) son dos novelas en las que Francisco Ayala representa un mundo imaginario situado en cualquier lugar del gran espacio geográfico hispanoamericano en el que numerosos personajes, a través de sus voces y escrituras, ofrecen al lector la complejidad de la realidad y de las pasiones y la intriga humanas, en un marco en el que una actividad política vertiginosa, imprevisible y previsible a la vez, alejada de los hábitos democráticos, teje unos referentes interconectados para estas dos obras. En 1991 la Colección Austral de Espasa-Calpe publica juntas en un mismo volumen las dos novelas (Ayala, 1991) con prólogo de Mariano Baquero Goyanes (1991), fechado en 1978 y publicado en la primera edición, de 1981, en Selecciones Austral.

Se trata de un prólogo que es un verdadero texto de crítica literaria, con la nobilísima función crítica de ayudar al lector en su lectura e interpretación de las obras prologadas, de proporcionarle la asistencia del experto que, con su cultura y su gusto estético y literario, vive la obra, la revive en su lectura y nuevamente le da vida en su texto crítico. El prólogo cumple su función de apoyo al lector, tanto si este aún no ha leído las dos novelas de Francisco Ayala, como si ya las ha leído, pues desvela elementos y rasgos narrativos que serán de utilidad para el futuro lector y para el lector a quien podrían haber pasado inadvertidos o podrían parecer provistos de una funcionalidad literaria y de una intensidad estética distintas de las que realmente tienen y el crítico intenta mostrarle y demostrarle.

La crítica literaria que realiza Baquero Goyanes en el prólogo es su respuesta, como lector de una gran cultura y un extraordinario conocimiento como estudioso de la literatura, a las dos obras de Francisco Ayala. La lectura que lleva a cabo como preparadísimo y experto lector se sitúa en el primer conocimiento y en el segundo conocimiento de la obra, según lo propuso Dámaso Alonso en su obra *Poesía española*. Aunque Dámaso Alonso los plantea en relación con la obra poética, constituyen una propuesta válida también para la obra literaria en general, incluida, por tanto, la obra narrativa. Así explica el primero de tales conocimientos: “El primer conocimiento de la obra poética es, pues, el del lector, y consiste en una intuición totalizadora, que, iluminada por la lectura, viene como a reproducir la intuición totalizadora que dio origen a la obra misma, es decir, la de su autor” (Alonso, 1981: 38). Y añade: “Este conocimiento (al que llamamos primer conocimiento literario, o del lector) tiene de característico, también, el ser intrascendente: se fija o completa en la relación del lector con la obra, tiene como fin primordial la delectación, y en la delectación termina” (Alonso: 1981: 39). Es, en efecto, un conocimiento, en

principio, intransitivo, puesto que no requiere, para su existencia, que el sujeto de dicho conocimiento transmita su experiencia, en realidad su propio conocimiento, a otras personas. Para esta transmisión está el segundo conocimiento, que Dámaso Alonso explica como sigue: “Pero hay un segundo grado de conocimiento poético. Existe un ser en el que las cualidades del lector están como exacerbadas: su capacidad receptora es profundamente intensa, dilatadamente extensa.” (Alonso, 1981: 203). Es este el conocimiento del crítico literario, es un conocimiento transitivo, puesto que el crítico lo transmite, lo comunica:

Ese otro ser excepcional, el crítico, no sólo tiene una poderosa intensidad de impresión, sino que reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas, y la intensidad de impresión debe corresponderse en él con la capacidad expresiva de los creadores, de los poetas. La lectura debe suscitarle al crítico profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra. Es el crítico, ante todo, un no vulgar, un maravilloso aparato registrador, de delicada precisión y generosa amplitud.

Pero, como otra natural vertiente de su personalidad, el crítico tiene también una actividad expresiva. Dar, comunicar, compendiosamente, rápidamente, imágenes de esas intuiciones recibidas: he ahí su misión. Comunicarlas y valorarlas, apreciar su mayor o menor intensidad. (Alonso, 1981: 203).

Como en todos sus textos de crítica literaria, en el prólogo a las dos novelas de Francisco Ayala, Mariano Baquero Goyanes manifiesta una extraordinaria elegancia intelectual y estética, como corresponde a un lector excepcional que con brillantez máxima interpreta la obra de la que se ocupa en su texto crítico-literario y con igual brillantez comunica sus impresiones e intuiciones a los lectores.

En *Poesía española*, Dámaso Alonso también tiene en cuenta un tercer conocimiento de la obra: “Lo que buscamos es, pues, la posibilidad de un tercer conocimiento literario; lo que buscamos es la posibilidad de un conocimiento científico del hecho artístico” (Alonso, 1981: 397). Ese tercer conocimiento es planteado por Dámaso Alonso como un conocimiento basado en el análisis de la obra que es proporcionado por la estilística. Se trata de un planteamiento que no tiene en la actualidad la vigencia que tuvo cuando lo hizo Dámaso Alonso, pero que podemos ampliar considerando que ya no es la estilística principalmente microestructural o elocutiva la que fundamenta este tercer conocimiento, sino más bien el estudio macroestructural y referencial sistemático de la obra literaria, que es lo que, sin dejar de prestar atención a la microestructura y al estilo, lleva a cabo Mariano Baquero en las decisivas aportaciones que hace en obras como *El cuento español en el siglo XIX* (1949), *Perspectivismo y contraste* (Baquero Goyanes, 1963), *Temas, formas y tonos literarios* (Baquero Goyanes, 1972), *Estructuras de la novela actual*

(Baquero Goyanes, 1975), *Qué es la novela* (Baquero Goyanes, 1988), *Qué es el cuento* (Baquero Goyanes, 1988) o en los brillantes artículos de prensa recogidos en *Variaciones sobre un mismo tema* (Baquero Goyanes, 2006).

En Baquero se combinan perfectamente los rasgos esenciales del lector del primer conocimiento de la obra, del crítico del segundo conocimiento de la obra y del crítico del tercer conocimiento de la obra, como luminoso analista de la obra literaria desde una perspectiva en la que se mezclan el gusto literario y la riqueza de sus intuiciones críticas y de sus planteamientos sobre la creación literaria y la construcción de las obras, sus estructuras, referentes y sus relaciones con otras obras literarias y con otras artes. La actividad de crítica literaria, que también es teórico-literaria, de Baquero Goyanes mantiene el frescor intelectual de la intuición y a la vez del conocimiento de las estructuras literarias, en una estilística ampliada, que va más allá de los espacios del estilo elocutivo y alcanza e ilumina los espacios del estilo textual, macroestructural, referencial y, en definitiva, global de la obra literaria. Antonio García Berrio ha valorado justamente la contribución crítica y teórica de Mariano Baquero Goyanes. Permítaseme, por la significación y el valor de sus palabras, por su justicia y su justeza, la extensión de esta cita:

Silencioso —y silenciadamente— Baquero cubre en el panorama español de la crítica moderna un área única y privilegiada. Su obra —recordemos como otros de sus hitos el temprano libro escasamente difundido *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad, 1955; o su obra quizás más famosa *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970— supone la implantación del inmanentismo estilístico en el dominio textual, absolutamente ajeno a aquel de los textos extensos narrativos. Con ello, el resultado forzoso y fecundo fue un formalismo estructuralista desprovisto de prejuicios doctrinales de escuela, en la medida en que en él fue autóctono y espontáneo, como dictado por la naturaleza misma de sus objetos de análisis, los textos narrativos. Acierto suplementario y seguramente intuitivo de Baquero ha sido su firmeza en no ceder jamás a las demasías indudables de la metalengua, que afean los mejores análisis neoformalistas y condenan a la inmensa mayoría a un rápido olvido, por inútiles, sólo comparable a su acelerado éxito y propagación iniciales. Es Baquero quizás uno de los pocos críticos desde la postguerra española al tiempo universalista y original, nutrido de sus propias intuiciones con las que se ha orientado con pulcritud y sentido justo de la necesidad entre la maraña de las influencias externas. Entre Baquero y el texto literario objeto hay sobre todo fidelidad y un innato buen gusto entusiasta. En él la visión profunda de las estructuras de la obra artística es rasgo casi innato de su naturaleza más espontánea; es por eso uno de esos casos raros de críticos de instinto, gusto y cultura. Cuando en nuestro país se imponga el buen acuerdo de leer sin prejuicios lo verdaderamente pertinente y notable, estoy persuadido de que alcanzarán las obras de Baquero su exacta difusión. Y sobre todo creo que se verá cumplida así sin equívocos la misión a la que siempre las

ha destinado su autor: la orientación especializada del lector, hecha desde el amor y la cultura a la obra artística de un genuino hombre de letras. (García Berrio, 1984: 370-371).

Brillantísimo crítico literario, Baquero es “uno de los más penetrantes formalistas a escala mundial” (García Berrio, 2020: 22-23). La influencia “del formalismo avanzado, estructuralista, del Baquero autor de obras que siguen siendo tan imprescindiblemente magistrales como *Estructuras de la novela*” (García Berrio, 2020: 22) ha sido muy intensa y amplia en el tiempo en generaciones y generaciones, aportando perspectivas en la comprensión y la explicación de la obra literaria que eran singulares y originales y han sido reconocidas por estudiosos de máximo prestigio, de lo que es ejemplo la anterior extensa e importante cita de Antonio García Berrio.

Como lector cultísimo, Baquero experimenta el primer conocimiento de la obra y alcanza la intuición totalizadora en la que se reproduce la que en la creación de la obra tuvo el autor, pero su conocimiento de la obra no termina en la delectación, sino que se proyecta en el segundo conocimiento, en el que se activa su capacidad expresiva, comunicadora, transitiva, que hace posible su creación del texto crítico, el texto que dirige a los lectores de la obra, antes de que lo sean o después de haberla leído, y al público en general interesado en la literatura. Comparte así su experiencia lectora, pero no solo en relación con su propia intuición, sino que, poseedor de una extraordinaria capacidad de abstracción, de análisis, de explicación y de elucidación, además de una competencia estética y comunicativa poco comunes, transfiere, mediante la creación de un nuevo texto, el texto crítico, su primer conocimiento, su segundo conocimiento y su tercer conocimiento de la obra con una expresión que, como ha explicado Antonio García Berrio, sin ceder a los excesos de la metalengua, conecta plenamente con el lector, que se siente captado por un discurso crítico que también es creación.

En su prólogo como construcción crítico-literaria, Mariano Baquero Goyanes, actúa con la generosidad de quien, tras conocer en su totalidad y en todos sus detalles la obra, ofrece su conocimiento a los lectores. Y para ello crea un nuevo texto dirigido a quien tiene o va a tener interés por la obra literaria objeto de ese texto en el que está representada en su análisis y su explicación y con el que mantiene una relación analógica que hace posible la orientación al lector de la obra y del texto crítico. El jurista italiano Emilio Betti, uno de los más eminentes teóricos de la hermenéutica del siglo XX, explica la interpretación con función cognoscitiva o reconocitiva, que consiste en comprender el texto, la interpretación con función normativa, que genera un determinado comportamiento o actitud (Betti, 1975: 40-55), y la interpretación con función reproductiva o representativa, que produce un

nuevo texto que representa el texto inicial que ha sido interpretado y en relación con el cual tiene lugar una re-producción:

Esta tercera función, que proponemos calificar como *reproductiva* o *representativa*, viene caracterizada por la presencia de un intermediario que, interponiéndose entre la manifestación del pensamiento de un autor y un público interesado en entenderla, asume el oficio de *sustituir* a una forma representativa *equivalente*, dotada de una eficacia comunicativa idónea a hacer entender su sentido. (Betti, 1975: 50).

Se trata de una interpretación transitiva (Albaladejo, 1998) y se da en la traducción, en la interpretación teatral, en la interpretación musical y también en la crítica literaria. Esta forma de interpretación está relacionada con la transducción, tal como ha sido planteada por Lubomír Doležel (1990: 167-175), ya que incluye la recepción e interpretación y la transformación de los textos en otros textos que son comunicados en lo que constituye una interpretación que es transferida comunicativamente a los receptores del texto original y también a quienes no son receptores de dicho texto:

In its broad conception, literary transduction encompasses such diverse phenomena as literary tradition, intertextuality, influence, and cross-cultural reference. Transducing activities include incorporation of a literary text (or any part of it) into another text, transformations from one genre into another (novel into play, screenplay, libretto, and son on), translation into foreign languages, literary criticism, theory and history, literary education, and others. (Doležel, 1990: 169).

La crítica literaria es, por tanto, una forma de transducción. En la actividad crítico-literaria tiene lugar la interpretación de un texto y la creación de un nuevo texto que es comunicado, siendo, por tanto, resultado de un proceso de interpretación transitiva. Así, la crítica literaria es una forma de creación en la que el nuevo texto es introducido dinámicamente en un nuevo acto de comunicación, en el que será, a su vez, objeto de una nueva interpretación. Mariano Baquero Goyanes ha creado el texto crítico-literario que es su prólogo a la edición de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* y lo pone a disposición de los lectores, independientemente de que vayan a leer por primera vez las dos novelas o vayan a releerlas. Las claves que da en su interpretación transitiva, en su interpretación con función reproductiva o representativa, en su transducción, son altamente orientadoras en todos los actos de lectura e interpretación de ambas novelas, las cuales en todo momento son tratadas en el prólogo sin dejar de prestar atención a la relación que entre ambas existe.

Baquero se plantea en su prólogo un paso inicial que funciona a modo de exordio en el que se ocupa de situar al lector y orientarlo en relación con las dos obras que

forman la edición y sobre la complementariedad e interdependencia que existe entre ambas. El primer epígrafe del prólogo es “Dos novelas complementarias” (Baquero Goyanes, 1991: 11). Para Baquero, la relación entre las dos novelas es distinta de la que hay entre la primera parte y la segunda parte de dilogías como la formada por *Luna de miel, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona* de Ramón Pérez de Ayala, publicadas estas dos obras en el mismo año, 1923. Baquero explica la relación de complementariedad entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* como un distanciamiento entre una obra y otra, dejando claro que no se trata de una primera parte y una segunda parte, sino de una continuación, una secuela (Baquero Goyanes, 1991: 11). Y da una gran importancia a propósito de la conexión entre estas dos novelas de Francisco Ayala a la recordación que el lector haga del ambiente de *Muertes de perro* al leer *El fondo del vaso*, obra en la que continúa presente aquel ambiente, en relación con el cual, como nos recuerda Baquero, en la solapa de la primera edición se indica: “se mantiene el mismo ambiente” (Baquero Goyanes, 1991: 12).

Es significativo que la primera tarea que se plantea el crítico en el prólogo a la que es una edición que incluye conjuntamente dos novelas distintas, del mismo autor, pero distintas y publicadas con una diferencia de cuatro años, es la relación entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, su complementariedad y la interacción que existe entre ambas obras, además de sus diferencias con un conjunto formado por una primera parte y una segunda parte. Siempre atento a Cervantes y a su obra, Baquero Goyanes tiene en cuenta la relación observada por los críticos entre el *Quijote* de 1605 y el de 1615, por un lado, y *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, por otro, al explicar que tanto en el *Quijote* de 1615 como en *El fondo del vaso* se alude al *Quijote* de 1605 y a *Muertes de perro*, respectivamente, como textos publicados y divulgados y, por tanto, conocidos por los lectores que vayan a leer el *Quijote* de 1615 o *El fondo del vaso* (Baquero Goyanes, 1991: 13-14). Sin embargo, Baquero enfatiza el valor del ambiente, ya que, a diferencia del *Quijote* de 1615 en su relación con el *Quijote* de 1605, en *El fondo del vaso* cambian los personajes respecto de los de *Muertes de perro*:

Pues si en los dos *Quijotes*, pese a las diferencias de tono y de construcción, se repetían unos mismos unificadores personajes, en las novelas de Ayala sólo se mantiene ese “ambiente” común al que aludía la solapa editorial de la primera edición de *El fondo*. Los personajes son nuevos, habida cuenta de que los presentados en *Muertes de perro* murieron todos o casi todos. (Baquero Goyanes, 1991: 14).

Todo ello permite al crítico inferir que la vinculación entre las dos novelas de Francisco Ayala cuya edición prologa es más sutil que la existente en los otros casos que toma en consideración. No son una primera y una segunda parte, sino que constituyen dos obras distintas, siendo *El fondo del vaso* continuación de *Muertes de perro*, pero con diferencias importantes en la configuración del referente o estructura de conjunto referencial, por ser en su mayoría nuevos los personajes, pero continuando el mismo ambiente, al estar situado el nuevo referente, es decir, el de *El fondo del vaso*, en unas coordenadas contextuales que en lo espacial, lo social y lo político son prácticamente las mismas que las de *Muertes de perro*, pero en un tiempo posterior al de esta novela, aunque los acontecimientos narrados coinciden temporalmente en ambas novelas.

Baquero necesitaba aclarar a los lectores del prólogo la relación entre los dos textos, que están unidos en la edición conjunta en tanto en cuanto entre ellos existe una relación referencial en la que es clave la continuidad que, en la relación temporal —que se da tanto en los respectivos referentes de las obras como en las respectivas fechas de publicación—, proporciona el ambiente como parte esencial de la contextualización interna o referencial a la que en la obra están sometidos los seres, estados, procesos, acciones e ideas que constituyen los referentes de cada una de las dos obras.

En el prólogo, Baquero Goyanes, adoptando un planteamiento pragmático —tanto en lo que se refiere a la pragmática externa, es decir, en el espacio de la relación comunicativa entre el autor y los lectores, como en lo relativo a la pragmática interna, la de la comunicación que hay dentro de las obras, en las que las voces narradoras y sus correspondientes puntos de vista son fundamentales en la construcción de las estructuras narrativas de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*— tiene en cuenta el carácter abierto de la escritura creadora de Francisco Ayala al plantearlo como característica de *Muertes de perro*, de modo que, a pesar de todas las muertes que hay en su referente, permite una nueva escritura novelesca, la de *El fondo del vaso*. La presencia del *Quijote* de Cervantes es clave en la argumentación de Baquero a propósito de dicho carácter abierto: aunque el *Quijote* de 1605 se cerraba con la muerte de don *Quijote*, el autor no tuvo problema en hacer que volviera a vivir para escribir el *Quijote* de 1615. Y, como explica Baquero, Ayala no duda en resucitar en *El fondo del vaso* a personajes que fueron dados por muertos en *Muertes de perro*, como es el caso de José Lino Ruiz y del gallego Rodríguez, que tendrán un papel clave en la realización de la escritura del narrador como parte del referente en *El fondo del vaso*. Como puntualmente expresa, se produce una inversión de planos en *El fondo del vaso* respecto de *Muertes de perro*: el supuesto muerto de *Muertes de perro*, Lino, es quien vive y narra en *El fondo del vaso*, mientras que el narrador de

Muertes de perro, Pinedo, ya no está vivo en *El fondo del vaso*: “Son, no tanto una primera y segunda parte de una misma novela, como dos relatos complementarios, de los cuales el que funciona como secuela del otro, se caracteriza por una inversión de planos narrativos tan radical que, de hecho, implica un nuevo punto de vista, opuesto al de la anterior novela.” (Baquero Goyanes: 1991: 16-17).

De una novela a otra cambian el narrador y el punto de vista asociado al personaje narrador, como punto de vista axial en la organización referencial y macroestructural de ambas obras. En conexión con *La incógnita y Realidad* de Pérez Galdós y asimismo con las cuatro novelas que componen la tetralogía *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, Mariano Baquero plantea la importancia del punto de vista en la relación entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, al estar caracterizadas todas estas obras por “el ofrecer una visión prismática de un mismo o unos mismos personajes” (Baquero Goyanes, 1991: 18). Tan intensa es la función de la perspectiva que determina como determinante de la configuración de la obra: “Todo desplazamiento del punto de vista o de los puntos de vista puede, de hecho, suponer una nueva novela, un nuevo drama, incluso” (Baquero Goyanes, 1991: 18-19). No obstante, Baquero resalta que, a pesar de la relación de complementariedad que existe entre *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, estas novelas pueden leerse de modo independiente, mientras que en el caso de las novelas del *Cuarteto de Alejandría* es necesaria la lectura de las cuatro —*Justine, Balthazar, Mountolive y Clea*— para que en la lectura sea completo el efecto total de acuerdo con la intención del autor (Baquero Goyanes, 1991: 20). Agustín Vera Lujan ha explicado en su análisis de *Muertes de perro* la función del punto de vista: “El texto novelesco se presenta como una ‘historia’ contada por un narrador, que la ve en un determinado modo. Evidentemente, la ‘historia’ que se narra no existe fuera de la particular visión del narrador que la cuenta.” (Vera Luján, 1977: 80).

El papel que desempeñan en la trama y en la configuración de la estructura pragmática interna en las dos novelas los personajes narradores y sus correspondientes puntos de vista permite a Baquero explicar el hecho de que Ayala no se sirviera en ellas de la omnisciencia narradora y de su propia voz como autor-narrador, dejando el protagonismo de las voces (y de las escrituras) a los personajes (Baquero Goyanes, 1991: 24-25), sin que ello impida que los narradores transparenten la voz del autor (Baquero Goyanes, 1991: 24). Para Keith Ellis, la conexión entre las novelas *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* es reforzada por el rasgo de técnica de construcción narrativa consistente en “edificarlas de tal modo que se mantienen en pie por sí solas sin intervención del autor” (Ellis, 1964: 221). La renuncia a la omnisciencia dota a cada una de las dos novelas de una autonomía en la construcción de los referentes y en su representación lingüística en cuyo sostenimiento, además de los puntos de vista, actúa “el [efecto] de las ignorancias y omisiones, el de los rumores, el de

los silencios voluntarios, el de las cosas que quedan a medio decir...” (Baquero Goyanes, 1991: 25). No obstante, en tanto en cuanto los personajes narradores, Luis Pinedo en *Muertes de perro*, y José Lino Ruiz en *El fondo del vaso*, se convierten en escritores, en novelistas, como explica Baquero (1991: 30-35), es posible la inclusión en *El fondo del vaso* del monólogo interior que Lino —de estos dos narradores el que más intensamente se transforma en escritor—, en la cárcel y carente de instrumentos de escritura, compone mentalmente, como si estuviera escribiendo lo que no puede escribir (Baquero Goyanes, 1991: 33).

Las voces presentes en las dos novelas, lo que dicen, lo que callan, lo que sugieren, generan lo que podría considerarse como una dialéctica entre lo que está expresado y lo que está implícito, tanto en *Muertes de perro* como en *El fondo del vaso*. Las voces de los personajes manifestadas en sus escrituras no son ajenas a la recursividad, cuya intervención en la configuración de las dos novelas es destacada por Baquero Goyanes que, siempre atento a los matices que representan en la pragmática de la comunicación interna lo expresado, lo sugerido y lo callado, hace referencia a la admiración de Pinedo por las memorias de Tadeo Requena y por el manejo que este hace de lo implícito (Baquero Goyanes, 1991: 27).

Consiguientemente, en su interpretación crítica, Baquero da un valor trascendente a la ambigüedad que implican los silencios, las omisiones en las voces y escrituras de los personajes: “Con todo, no es tanto conseguir tales o cuales efectos de *economía descriptiva* lo que lleva a Ayala a manejar una deliberada ambigüedad novelesca, como iluminar —paradójicamente— con ella lo oscuro, confuso y contradictorio de la naturaleza humana.” (Baquero Goyanes, 1991: 14). La reflexión sobre la condición humana es una constante en las dos novelas de Ayala; por encima y detrás de los detalles y concreciones que hay en *Muertes de perro* y en *El fondo del vaso*, está la búsqueda del conocimiento del ser humano y de su complejidad. Antonio Chicharro Chamorro ha escrito: “recordamos la serie de reflexiones que el propio escritor efectuó en su momento para quitar de *Muertes de perro* ciertos envoltorios interpretativos que venían a reducir la novela a ser plana crítica de la dictadura, cuando pretendía ser una grave reflexión artística sobre la condición humana” (Chicharro Chamorro, 2002: 23). Baquero Goyanes pone énfasis en la explicación de la combinación de lo trágico y lo cómico, de lo dramático y lo grotesco, en las dos novelas; es para él una combinación que no se queda en los elementos concretos, sino que transcendentemente se dirige a la indagación del autor sobre la condición humana, en la que implica a los lectores: “El lector sabe que tiene que ir más allá de la anécdota novelesca, sabe que, para llegar al *fondo*, ha de asumir, en toda su plenitud, cuanto supone la ‘exploración’ de la condición humana presentada como compleja —y compatible— *tragicomedia*.” (Baquero Goyanes, 1991: 45) .

3. Conclusión. Metatexto y creación.

Aunque los prólogos son un tipo de paratextos, no he querido referirme con la expresión ‘paratexto’ al prólogo de Mariano Baquero Goyanes a la edición de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* de Francisco Ayala en la Colección Austral de Espasa-Calpe porque este prólogo no es simplemente un texto que está junto a otro, un paratexto, sino que es un texto esencialmente significativo y valioso en relación con las dos novelas, por lo que prefiero denominarlo ‘metatexto’, texto sobre el texto, en este caso texto sobre los textos. Como es sabido, Roland Barthes nos ha recordado en varias ocasiones, en distintos lugares (Barthes, 1974: 81; 1994: 77; Albaladejo, 2015), que la palabra ‘texto’ significa etimológicamente ‘tejido’. En efecto, la palabra ‘texto’ procede del sustantivo latino ‘textus, -us’, de la cuarta declinación, que significa ‘entrelazado’, ‘tejido’, ‘contextura’, y es de la misma raíz que el verbo ‘texo, texui, textum’ (‘tejer’, ‘entrelazar’, ‘trenzar’, ‘hacer’, ‘construir’, ‘escribir’, ‘componer’). Cada una de las dos novelas de Francisco Ayala sobre las que está escrito el prólogo es un texto, un tejido lingüísticamente construido, y el prólogo de Mariano Baquero también es un texto, un tejido, pero es un texto sobre textos, un tejido construido con el lenguaje sobre tejidos también lingüísticos. El teórico eslovaco Anton Popovič planteó el metatexto como texto sobre el texto y estableció una tipología de los metatextos, en la que está incluido el ensayo literario junto a otros tipos de metatexto, como las traducciones, las citas, las reseñaciones, etc. (Popovič, 1979: 529 y ss.). El texto de crítica literaria, y el prólogo de Baquero Goyanes es un texto de crítica literaria, es metatexto, es un texto sobre dos textos literarios, las dos novelas de Ayala, y no se limita a estar junto a dichos dos textos, sino que constituye un fundamento extraordinariamente valioso en su análisis, en su comprensión y en su explicación. El prólogo de Baquero es, como texto y como metatexto, un tejido, una construcción estructurada, organizada, sobre dos textos, dos tejidos, que son *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, como obras construidas con complejas y artísticas estructuras. Y existe una relación de analogía entre lo entrelazado, estructurado, por Francisco Ayala, sus dos novelas, y lo entrelazado, estructurado, por Mariano Baquero Goyanes, el texto crítico-literario que es su prólogo.

Puesto que un metatexto es un texto sobre otro texto, si este texto —texto objeto— sobre el que se escribe el metatexto es un texto literario, el metatexto puede ser otro texto literario, un texto de crítica literaria, una reseña, pero es resultado, de un proceso de creación, como el texto objeto, el texto sobre el que se construye el metatexto. El prólogo de Baquero Goyanes es resultado de un proceso de creación en el que la literatura desempeña una función imprescindible para que

dicho metatexto exista y para que tenga la profundidad, el sentido, la calidad y el acierto que lo caracterizan. Existe analogía entre las obras objeto del prólogo y el prólogo, son textos distintos, pero en ambos comparecen elementos equivalentes, que establecen una red de conexiones entre el texto y el metatexto, en un espacio de coherencia creadora. El prólogo del autor de *Estructuras de la novela actual*, de *Perspectivismo y contraste*, de *Temas, formas y tonos literarios*, es un texto de crítica literaria y, por tanto, un metatexto en la medida en que es sobre dos obras literarias, pero también sobre muchas otras obras literarias que Baquero Goyanes pone en el prólogo a dialogar con las dos novelas de Ayala, como el *Quijote* de 1605, el *Quijote* de 1615, *Tirano Banderas*, *El señor presidente*, *La incógnita*, *Realidad*, el *Cuarteto de Alejandría*, etc. La crítica literaria de Mariano Baquero (y su prólogo es plenamente crítica literaria) es creación motivada por otra creación o por otras creaciones y, por supuesto, por su gusto literario, por su cultura literaria, por su amor por la literatura. Es metatexto necesario para la lectura de las dos novelas prologadas. Es texto creativo, fruto de la combinación del primer conocimiento, del segundo conocimiento y del tercer conocimiento de la obra literaria. Tiene vigencia y actualidad plenas, como el conjunto de toda la obra del Profesor don Mariano Baquero Goyanes.

Bibliografía.

- Albaladejo, Tomás (1998). “Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria”. En Ramón Trives, Estanislao y Provencio Garrigós, Herminia (eds.). *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*. Murcia, Universidad de Murcia, 31-46.
- Albaladejo, Tomás (2015). “La crítica como metatexto: Roland Barthes”. En Fernández-Jáuregui, Carlota y Albaladejo, Tomás (coords.). *Cien años de Roland Barthes*. Barcelona, Anthropos (*Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*, 242), 109-118.
- Alonso, Dámaso (1981). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, Gredos, 5ª edición, 3ª reimpresión.
- Ayala, Francisco (1991). *Muertes de perro y El fondo del vaso*. Edición y prólogo de Mariano Baquero Goyanes. Madrid, Espasa-Calpe, 2ª edición.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes, Anejo L de *Revista de Filología Española*).
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.

- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1975). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 3ª edición.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1991). “Prólogo”, en Ayala (1991), 11-45.
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Prólogo de Antonio García Berrio. Edición de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia.
- Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina.
- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Traducción de Carlos Fernández Medrano. Barcelona, Paidós Ibérica, 2ª edición.
- Betti, Emilio (1975). *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*. Traducción y prólogo por José Luis de los Mozos. Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado – Editoriales de Derecho Reunidas.
- Chicharro Chamorro, Antonio (2002). *Francisco Ayala: escritura y compromiso*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la Academia de Buenas Letras de Granada. Granada, Academia de Buenas Letras.
- Doležel, Lubomír (1990). *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Ellis, Keith (1964). *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid, Gredos.
- García Berrio, Antonio (1984). “Epílogo. Más allá de los ‘ismos’: sobre la imprescindible globalidad crítica”. En Aullón de Haro, Pedro (coord.). *Introducción a la Crítica Literaria actual*. Madrid, Playor, 349-387.
- García Berrio, Antonio (2020). “Mariano Baquero, maestro”. En Baquero Escudero, Ana Luisa y Vicente Gómez, Francisco (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*. Madrid, Visor, 15-31.
- Popovič, Anton (1979). “Testo e metatesto”. Traducción de Jitka Křesálková. En Prevignano, Carlo (a cura di). *La Semiotica nei Paesi Slavi. Programmi, problemi, analisi*. Milano, Feltrinelli, 521-545.
- Vera Luján, Agustín (1977). *Análisis semiológico de “Muertes de perro”*. Madrid, Cupsa.

EL “ALCIONISMO JOVIAL” DE MARIANO BAQUERO DE ORTEGA A BAQUERO

MARIANO BAQUERO’S “JOVIAL ALCIONISM” FROM ORTEGA TO BAQUERO

Luis Beltrán Almería
Universidad de Zaragoza

RESUMEN:

Mariano Baquero Goyanes fundó su esfuerzo por superar el convencionalismo de los estudios literarios en la filosofía de José Ortega. Su propósito fue avanzar hacia una estética literaria, dejando atrás la retórica. Tomó de Ortega su actitud liberal, ajena al radicalismo. También, su prioridad de la novela. Tuvo que luchar con las deficiencias del pensamiento de Ortega. Para ello, reformuló el perspectivismo orteguiano siguiendo su espíritu superador, que se expresa en la fórmula “alcionismo jovial”.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, Ortega, perspectivismo, alcionismo, estética.

ABSTRACT:

Mariano Baquero Goyanes based his effort to overcome the conventionalism of literary studies on the philosophy of José Ortega. His aim was to move towards a literary aesthetic, leaving rhetoric behind. He took from Ortega his liberal attitude, alien to radicalism. Also, his priority of the novel. He had to struggle with the shortcomings of Ortega’s thought. To do so, he reformulated Ortega’s perspectivism, following his spirit of overcoming, which is expressed in the formula “jovial allcionism”.

KEY WORDS:

Baquero Goyanes, Ortega, perpectivism, allcionism, aesthetics.

1. Introducción

El propósito del presente artículo no es otro que indagar en la relación que sostuvo Mariano Baquero Goyanes con la obra de José Ortega Gasset. Baquero orientó en primer lugar sus investigaciones sobre la novela –en su sentido más amplio– hacia la obra de Marcelino Menéndez Pelayo. En esta obra pudo comprender el gran reto que significa aproximarse al fenómeno novela. La antología y, sobre todo, su introducción a las ideas de la novela de Menéndez Pelayo es, todavía hoy, uno de sus mejores trabajos. Pero, como a todo lector atento de la obra del ilustre erudito cántabro, le tuvo que parecer necesaria una aproximación más profunda que la erudición filológica para comprender el universo de la novela. Y así fue como en la década de los años cincuenta comenzó a leer a Ortega. Esa lectura y sus lecciones le acompañaron en toda su trayectoria investigadora. Dos conceptos son claves para comprender el papel de las ideas orteguianas en el pensamiento de Baquero: el perspectivismo y el *alcionismo*. Sobre el primero parece evidente que debemos acudir a *El tema de nuestro tiempo* (Ortega y Gasset, 1988). Sobre el segundo, en cambio, no parece tan claro cuál sea la oferta orteguiana, quizá por ser una de las ideas primeras del pensador madrileño. Esta es la razón de que pidiera ayuda a uno de sus mejores conocedores, Felipe González Alcázar. En el c. e. (“Algunas ideas”) de 8 de febrero de 2022 escribe:

Querido Luis:

sobre lo del alcionismo, habría que remontarse al comienzo del pensamiento orteguiano para observar que ya en las listas que él preparaba sobre sus salvaciones o meditaciones (algo cuenta Inman Fox en el prólogo a *Meditaciones* en Castalia), ya hablaba de una titulada “el alcionismo de Cervantes”, muy en relación con otra “Cómo Cervantes solía ver el mundo”. Es un proceso de acercamiento estético o casi estilización, muy influido por la fenomenología primera. En una de sus notas de trabajo sobre Cervantes, (*R. Estudios Orteguianos*, 10-11, 2005, p. 46) escribe: “El alcionismo sobre el brillo verde de los estribos del caballero”. Lo alciónico es la mirada calma, casi la experiencia de la *epojé* o la *ataraxia*, como en la sonrisa alciónica de las esculturas griegas. Marías lo aclara en su edición de *Meditaciones* en Cátedra, pp. 31-32: los días alciónicos del invierno, como ahora, sin viento, por el mito de Alcyone en Ovidio. Ortega lo repite muy poco y siempre en ese sentido así que parece esa visión sobre la vida y sobre el “caballero” desapasionada. Quizás se venga del exceso de pasión estética del Romanticismo último y del embarramiento del realismo-naturalismo. [...]

Y, siguiendo su consejo, me dirigí a Julián Marías:

[3. El alcionismo de Cervantes] ¿qué significa *alcionismo*? ¿En qué sentido podría atribuirse a Cervantes? El alción (o alcedón) es, como es sabido, un ave mítica, más o menos identificada con el Martín pescador. [...] Zeus, o acaso Eolo, ordenó que los vientos cesaran en los siete días anteriores y otros siete posteriores al solsticio de invierno, época de su nidificación, para que los huevos no fuesen arrastrados por el mar. De ahí su nombre de “días alciónicos” (...) dados a esos días de invierno definidos por la calma y la serenidad, los días del alción...

Veo, pues, en el alción el mito de la calma, de una calma y serenidad que se hace, que se consigue en medio de las tempestades del invierno. Ortega insistió siempre, sobre todo frente a la inmoderada delectación contemporánea en la angustia, en la superioridad de la calma –la “calma jovial”– como un temple tan “existencial” como cualquier otro y el más propiamente humano... (Marías, 1984: 31).

Marías ve en la filosofía de Ortega una especie de teoría del amor. Lo amado es lo imprescindible, parte de nosotros mismos. No soy yo solo, soy yo y lo imprescindible. Esto es la explicación de lo circunstancial (Marías, 1984: 26). Es una argumentación retórica. Pretende ser una teoría metafísica de la vida humana (Marías, 1984: 28). Marías mitifica a Ortega. Lo magnifica. Baquero lo humaniza. Ese es su gran acierto.

Ana Baquero Escudero ha fechado la primera aparición del perspectivismo literario en el artículo “La novela y sus técnicas”, dedicado, entre otras cosas, a la perspectiva, publicado en el número 34 de la revista *Arbor* en 1950 (Baquero Escudero, 2020: 166). Quizá sea un indicio de la aproximación a Ortega. En la década de los cincuenta Ortega aparece en dos trabajos: “La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega” (Baquero Goyanes, 1955) y “Ortega y Baroja frente a la novela” (Baquero Goyanes, 1960; recogido en Baquero Goyanes, 1963: 5-26). El primer artículo periodístico en el que se menciona a Ortega es “Invención y novela”, publicado en *Arriba* el 28 de febrero de 1957. Puede verse en el volumen *Variaciones sobre un mismo tema* (Baquero Goyanes, 2006), editado por Abraham Esteve y Francisco Vicente, que recoge sus artículos en la prensa española. También lo menciona en “Cervantes ‘raro inventor’”. El mismo Baquero sitúa en 1954 el origen de su interés por el perspectivismo (Baquero Goyanes, 1972: 9). Cabe recordar que Ortega había muerto en 1955 y que su desaparición provocó un movimiento de reivindicación de su obra en el mundo de la cultura española, que posiblemente estimuló a Baquero en la lectura de su amplia obra. Con todo, la aproximación a Ortega no presenta en un primer momento el entusiasmo que puede apreciarse en la lectura de Menéndez Pelayo. Baquero subraya el sentido del humor de Menéndez Pelayo en *La novela española vista por Menéndez Pelayo* (Baquero Goyanes, 1956). En cambio, ve a Ortega poco sensible a lo cómico. La aproximación al pensamiento orteguiano de Baquero sigue un proceso gradual. Comienza por aspectos formales

–el diálogo, la descripción, la narración– para ir asumiendo otros conceptos –el hermetismo, la influencia de autores como Dostoievski...– y alcanzar una lectura personal de la teoría literaria orteguiana. La aproximación de Baquero a Ortega es la representación del proceso de crecimiento, que trasciende los límites de la filología para comprender los fenómenos literarios que se escapan a las aproximaciones formales, como la Estilística. Ana Baquero Escudero ha recordado precisamente este aspecto al mencionar el comentario que Baquero dedica a la Estilística de Alonso, de la que duda que sirva más allá de la poesía lírica (Baquero Escudero, 2020: 161).

2. Ortega y la teoría literaria

Lázaro Carreter (1990: 95-128) nos dejó un penetrante estudio sobre la estética de Ortega. En él parte de la deuda orteguiana con Fiedler, quien rechazó que en lo estético anide “el secreto de la vida y del ser”¹ como habían supuesto aquellos que, después de Kant, se interesaron por la estética como disciplina filosófica. La primera consecuencia de este principio es la aversión al realismo, que Ortega compartió con autores de su generación –entendida en un sentido más amplio del habitual de generación del 1914–. El objeto estético no puede revelar ese secreto porque ni es naturaleza ni la copia. La vida estética empieza donde termina lo real.

El paso siguiente consiste en explicar cómo se produce la transición de lo real a lo estético. La respuesta orteguiana se funda en el principio de que el arte individualiza la generalidad de lo real. Es un principio que tiene su origen en Schopenhauer y que irradia el pensamiento estético del siglo XIX y XX, desde Dilthey a Lukács, pasando por Bergson. Sin embargo, Ortega se niega a aceptar el corolario que Croce extrajo de la individualidad de lo estético: la negación de la existencia de los géneros literarios. Y a esa negación le opone una explicación biológica: para acercarse al individuo es necesario el concepto de especie. Concibe la especie como *Naturformen*, al estilo de Goethe, lo que tendría continuidad en el pensamiento de Emil Staiger. Sin embargo, no lo reduce a tres géneros porque la novela no le cabe en el ámbito de la épica.

La cuestión de los géneros quedó sin solución en la obra de Ortega. Lázaro arrima el ascua a su sardina sosteniendo que la filología posterior habría resuelto el problema estableciendo la oposición entre géneros teóricos y géneros estéticos. Semejante solución es solo un armisticio a la espera de una comprensión superior del problema. Hasta ese punto llega la estética orteguiana. Y, como señala Lázaro, a continuación, descarrila apuntando condiciones *preceptivas* que debe cumplir la novela: la autopsia –el lector debe ver al personaje, no cabe que el autor lo desvele

¹ La cita es de Ortega.

o defina– y la morosidad –el argumento debe ser lo menos interesante del relato–. Sin embargo, Lázaro celebra otra debilidad de la estética orteguiana: la prioridad que concede a la estructura formal sobre el asunto, sobre la materia. Esto es, la prioridad del estilo. El artista solo es “un solícito oficial de un oficio admirable, nada más”. Ve en esto la coincidencia con el formalismo ruso, pero no ve que, si a los formalistas eso los lleva a concebir el arte como artificio, a Ortega también le lleva a afirmar que el arte es la técnica, que emparenta con el impulso creador sin fundamentarlo.

En cambio, Lázaro observa muy bien que Ortega “pasó muy aéreamente” de la comedia, como ya había escrito Baquero. Quizá, dice, porque reservó sus rasgos para la novela. Lo único que apunta Ortega es que la comedia es el género de los partidos conservadores, observación que queda envuelta en el misterio y que no tuvo continuidad. La novela es, para Ortega, lo contrario de la épica, idea que circuló por Europa en las primeras décadas del siglo XX. La épica se sitúa en el pasado absoluto, un pasado ideal. La novela se funda en la actualidad “como tal actualidad”. La novela se funda en el mimo. El mimo imita la realidad que lo rodea, pero imita para burlarse. Por eso la novela contiene el aguijón de lo cómico. Ve Lázaro en esta afirmación la huella de Bergson, que había visto en lo cómico el afán de humillar. También cree influencia bergsoniana la concepción del personaje novelístico como típica y extrapoética, porque está tomada de la vida. Un último rasgo novelístico es el interés por la descripción, frente a la orientación narradora de la épica. También señala Lázaro el escaso interés de Ortega por la poesía. Y, si el artista es solo un humilde oficial de un oficio admirable, al crítico o estudioso solo le queda evaluar sus méritos. Nada más.

En la magistral interpretación de Lázaro podemos apreciar el olvido del perspectivismo. La razón de ese olvido parece evidente. El perspectivismo orteguiano no tuvo un desarrollo estético. Se queda en el dominio de la teoría del conocimiento. Las ideas literarias y las ideas estéticas de Ortega no conectan con su noción del perspectivismo. La tarea de Baquero consiste en aportar un contenido teórico al concepto que toma de Ortega.

3. Perspectivismo orteguiano

Ortega escribió en 1923: “La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida.” (Ortega y Gasset, [1923] 1988). A esa tarea –sobre todo en lo estético– se dedicaría más tarde Baquero. La interpretación de la teoría de la relatividad que hace Ortega tiene un sentido liberal, individualista. Veámoslo en palabras de Ortega:

La peculiaridad de cada ser, su diferencia individual, lejos de estorbarle para captar la verdad es precisamente el órgano por el cual puede ver la porción de realidad que le corresponde. De esta manera aparece cada individuo, cada generación, cada época como un aparato de conocimiento insustituible [...] La verdad integral sólo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo, y así sucesivamente. *Cada individuo es un punto de vista esencial*. Yuxtaponiendo las visiones parciales de todos se lograría tejer la verdad omnímoda y absoluta (Ortega y Gasset, 1988: 132).

Ciertamente, Ortega no mantuvo invariable esta opinión en posteriores etapas ideológicas, al menos en estos términos, pero sí que representan estas palabras el pulso de una época, la del gran debate de los años veinte. No se obtiene la verdad yuxtaponiendo visiones parciales individuales. Es preciso algo más que una simple yuxtaposición. Si el simple contacto fuera suficiente los grandes problemas de la humanidad encontrarían soluciones fáciles y rápidas. Esto es lo que parece pensar Ortega, para quien los grandes retos de nuestra época deberían encontrar cumplida respuesta en el destino. Y, sin embargo, no es así y el mismo Ortega lo reconoce. En su “Epílogo sobre el alma desilusionada”, siguiendo con su análisis organicista vitalista –tan spengleriano– de las civilizaciones, o de las naciones, como le gusta escribir, nos ofrece una de esas frases lapidarias que coronan su estilo: “Tal vez el nombre que mejor cuadra al espíritu que se inicia tras el ocaso de las revoluciones sea el de espíritu servil” (Ortega y Gasset, 1988: 183). Ilustrará suficientemente esta crítica la revisión de la relación que establece Ortega con el pensamiento orgánico de su época, con el relativismo y con el vitalismo, fundamentalmente.

Si algo queda claro de la lectura de los escritos que componen *El tema de nuestro tiempo* es su combate prioritario contra el radicalismo, que Ortega no duda aquí en llamar también racionalismo o, simplemente, pensamiento revolucionario. Las demás ideologías merecen muchos menos esfuerzos polémicos. El relativismo se reduce a una ideología incoherente y vulgar, y el vitalismo ofrece el problema de deslindarlo de otros vitalismos ilegítimos. Semejante tratamiento desigual sólo se explica en función de unos intereses ideológicos preestablecidos. No se justifica el reparto desigual de esfuerzos por la distinta implantación social de estas ideologías, ni siquiera por su diverso grado de peligrosidad. Simplemente Ortega se instala en el vitalismo y desde allí contempla el relativismo y el racionalismo radical. Y desde tal perspectiva el racionalismo es un enemigo muy peligroso y el relativismo es un problema menor, casi insignificante, una ideología vulgar.

Si repasamos los argumentos propuestos por Ortega sobre el relativismo, un detalle debe llamarnos la atención. Así como el racionalismo conlleva una práctica social reiteradamente criticada, no sucede lo mismo con el relativismo. A juzgar por las dos páginas escasas que le dedica en *El tema de nuestro tiempo*, pareciera

que el relativismo es una desviación ideológica cuyas consecuencias no van más allá del dominio del pensamiento abstracto. No hay en este libro un análisis de las consecuencias sociales de la ideología relativista y, todavía más, cuando el filósofo condena al hombre servil de nuestro tiempo no se le ocurre que tal ideología –y mucho menos el vitalismo– tengan nada que ver con la vergonzante servidumbre.

Que el pensamiento de Ortega es esencialmente histórico no quiere decir sólo que se plantee problemas históricos preferentemente, sino que ve la historia de forma diametralmente opuesta a como la vieron los racionalistas clásicos. En ¿Qué es filosofía? ilustra esta idea:

Para Descartes el hombre es un puro ente racional incapaz de variación; de aquí que le parezca la historia como la historia de lo inhumano en el hombre y que la atribuya, en definitiva, a la voluntad pecadora que constantemente nos hace dejar de ser racionales y caer en la aventura infrahumana. Para él como para el siglo XVIII la historia no tiene contenido positivo, sino que representa la serie de los errores y equivocaciones cometidos por el hombre. En cambio, el historicismo y el positivismo del siglo XIX se desentiende de todo valor eterno para salvar el valor relativo de cada época (Ortega y Gasset, 1964: 285)

La conclusión que Ortega saca de esta tensión entre historicistas y racionalistas es la de que se debe unir “ambas dimensiones: la temporal y la eterna”. Esa es la gran tarea filosófica de la actual generación” (Ortega y Gasset, 1964: 286); y el método para esa tarea es el perspectivismo. En el nombre de esa alianza entre lo eterno y lo temporal, Ortega denuncia el *relativismo radical*: “que cada verdad fuese verdad para un cierto sujeto” (Ortega y Gasset, 1964: 284) y concluye: “El supuesto profundo de la historia es, pues, todo lo contrario de un relativismo radical” (Ortega y Gasset, 1964: 285). La solución para él es un perspectivismo que estaría a medio camino entre el relativismo y el racionalismo dogmático. Concluye con esta declaración de intenciones: “El tema de nuestro tiempo consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditada a lo espontáneo” (Ortega y Gasset, 1988: 99). Y, para mayor claridad, pocas líneas más adelante, apoyándose en la autoridad de Nietzsche declara que “el hombre del presente desconfía de la razón y la juzga a través de la espontaneidad. No niega la razón, pero la reprime y burla sus pretensiones de soberanía” (Ortega y Gasset, 1988: 99). Esta última matización aporta lo sustancial de la posición orteguiana. Su raciovitalismo, distanciándose de las más groseras corrientes vitalistas –el empirio-criticismo de Avenarius o Mach y el vitalismo intuitivo de Bergson– se define como un pensador a medio camino del relativismo y del racionalismo. El final del capítulo “Relativismo y racionalismo” ya deja entrever una solución salomónica, de “sentido común”. “La sensibilidad de

la época que ahora comienza se caracteriza por su insumisión a este dilema” –el relativismo “que salva la vida evaporando la razón” y el racionalismo “que salva la razón y mitifica la vida”– (Ortega y Gasset, 1988: 77).

4. Baquero y el perspectivismo

La idea del perspectivismo parece ser el eje del pensamiento de Mariano Baquero. Él mismo insistió en ese concepto en las introducciones a sus libros *Perspectivismo y contraste* y *Temas, formas y tonos literarios*. Toma el concepto de Ortega, que lo había concebido como la clave de su pensamiento. También le habían influido los escritos críticos de Henry James, que priorizó el punto de vista en la novela. Quizá lo fundamental de esa elección sea el que Baquero ve en el perspectivismo una concepción del mundo, un marco filosófico en el que apoyarse para superar las limitaciones de la crítica literaria de su época. Lo explicó con las siguientes palabras en la introducción a *Temas, formas y tonos literarios*, que es quizá su escrito más trascendente:

Hay un momento en el quehacer del crítico literario en que este se pregunta si es él quien ha elegido los temas de su trabajo, o son estos los que le han elegido a él, permitiéndole descubrir más que sus posibilidades, sus limitaciones; afincándose en ellas, forzándole a extraer de las mismas todo un repertorio de matices, de variantes, con cuanto ello supone de monotonía, pero también de reto. Me pregunto si no me habrá ocurrido algo de esto con el perspectivismo literario, al que vengo dedicándome desde 1954 a través de una serie de estudios y libros, con los que guarda relación parte del material recogido en las siguientes páginas (Baquero Goyanes, 1972: 9).

Y algo más adelante explica el carácter polivalente del perspectivismo literario, que lo mismo puede resolverse como tema, técnica, lenguaje, estructura y hasta “género o subgénero” (Baquero Goyanes, 1972: 10). Es precisamente el interés por géneros y subgéneros el eje de sus trabajos en el último decenio de su vida. Este planteamiento transversal del perspectivismo expresa el reto del tránsito de la estilística a la estética, esto es, de la filología a la filosofía. El interés por los géneros es la prueba de ese tránsito. A la estilística –y al formalismo– solo le interesa el lenguaje en sus distintos planos. Pero a Baquero le interesan temas, formas y tonos. En esta secuencia –a la que habría que añadir *géneros*– cabe observar que la categoría tonos, más allá de su ambigüedad, apunta directamente a la estética. Y cabe también apuntar que la pareja temas y formas pretende la superación de la dicotomía característica de los estudios literarios y artísticos del siglo XX: formalismo y

culturalismo (también llamado este último sociologismo). Ese es el reto que plantea Baquero: romper las barreras que asfixian los estudios literarios convencionales sin recurrir a la falsa respuesta ecléctica –tan frecuente todavía hoy–. Y para ello precisa una fundamentación filosófica, que buscó en Ortega.

Una de las facetas más sugerentes de la búsqueda de soluciones filosóficas para el reto planteado es su decidido enfrentamiento a los dogmas que han regido los estudios literarios contemporáneos, en especial, al dogma del espíritu del tiempo (*Zeitgeist*). Prueba la negación de ese dogma el artículo “Cervantes, Balzac y la voz del narrador”, recogido en *Temas, formas y tonos literarios* (Baquero Goyanes, 1972). La conexión novelística entre estos autores pasa por encima de las épocas. Nos detendremos en unas líneas de ese capítulo:

En cualquier caso, lo que, en última instancia, aproxima inequívocamente el arte de Balzac al de Cervantes es esa irrenunciabilidad a su presencia –voz, amor por las criaturas novelescas, evitación de lo que pudiera parecer ofensivo, moral o estéticamente– que se traduce en la creencia de que más importante que lo contado es la voz, el temple, de quien lo cuenta. Alguna vez se ha relacionado, más o menos legítimamente, el arte narrativo de Balzac con el oriental de *Las mil y una noches*. Tal vez la posible aproximación podría hacerse a través de esa magia, de ese tremendo poder asignado al arte de contar (Baquero Goyanes, 1972: 186).

Sin embargo, para Baquero, perspectivismo es también un concepto negativo. A propósito del perspectivismo gracianesco de la pareja Critilo-Andrenio concluye que “la vida en la eternidad ha de ser ya una vida sin restricciones ni empequeñecimientos perspectivísticos, una vida con el infinito horizonte de la inagotable perspectiva de Dios” (Baquero Goyanes, 1970: 60). Este es el ideal de la patrística cristiana, alcanzar una perspectiva insuperable que solo puede ser la manifestación de la sabiduría providencial: *anagogué*.

Baquero persigue con el concepto de perspectivismo la superación de los límites de la filología –cabría decir de su tiempo, pero siguen siendo los límites de la actual–. Por eso el perspectivismo de Baquero se parece poco al perspectivismo de Ortega. Su objeto no consiste en encontrar un lugar de acomodo en el pensamiento del momento –es el caso de Ortega– sino en superar los límites del formalismo sin caer por ello en vulgarizaciones sociológicas. En Gracián, Feijoo y Ganivet encuentra Baquero cómo indagan más allá de las apariencias para acercarse a la verdad: “las cosas por dentro”. Y esa indagación revela un orden de cosas superior a lo existente. De Gracián le interesa el simbolismo y las lecciones de su novela. De Feijoo, el sentido de su ensayo. De Ganivet, la novela-ensayo con su juego provocador y perspectivista. En otras palabras, le interesa de estos tres autores, tan distintos en apariencia, lo que

tienen en común: su interés por ver más allá de la realidad, por ver las cosas desde dentro. Esta necesidad de ver lo que, por estar latente, no se puede apreciar con la simple lectura literal lleva a Baquero a situarse en un nivel superior a la filología habitual: un nivel filosófico. Ese nivel se expresa en la oposición ser-parecer, que es el origen de la filosofía y la clave de las pesquisas baquerianas.

5. Hacia una estética literaria

La tarea que comparten Ortega y Baquero es proponer una estética, entendiendo por tal, una teoría general de la literatura y de las artes, que se sustente sobre una base sólida, es decir, filosófica. González Alcázar, a propósito de Ortega, lo ha entendido así:

Ortega parte de un entramado crítico inexcusable: todo el bagaje de la poética romántica que se había filtrado por dos caminos, el conocimiento académico de los tratados preceptivos y el estudio filosófico del lugar de la literatura en la filosofía de la cultura del neokantismo durante sus estancias en Alemania. La variabilidad de supuestos de las poéticas de la imaginación (genio, creación, estetización de la experiencia artística...) jugaba a favor del desarrollo de una estética literaria que convertía al teórico de la literatura en un filósofo y a la literatura en un modo de abarcar diferentes disciplinas de una actualidad arrebatadora entonces, como la psicología, la sociología, la lingüística o la hermenéutica. Es decir, un lugar de mediación entre disciplinas cuyo vínculo más evidente se da con la filosofía. Y de la determinación filosófica de Ortega no hay duda, no hay asomo de queja en la preeminencia del pensador sobre el crítico por más que muestre una valiente actitud ante el modo de proceder analítico de quien no desea tasar las obras literarias sino potenciarlas para completar la obra «completando su lectura» (758-759), es decir, para ocuparse del reconocimiento fenomenológico a través de una hermenéutica del lector al modo de Dilthey. Pero también una «crítica patriótica», un parteluz hacia el regeneracionismo de sus mayores, único enlace con una tradición que creía desbordada por supersticiones del pasado nacional (González Alcázar, 2019: 925-926).

En efecto, los dos impulsos el teórico y el patriótico son compartidos por Ortega y Baquero. El resultado es su interés por la obra cervantina y por la aportación española al pensamiento literario, que se funda precisamente en esa obra. Para Baquero el interés cervantino incorpora al *Quijote* las *Novelas ejemplares*. Pero, a diferencia de Ortega, no se trata de ver “la manera española de ver las cosas” sino la manera teórica de ver la literatura. La teoría literaria no es un discurso abstracto, como ha venido creyéndose en el siglo XX, sino la proyección de las grandes lecciones de la

vida que incorporan las grandes obras literarias. Y, qué duda cabe, que las grandes lecciones de la novela están insertas en primer lugar en las obras cervantinas. La sentencia de Dostoievski, según la cual, “si alguien preguntara a la humanidad por lo que ha aprendido de su existencia esta podría responder con el *Quijote*” no es una simple declaración de influencias o gustos. Es la clave de la teoría literaria: expresar en conceptos generales –lo que Kant llamó *esquemas*– las lecciones que contienen las obras artísticas.

Además, Cervantes reúne a las dimensiones teórica y patriótica el perspectivismo. Volvamos a González Alcázar:

El perspectivismo cervantino mismo [...] nos aclara cómo se sitúa Cervantes ante el mundo, su ser real y no el de su criatura, dominado por un principio de empatía o intersubjetividad, teñido de melancolía, y dominando una visión alciónica, vigilante, de arriba a abajo, catascópica, desde donde puede percibir su propia realidad española: “Toda vida debe tener algo de esa vislumbre –debe dejarse tocar un punto de lo alciónico. Es el no ser sólo buenamente limitación sino querer la propia limitación: esto es el heroísmo. Lo que en el arte es la ironía [...] es en las demás vidas el heroísmo” (González Alcázar, 2017: 91-92).

Y en nota apunta que la crítica epidérmica, por muy erudita que sea, está falta de perspectiva.

Quizá quepa reprochar a Mariano Baquero que no tuviera la ambición necesaria para afrontar esta tarea, la ambición que le sobró a Ortega. Su carácter “jovial” y de hombre de bien le lleva a acogerse a una propuesta teórica que tenía sus limitaciones pero también un aroma liberal. Baquero trata de fijar las intuiciones orteguianas en el entramado de conceptos estético-formales de su tiempo, que ya no es el tiempo de Ortega, y de su profesión de investigador de la literatura. Los objetivos nacionalistas de Ortega quedan relegados –pero no abandonados– por nuevos objetivos que cabe llamar profesionales. Es un nuevo alcionismo.

El alcionismo, como concepto –no digamos como categoría– no deja de ser mera ocurrencia. Ortega acostumbra a tomar ideas sin mencionar sus fuentes. La cuestión es qué hay tras esa ocurrencia. Y lo que hay es la necesidad de una estética literaria. En el mundo académico es habitual la expresión *teoría* literaria. *Teoría* es un comodín conceptual. No compromete a nada. Teoría ha abarcado en los dos últimos siglos –el primero en proponer ese término fue Friedrich Schlegel en su *Carta sobre la novela*– tanto la necesaria estética literaria como la retórica. Incluso en las últimas décadas el mundo anglosajón ha eliminado el adjetivo “literario” para identificar un discurso ecléctico que resulte útil para la aproximación a cualquier actividad cultural. En cambio, el mundo mediterráneo sigue cultivando la retórica como forma

de aproximación genuina para los estudios literarios, aunque son cada vez más numerosas y las voces que proponen ampliarla a otros dominios en un movimiento similar al que dio lugar a la *teoría* anglosajona.

La era moderna –entendida como la era de la irrupción del individualismo que desplaza el pensamiento dogmático laico premoderno, esto es, la era que comienza hacia 1800 aproximadamente– abre una nueva agenda para el pensamiento y los movimientos sociales. Un aspecto de esa nueva era es la aparición de nuevas disciplinas, sobre todo en las humanidades. Esas disciplinas están lideradas por la historia –en el campo de las ciencias del espíritu– y por el derecho –en el ámbito de las ciencias sociales–. En cambio, otras disciplinas fracasaron total o parcialmente en el intento de ocupar un lugar entre las humanidades. Fue el caso de los estudios culturales y de la estética filosófica, que no lograron consolidarse en el siglo XIX. Sin embargo, la estética literaria ofreció sus primeros pasos, apoyándose en la emergencia de la novela como género literario. El primer monumento de la estética literaria es el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* de Schiller (1794-95). Friedrich Schlegel daría un segundo paso con su “Carta sobre la novela”. Él fue el primero en emplear el término *teoría*, como he señalado. No es un hecho casual. La estética literaria surge al calor del nuevo rol de la novela en la era moderna. Los pensadores sobre la novela han visto la necesidad de una estética literaria, pues la retórica no puede dar cuenta del fenómeno novelístico. Así ocurre con Ortega, Lukács o Bajtín, tres de los más destacados defensores de la necesidad de la estética. Por desgracia, los fundamentos de la reivindicación de una aproximación filosófica –que eso viene a ser la estética– son todavía muy inseguros. Y entre estos tres pensadores las discrepancias son muy grandes. La filosofía siempre llega demasiado tarde a sus tareas y las aborda con grandes vacilaciones. Y entre esas vacilaciones tenemos los esfuerzos de Ortega y Baquero.

Como hemos expuesto anteriormente, Ortega expresa la necesidad de acometer una estética literaria. Sus propuestas apenas desbordan los límites de la retórica. Incluso se quedan en cuestiones de preceptiva, como vio Lázaro. Sin embargo, el interés por la novela y por Cervantes, en particular, conlleva en Ortega el impulso hacia la estética.² Baquero va algo más allá de las ideas de Ortega. Su conocimiento literario es más amplio y profundo que el de Ortega. Tendrá que laborar con obstáculos: el pantano ideológico orteguiano y la corriente hegemónica de la teoría literaria de su

² González Alcázar ha visto esta conexión entre novela y estética en otros términos: “La tercera cuestión que yo planteaba al principio respecto de la formación de una crítica literaria, en función de qué y para qué recurre Ortega a *Don Quijote* en *Meditaciones...*, se puede vertebrar sobre dos reflexiones y un ejercicio de pensamiento acerca de la literatura: la primera, y más débil, acerca de *Don Quijote* y de Cervantes; la segunda, sobre la novela y los géneros literarios; en último lugar, la construcción efectiva de una crítica literaria” (González Alcázar, 2017: 93)

tiempo, el estructuralismo. Las concesiones al estructuralismo de Baquero no llegan a las que hizo en ese momento Lázaro –y de las que luego se arrepintió–.

La muerte prematura de Baquero le impidió desarrollar su planteamiento. Nos tenemos que conformar con valorar su tendencia a salir de los límites del pensamiento retórico convencional: el formalismo del discurso, el espíritu del tiempo, el recurso a la ideología o a la belleza, que son las coordenadas actuales de los estudios literarios convencionales. Por eso su obra es un paso hacia la estética literaria.

6. El horizonte alciónico

El pensamiento liberal tiene dos caras: una conservadora y otra radical. Ortega es el centro del pensamiento liberal español. Sus discípulos han desplegado las dos caras de ese pensamiento: la cara radical en las obras de Bergamín y Zambrano, la cara moderada en las obras de Julián Marías y Mariano Baquero Goyanes, entre otros. Pero esta caracterización ideológica tiene sus límites. Quizá sería más oportuna una caracterización estética: la dimensión hermética de los primeros y la dimensión jovial, que representa Mariano Baquero. Marías no fue un hermético, pero se empeña en mitificar al maestro, una tarea tan innecesaria como pobremente concebida. Y, sobre todo, una desviación del alcionismo jovial. La tarea de Mariano Baquero tiene un perfil más humano: ascender desde los instrumentos de la crítica literaria convencional hacia un horizonte superior, el horizonte alciónico, aprovechando las enseñanzas orteguianas y sorteando sus limitaciones, merced a su espíritu liberal y jovial.

Bibliografía

- Baquero Escudero, Ana (2020). “Primeras aproximaciones a la novela en el pensamiento literario de Baquero Goyanes”. En Baquero Escudero, A. L. y Vicente Gómez, F. (coords.). *Mariano Baquero Goyanes, Teoría de la novela y del cuento*, Madrid, Visor, 159-175.
- Baquero Goyanes, Mariano (1955). “La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 110, 2.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). *La novela española vista por Menéndez Pelayo*. Madrid, Editora Nacional.
- Baquero Goyanes, Mariano (1960). “Ortega y Baroja frente a la novela”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 18, 1-2, 5-24

- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, M. (2006). *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- González Alcázar, Claudio Felipe (2019). “Alrededor de Meditaciones del Quijote o Más sobre la verdad poética en Ortega”. En Alburquerque, Luis, García Barrientos, José Luis, Garrido Domínguez, Antonio y Suárez Miramón, Ana (coords.). *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, CSIC, 923-932.
- González Alcázar, Claudio Felipe (2017). “Construir una crítica literaria: Ortega sobre Don Quijote”. En Santos Gargallo, Isabel, Pinilla Gómez, Raquel y Marco Martínez, Consuelo (eds.). *La generosidad y la palabra: estudios dedicados al profesor Jesús Sánchez Lobato*, Madrid, S.G.E.L., 87-105.
- Lázaro Carreter, Fernando (1990). *De poética y poéticas*. Madrid, Cátedra.
- Marías, Julián (1984). “Introducción” en Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Cátedra.
- Ortega y Gasset, José (1988 [1923]). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Espasa Calpe, 14ª ed.
- Ortega y Gasset, José (1964). *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 2ª ed.

**LA CLAVE CRÍTICA BIEN TEMPERADA:
BAQUERO GOYANES EN SU PARTITURA**

***THE WELL-TEMPERED CRITICAL KEY:
BAQUERO GOYANES IN HIS SCORE***

VICENTE CERVERA SALINAS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo traza un itinerario por la obra crítica de Mariano Baquero Goyanes desde su reconocida afición al arte de la música. Desde sus primeras investigaciones en los años cincuenta, como en “Tiempo en tempo en la novela” (1954), las referencias a las técnicas y formas musicales así como a la historia de la música fecundan e iluminan de modo original y precursora su aportación científica a la crítica literaria. Las páginas dedicadas a las estructuras musicales en la novelística contemporánea, ya en los años setenta, revelan su madurez crítica y la amplitud del campo de visión del fenómeno artístico.

PALABRAS CLAVE:

Crítica literaria, música, partitura, tema con variaciones, ritmo

ABSTRACT:

This article traces an itinerary through the critical work of Mariano Baquero Goyanes from his recognized fondness for the art of music. Since his first investigations in the fifties, as in “Time in tempo en la novela” (1954), the references to musical techniques and forms as well as to the history of music fertilize and illuminate his scientific contribution in an original and pioneering way to literary criticism. The pages devoted to musical structures in contemporary novels, already in the seventies, reveal his critical maturity and the breadth of the vision angle of the artistic reality.

KEYWORDS:

Literary criticism, Music, Score, Theme with variations, Rhythm

1. *Preludio*

Una de las características más destacadas y llamativas de la personalidad académica y profesional –pero también humana– de Mariano Baquero Goyanes fue su gran sensibilidad musical. Cualquier discípulo suyo, entre los que tengo la fortuna de contarme, podría corroborarlo¹. En sus clases universitarias era muy habitual que Baquero adornase sus reflexiones y teorías sobre la historia literaria con apuntes, comentarios o referencias a compositores, obras musicales de la más diversa procedencia, bien fueran óperas o sonatas, cantatas o sinfonías, así como a conceptos relativos a la teoría y las formas musicales, al solfeo o a la armonía y composición. No era extraño para él referirse a todo un repertorio lexicográfico relativo al lenguaje musical, aplicado al ámbito literario, en un apropiado uso de términos como: “intervalo”, “cadencia”, “tonalidad”, “tesitura”, “caja de resonancia”, “tempo”, “melodía”, “contrapunto”, “pentagrama”, “fuga”, “partitura”, “escala”, “modulación”, “arpeggio”, “acorde”, “in crescendo”, “leitmotiv”, “tresillo”, “calderón”...

Tampoco lo era escucharlo citar fragmentos de obras famosas de la historia de la música como el crescendo de la famosa aria *La calunnia* de *El barbero de Sevilla* de Rossini para ilustrar el virtuosismo de Espronceda y el arte del escalonamiento versal en *El estudiante de Salamanca*², o la frase musical de Vinteuil (a partir de la Sonata para violín y piano de César Franck), convertida más tarde en sexteto, de la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, o la *Sinfonía fantástica* de Héctor Berlioz a la hora de evocar escenarios estéticos típicamente románticos. Revelaba así el crítico y filólogo una afición al arte musical que trascendía con mucho el mero calificativo de melómano para convertirse en un verdadero especialista en conocimientos musicales.

Su amor por la música no solo era reconocible por la extraordinaria discoteca de vinilos de “música clásica” que famosamente atesoraba en su domicilio familiar sino por testimonios directos de sus amigos más allegados, que confirmaban cómo la

¹ Como recuerda Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano Baquero tomó posesión de su cátedra de Literatura Española en la Universidad de Murcia en diciembre de 1949. “Treinta y cinco años fueron los de permanencia activa de Baquero en su cátedra, por la que pasaron multitud de estudiantes, de filólogos futuros que hoy ocupan las cátedras de nuestra universidad y de nuestros institutos.” (Díez de Revenga, 2004: s/p) Para un conocimiento exhaustivo de su trayectoria académica y profesional, así como para la recuperación de una buena parte de su legado crítico, resulta altamente valioso el portal dedicado a su figura en *Cervantes virtual*, coordinado por Enrique Rubio: https://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/

² Referente a las óperas de Rossini, nos recuerda Jay Grout: “Un recurso sencillo, pero eficaz en los conjuntos y en otras partes es el crescendo: incremento de la agitación mediante múltiples reiteraciones de una frase, cada vez con mayor intensidad sonora y en una tesitura más aguda (por ejemplo en el aria *La calunnia* de *Il Barbiere*)” (Jay Grout, 1984: 659).

pasión por la música se entrelazaba en su vida con su afición lectora. Eran famosas sus visitas semanales a la tienda musical *Ritmo*, sita en la murciana calle Sociedad, con la avidez de conocer las novedades discográficas que en materia clásica recibía el ya extinto local. Muchos testimonios se conservan aún entre sus conocidos acerca del entusiasmo con el que recibió la novedosa reproducción en formato compacto (CD) de la música grabada, a través de cuya perfección técnica pudo percibir una pureza en la captación del sonido y en la ausencia de impurezas acústicas propias de un degustador exquisito de la materia sonora. No es extraño así que, en la separata publicada en 1984 por la Academia Alfonso X de Murcia, a los pocos meses de la muerte de Baquero, evocara José Mariano González Vidal al amigo en un exquisito recordatorio de su figura titulado “La amistad y la música”, donde precisamente ponderaba la naturaleza musical que conformaba su vida y su obra. Aseveraba que “pulsar la clave musical de Mariano Baquero es inexcusable” (González Vidal, 1984: 119) para perfilar la “total dimensión” de ambas facetas, la personal y la más netamente profesional, humanas ambas. González Vidal se refiere a una “vocación íntima, casi secreta” de Baquero por la música, “que explica, ilustra y proyecta su actividad” como docente e investigador (120) y lo ilustra con su propia experiencia, la del amigo cómplice en esa “misteriosa forma del tiempo” que para Borges (1989: 270) fuera la música:

Música y literatura fueron siempre la estrofa obligada de mis encuentros con Mariano Baquero, un solo asunto en doble recurrencia –Ariosto y Haendel, Tasso y Rossini, Ovidio y Mozart–, el eco duplicado de un juego de espejos musical y literario –Lezama Lima y Shostakovich, *Paradiso* y *Lady Macbeth en Msentsk*. (González Vidal, 1984: 121).

Los valiosos aportes de Baquero en este campo no se limitaron a su enseñanza universitaria ni a su investigación científica, sino que fecundaron otros trabajos de no menor envergadura pedagógica, como fueron sus lecciones de *Literatura española* para Bachillerato en el manual editado por Anaya a tal efecto en 1976. Como recientemente se ha señalado, “estas lecciones suponen una síntesis del pensamiento teórico-práctico de Baquero Goyanes” (Illán Castillo: 2020, 247) y en ellas, por tanto, frecuente Baquero la asociación entre las artes como eje de su enseñanza. Así sucede, entre otros muchos ejemplos aportados por Illán Castillo, con la evocación de músicos protagonistas de novelas memorables, como es el caso de Adrián Leverkühn en *Doktor Faustus* de Thomas Mann, inspirado “en el sistema dodecafónico o serial del músico contemporáneo Schönberg” (Baquero Goyanes, 1976: 82).³

³ Illán Castillo documenta exhaustivamente en su artículo los referentes musicales que Baquero ofrece a lo largo de estas lecciones para estudiantes del extinto Bachillerato Unificado Polivalente (B.U.P.), en los años setenta. Llamo la atención sobre la riqueza cultural que estas lecciones contenían para el horizonte receptor de aquel momento: “Otra faceta de las relaciones interartísticas es la que concierne

2. *Adagio*

Ignoro si Baquero, al igual que Walter Pater⁴, suponía que la música era el culmen de la expresión artística, dado que en la naturaleza de la misma el fondo y la forma se confunden –al decir del ensayista inglés–, pero sí estoy seguro de que para él la vida cobraba un relieve, una belleza y una profundidad singulares merced a la experiencia musical. Y buena cuenta dio de ello a lo largo de su itinerario crítico⁵. Por ello, cuando nos adentramos en los trabajos de investigación de Mariano Baquero quedamos no solo sorprendidos sino también deslumbrados por la vastedad de sus referencias literarias y teóricas, la multiplicidad de perspectivas críticas adoptadas en sus trabajos y la modernidad de sus posicionamientos científicos, junto a la elegancia y transparencia de su prosa, la pulcritud retórica empleada y la elegancia de su estilo. Un estilo que combinaba perfectamente la mirada genérica y descriptiva hacia la obra artística con la capacidad de análisis más profundo, así como la atención a la forma compositiva global de un texto combinada con la sutil apropiación de los detalles más precisos y significativos de la misma, aquellos que permitían transferir sentido y sensibilidad al trabajo crítico.

Este virtuosismo hermenéutico, la capacidad de combinar un análisis concreto de un texto –pongamos por caso un cuento de Azorín o una “novela ejemplar” cervantina– según patrones formalistas junto a la captación macroestructural

a los propios creadores. En este caso, nos encontramos ante lo que Baquero Goyanes denomina *dobles variaciones*, esto es, los casos en que un escritor tiene también vocación musical o plástica. (...) Baquero cita como ejemplos al poeta Gerardo Diego –por sus condiciones de gran pianista– y al compositor alemán Richard Wagner, que, además de músico, fue también poeta, ensayista y dramaturgo.” (Illán Castillo, 2020: 259). Precisamente en el volumen *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*, editado en Murcia en 1974, al cumplirse veinticinco años de labor ininterrumpida como docente en la Universidad de Murcia (1949-1974), hallamos un artículo, fruto de esa fusión entre música y literatura a la que Baquero propendía, en torno a los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego, cuya autor, María del Carmen Hernández Valcárcel, traza la secuencia de intersecciones entre ambas creaciones artísticas desde Gautier y los simbolistas hasta los poetas del 27, sin desdeñar el hito poético-musical que representa la obra de Rubén Darío (Hernández Valcárcel, 1974: 199-209).

⁴ “*Todas las artes aspiran constantemente a elevarse a la condición de la música*. Pues si bien en todas las demás clases de arte es posible distinguir el fondo de la forma, y el entendimiento siempre puede hacer tal distinción, empero, el constante empeño del arte consiste en negarlo.” (Pater, 1982: 108). Así lo afirmó el ensayista y crítico de arte británico en el capítulo dedicado a “La escuela de Giorgione” de su clásico ensayo decimonónico sobre *El Renacimiento*.

⁵ Aunque Díez de Revenga anote que “Baquero apenas escribió sobre música” (Díez de Revenga, 2004: s/p), hay que entender esta afirmación en un sentido literal, propio de lo que sería un teórico de la música. Empero, si vamos repasando con tiento la obra crítica de Baquero Goyanes son copiosas las alusiones, referencias y apropiaciones que se nos regalan prestadas del arte de la música aplicada al de las palabras.

de una determinada novela –pongamos por caso *La regenta* de Clarín–, revelan la gran ductilidad receptora de un extraordinario y amoroso lector, que sabía adaptarse ingeniosamente a la naturaleza propia de cada obra y sacar de ella un fruto siempre provechoso y original. Por esta razón sus análisis textuales se enriquecían sobremedida con el recurso de la pauta teórica musical, conformando de tal modo, en sutil imbricación de planos artísticos, una clave crítica “bien temperada”, acorde a la forja de su partitura crítica inconfundible. Esta singularidad es reconocible a lo largo de su producción teórica, como cabe comprobar felizmente cuando recuperamos un temprano trabajo del joven Baquero sobre la distinción de los conceptos del “tiempo” y del “tempo” en la novela, tan oportuna y luminosa a la hora de pautar procedimientos y herramientas en el arte de la escritura.

El segundo de estos conceptos, el de “tempo”, asimilado por Baquero a la categoría de “ritmo musical”, ofrece toda una gama de apropiaciones exegéticas al crítico lector favoreciendo así una riqueza y una profundidad que, aun inherentes a la esencia del texto artístico, queden relevadas en la práctica lectora. Así, el tempo “independiente de toda angustia temporal” (Baquero Goyanes, 1948: 37) es el mecanismo escritural que permite al artista dimensionar la relación de los hechos de acuerdo a su propia elección del ritmo de su narración, de tal modo que “un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente” (Baquero Goyanes, 1948) y, en esa distinción entre un “Adagio”, un “Presto”, un “Lento” o un “Moderato” estriba la intelección lectora y crítica del “tempo narrativo”. Los ejemplos aportados por Baquero –siempre tan sumamente ilustrativos y clarificadores– facultan la asimilación de este recurso crítico. Su integración en la comprensión del fenómeno estético redundan en la riqueza del texto como iluminación de ese crítico que, como “artista” (según la famosa definición de Oscar Wilde) es capaz de ejecutar la partitura textual y hacerla “sonar” de un modo más artístico y pleno.

Baquero instituye al menos dos modalidades contrapuntísticas en el recurso del tempo narrativo, que remite a novelistas europeos en su visión de la literatura desde un plano teórico comparativo y universal:

El *tempo* narrativo dickensiano –y el de Thackeray– se caracterizan por la suave placidez. Las descripciones son espaciosas, detalladas; los diálogos, sabrosos; las situaciones, múltiples. No hay prisa: los paisajes son bellos, los personajes derrochan simpatía y tienen muchas y agradables cosas que decir. Hay tiempo para todo: para el humor, para la alegría, para las lágrimas.

Stendhal es un ejemplo típico de la segunda manera. Narrar con prisa, concediendo tanta importancia narrativa –no psicológica– a los sucesos trascendentales como a los insignificantes (...) En *Le rouge et le noir* se observa que los principales acontecimientos

de la vida de Julian Sorel están narrados como de paso, sin alterar la tesitura opacamente emocional que define y valora toda la obra. (Baquero Goyanes, 1948: 88).

Como reconoce agudamente el crítico-artista en la conclusión de su revelador estudio, este recurso interpretativo trasciende la perspectiva meramente estética para incardinarse en una vibración de resonancia metafísica, ya que el tiempo como coordenada ontológica participa de la propia angustia humana acerca de la existencia y, por tanto, la aprehensión crítica del tiempo narrativo no es un recurso más del comentarista sino un modo propicio para reconocer la visión del mundo y de la realidad ínsita en la obra artística: “Se trata, pues, de diferentes actitudes frente a la gran angustia del tiempo. Perseguir este tema en la novelística actual sería una tarea grata”, defiende Baquero en la cadencia de su composición y la hace resonar, de modo perfecto, con la atracción de un novelista como James Joyce, cuyo *Ulises* (publicado veinticinco años antes de este trabajo) corroboraría esta trascendencia del uso del tiempo como alma interna del tiempo en su manifestación externa, cabría decir. Y ello porque “el novelista irlandés ha trazado en esta obra la odisea del hombre moderno a través de solo un día de su existencia.” (Baquero Goyanes, 1948: 94).

También a la escucha sutil del tiempo narrativo en la prosa neomodernista de Gabriel Miró dedicará horas de estudio y páginas impresas Baquero en su partitura crítica, considerando que “el tempo lento sensual, característico” del escritor levantino “le permite obtener de todo paisaje una serie de efectos, de matices, de bellos descubrimientos que la mirada rápida ignorará siempre” (Baquero Goyanes, 1952: 16), al punto de constituir un auténtico “paisaje sonoro” particular, cuya devoción por la obra de compositores como Wagner o Chopin revelan su veta romántica y modernista (Baquero Goyanes, 1952: 23). Como en el caso antedicho de James Joyce, aunque manifiesto en otro plano expresivo, al fin y al cabo, Gabriel Miró “sabe mucho de la musicalidad y del íntimo sentido de las palabras.” (Baquero Goyanes, 1952: 36).

3. *Vivace*

Los planteamientos acerca del “ritmo” narrativo, en paralelo a su acepción en la teoría musical, proliferaron a partir de entonces en los trabajos del investigador. Así, en 1957 en el número 20 de la, por él fundada, revista *Monteagudo*⁶ publica

⁶ La revista, como nos recuerda Ana Luisa Baquero, fue fundada en el año 1953 dentro de la Cátedra Saavedra Frajardo en la Universidad de Murcia, y hoy sigue vigente bajo la coordinación del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Facultad de Letras de la misma universidad. (Baquero Escudero, s/f).

“Retórica y ritmo en Azorín y Baroja”, donde la diversa entonación estilística propia de ambos representantes de la Generación del 98 se vincula con una apreciación relativa de los fragmentos analizados por su aguda interpretación de las “partituras”⁷. Ya en 1961, en su primera edición de *Qué es la novela*, publicada en Buenos Aires, recupera planteamientos ya diseñados en sus primeros escritos, como es el problema “del manejo del tiempo y su repercusión en el *tempo* narrativo” (Baquero Goyanes, 1988: 89). En esta ocasión la dicotomía baqueriana hallaría un canal de ilustración comparativa recurriendo de nuevo a escritores como Dickens o Stendhal, pero también a citas muy caras a su memoria. Así sucede con el episodio del beso de Albertina al narrador de la *Recherche*..., que a pesar de haber sido “levísimo” y “fugaz” en su realidad empírica, se convierte en la maquinaria rememorativa proustiana en una descripción extensa y dilatada, implementando un *tempo* lento, casi detenido, y transformando así “un acto que parecía único e indivisible en una serie de ellos, y ofreciéndonos un conjunto de sucesivas y cambiantes actitudes psicológicas” (88). También nos resuena la alusión a las novelas por entregas o folletines, tan recurrentes en la obra crítica de Baquero, como evidente ejemplo de abundancia del recurso temporal, que parece incluso llegar a sobrarle al narrador, sirviéndose del mismo “como del más poderoso resorte emocional, al someter a impaciente espera la atención del lector” (89).

Especialmente notable, en este mismo ámbito de especulación teórica en torno a cuestiones musicales por parte de Baquero, es el trazado del binomio terminológico “pattern”-“ryhtm”⁸, heredado de E. M. Forster y Robert Murray, autores que también destacaron por su especial sensibilidad hacia el universo sonoro y los aspectos relativos a la musicalidad reconocibles en las obras literarias. A partir de las consideraciones sobre el “concepto temporal de la composición literaria”, introduce Baquero en *Estructuras de la novela actual* la dicotomía antedicha para aplicarla a su particular catálogo de estructuras novelescas, postulando la coexistencia en la novela de ambos conceptos, pues por “más que una novela pueda ser considerada en términos espaciales, continúa siendo un proceso, una progresión” (Baquero Goyanes, 1970: 81-82). Ello legitimaría la adopción sin dificultades tanto del esquema espacial y constructivo que el “pattern” explicita como del sentido del progreso como

⁷ “El ritmo es, en parte, consecuencia de esas variaciones retóricas que van de lo puramente enunciativo (...) al apasionado movimiento interrogativo o admirativo, a la vibrante invocación.” (Baquero Goyanes, 1957).

⁸ “Esta doble consideración de “espacio” y “tiempo” enfrentados a la estructura novelesca, es la que llevó a Forster a discutir, muy inteligentemente, los conceptos “Pattern” y de “Ryhtm” (...). Por “pattern” entiende Forster el diseño espacial, aquello que en una novela podría ser descrito en términos plásticos, con alusiones ópticas. (...)”. En cuanto al “ryhtm”, a partir del fenómeno de la novelística proustiana, lo considera Forster “un poderoso elemento organizativo, calificable de rítmico.” (Baquero Goyanes, 1970: 80-81).

“poderoso elemento organizativo, calificable de rítmico” (Baquero Goyanes, 1970: 82). A pesar de concluir su reflexión resolviendo que no es “conveniente establecer una rotunda oposición entre los conceptos de “pattern” y de “rythm”, se complace en matizar dicho aserto al rememorar ciertas novelas cuya “organización espacial apenas cuenta estéticamente”, como señalaba Forster a propósito del ciclo novelístico de Proust –y que Baquero discute en cuanto a su plasticidad espacial, muy reconocible en su conjunto-. Por el contrario, sí le parece clara la inexistencia de una novela que pudiera desarrollarse “fuera del tiempo” (Baquero Goyanes, 1970). Una de las referencias novelísticas más complejas de la historia del género en el siglo XX viene a corroborar su intuición: “pues incluso aquellas que querrían fijarlo, inmovilizarlo, con la captación de un solo instante, casi a la manera del *Finnegan’s Wake* de Joyce, no pueden existir fuera del tiempo del lector, del consumido por éste en hacerse con la imagen total de la novela” (Baquero Goyanes, 1970: 81-82).

Y es que la novela, merced a su flexibilidad o “permeabilidad”, como gustaba recordar a Baquero, es territorio abierto a la experimentación artística y, por ello, a su emparejamiento con las formas de la música.⁹ El hermetismo del género, característica que, en apariencia, resultaría opuesto al de su flexible capacidad de interrelacionarse con otros géneros (y con otras expresiones artísticas, como la música, cabría añadir) no estaría, al fin, reñido, en su aparente rigidez, con su condición hermética, apreciable en obras de talante humanístico como *El último puritano* de George Santayana (calificada por Baquero como “delicioso y confortable relato”¹⁰) o *La montaña mágica* de Thomas Mann, entre otras. Ejemplos donde el ritmo moroso, el tempo lento y la amalgama de pensamientos de tono ensayístico y aun filosófico, no empañan su porosa condición permeable. En su *Proceso a la novela* (1963) dio Baquero cumplida cuenta de todo ello.

4. Interludio

No era cualidad menor, para alcanzar ese estado luminoso en el ejercicio crítico, el inmenso bagaje de lecturas de alcance universal que atesoró Baquero a lo largo de su vida, como resulta evidente percibir cuando nos asomamos a cualquiera de sus páginas. Su sabiduría literaria procedía en gran medida de concebir la experiencia

⁹ “Ocurre que esta flexibilidad de la novela va unida a lo que, aceptando un término barojiano, podríamos llamar su permeabilidad.” (Baquero Goyanes, 1956: 14).

¹⁰ Se trata de ese “proceso” al género que Baquero acomete a partir de la polémica entre Ortega y Pío Baroja incoada en 1925. El crítico llega a la conclusión de que el problema del hermetismo “nada tiene que ver, por tanto, con el de la permeabilidad del género, ya que una novela rotundamente porosa puede resultar totalmente hermética para determinados escritores” (Baquero Goyanes, 1963: 55).

literaria desde ese prisma goethiano de la *Wellliteratur*, donde el marbete nacional siempre quedaba en profunda correlación con el ámbito global, tanto en las coordenadas del espacio como en las del tiempo histórico. Impulsor, así pues, merced a sus trabajos científicos, del área de conocimiento de la Literatura Comparada¹¹ en España, Baquero Goyanes sabía intuitivamente y confirmaba en sus escritos teóricos la mirada de un crítico que en verdad ama la literatura hasta el punto de diseñar un propio método hermenéutico, donde el objeto de estudio vibraba al son de un instrumento de observación y análisis hasta casi convertirlo en una suerte de partitura textual, que el ejecutante, el crítico en este caso, plañía con todos los recursos propios de un conocedor de la técnica compositiva.

El texto literario visto como partitura musical se enriquecía en las manos del virtuoso concertista, en cuya ejecución la obra escrita manifestaba su más recóndita armonía. La correspondencia entre leer y tañer fue una de las constantes de su concepto de la crítica así como de su labor docente, y no en vano gustaba por ello de reiterar el parentesco propuesto por el Arcipreste de Hita entre el libro (“de buen amor”) y “todos los estrumentos” musicales, derivando así la capacidad de “puntar” (puntear, tañer, interpretar) la obra escrita cual un músico haría sonar las cuerdas de un laúd o las teclas de un clavecín. “Tañer un libro” se erigió como constante crítica en la literatura crítica de Baquero, e incluso fue el tema central de un breve y delicioso artículo de 1965, recuperado en los noventa en una publicación que de modo certero identificaba la labor académica, científica y pedagógica de Baquero, y aún más allá, su retrato humano o etopeya: la educación de la sensibilidad literaria. Allí afirmaba, en efecto, que el libro es “algo susceptible de ser tañido como instrumento, punteado como una guitarra, y de la habilidad del tañedor dependerá el son obtenible” (Baquero Goyanes, 1990: 17)¹².

¹¹ Y de tantas otras “actitudes críticas actuales” como defiende Antonio García Berrio en “Memoria crítica de Mariano Baquero” (2006: XLIII-LIV), presentación del volumen recopilatorio de artículos de prensa de Baquero, compilados y editados por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez (Baquero Goyanes, 2006).

¹² La autenticidad –de raíz orteguiana–, la sensibilidad y el entusiasmo se muestran en este hermoso artículo como la tríada ideal para favorecer la enseñanza de la literatura. Es evidente deducir que en el espacio de la sensibilidad se muestre la inquietud y el conocimiento de las expresiones procedentes de otras ramas del arte, como obviamente lo es, y lo fue de manera preclara para Baquero, la música, como lo declaró ya en 1953: “Es desde la capacidad de entusiasmo del profesor desde la que hay que conquistarse la atención del alumno. Entre la mirada de éste y el texto literario se encuentran –encarnadas en el cometido del profesor– el riesgo y la belleza de una de las más difíciles etapas de la educación, la de la sensibilidad del hombre, es decir, la del más delicado sector de su espíritu.” (Baquero Goyanes, 1990: 15). Acerca de este artículo juvenil de Baquero, uno de los más citados de su producción completa, comenta Victorino Polo en una página de *Monteagudo* tras la muerte del maestro: “La página literaria es un trozo de vida llevado a la escritura con fines artísticos en modo alguno agotados en sí mismos, sino

En esta línea fue Baquero “claro y distinto”, bien consciente de que tal analogía, lejos de ser un recurso de “amateur”, bien podría enriquecer el ámbito de la crítica literaria y la propia producción de sentido en la hermenéutica textual:

Es obvio que no sólo el *Libro de Buen Amor* o *Rayuela* “suenan distintos” según el talante de cada uno de sus lectores. Con cualquier gran libro suele suceder esto, y en tal sentido no deja de ser elocuente el tan traído y llevado dicho acerca de cómo el *Quijote* cervantino hizo reír, sonreír o meditar gravemente a los lectores de distintas épocas. Que cada lector lee (tañe) “su” *Quijote* lo demuestra, en grado superlativo, el caso de Unamuno, autor de *Vida de Don Quijote y Sancho*. En esta obra tenemos el sonido que Unamuno sacó de la cervantina; es decir, su interpretación, su “ejecución” (Baquero Goyanes, 1970: 88-89).

La enjundiosa cita de Baquero Goyanes comporta dos niveles de comprensión, refiriéndose el primero al aspecto concreto de la recepción literaria y su lógica de la variación interpretativa de los textos, según épocas y autores o gustos y modas. En un segundo plano, más profundo, cabría interpretar que, desde un punto de vista formalista e inmanente, cada texto ya de por sí se visualiza como una especie particular de partitura musical, que requiere la destreza interpretativa del lector. El texto-partitura revertiría en una mayor hondura y belleza cuanta más formación y virtuosismo poseyera su ejecutante, su lector, su “crítico”. La incorporación de una perspectiva –y trato de usar este vocablo con toda la resonancia que Baquero supo aportarle en sus estudios– musical a los trabajos de crítica literaria confería un horizonte de expectativas y una amplitud del campo visual a la obra artística de innegable eficacia, de claridad portentosa.

A tal punto se refiere el propio autor en el capítulo octavo de *Estructuras de la novela actual* (1970), concretado en las dimensiones musicales de la creación literaria. Una luminosa cita de Michel Butor relativa al método de composición combinado de un músico donde conviven los planos horizontal (el curso melódico del “tempo” de una partitura) y vertical (la armonización de los diversos sonidos procedentes de la suma de los instrumentos de la obra) le lleva lúcidamente a cotejar este procedimiento básico en la creación musical con el artificio ideado por Ramón Pérez de Ayala en *El curandero de su honra*, donde se sirve de la tipografía para visualizar en una doble columna de una misma página “el fluir de la vida de Tigre Juan a la izquierda, y a la derecha el fluir de la vida de Herminia” (1970: 100-101). El recurso conseguiría esa doble lectura “horizontal-vertical” perseguida por el novelista, como bien destaca Baquero, sin por ello perder de vista su perspectiva “comparada”, según la cual la herramienta narrativa responde a un patrón de composición musical, revelando así su

entendidos como posibilidad creadora con respecto del lector, justificación cabal de cualquier empresa. La realidad proyectiva e incitadora de esa página se configura como catalizador de las potencialidades no despiertas todavía en el lector.” (Polo García, 1984: 27).

visión de la obra escrita como una suerte de partitura que el crítico tañe de acuerdo a su particular maestría: “Son dos melodías que no deberían escucharse (leerse) por separado; como no pueden oírse por separados los dos temas que, por ejemplo, se combinan en la estructura musical de una “canon” o de una “fuga”. (Recuérdese, por ejemplo, la fuga, el efecto final de las conocidas *Variaciones sobre un tema de Purcell*, de Benjamin Britten)” (Baquero Goyanes, 1970: 101).

5. Moderato

El reconocimiento explícito de que leer implica escuchar fecundó muchas páginas de la obra teórica baqueriana. Si escuchar una obra musical implica un proceso mental paralelo al de la descodificación lectora, no es menos natural identificar la propia lectura con el de la audición musical. En *Estructuras de la novela actual*, sin ir más lejos, Baquero no tiene reparos en expresarlo abiertamente, al aludir, por ejemplo, al “sonido” que Miguel de Unamuno pudo extraer en su *Vida de Don Quijote y Sancho* de la novela cervantina. De ahí que concibiera de manera natural la analogía entre la estructura compositiva de una sinfonía y la de una novela, como procedimientos fácilmente allegables (Baquero, 1970: 89).

Muchos son los ejemplos que aporta el crítico, siendo relevantes, desde una perspectiva de literatura europea, *Bajo el volcán* de Malcon Lowry o la tetralogía de Lawrence Durrell, el *Cuarteto de Alejandría*. En este sentido, la agudeza crítica de Baquero Goyanes armoniza con la de reputadas teorías internacionales de la novela, como la del ya citado E. M. Forster, consonando en la idea de que en una gran novela es factible reconocer, al final de su lectura, los “sonidos” (melodías o argumentos) y los ritmos que han ido pautando su desenvolvimiento hasta el punto de adquirir una resonancia global en sus cadencias, tal como sucede en algunas composiciones sinfónicas.

Recordemos que ya en 1927, el novelista británico había introducido en su obra *Aspectos de la novela* la distinción entre un ritmo “fácil”, que aun reconocible en una obra no resulta constituyente de una función constructiva específica. Este ritmo sería propio de la repetición de temas o elementos musicales a lo largo de la trama, como sucedería con la frase musical de la sonata de Vinteuil, convertida finalmente en sexteto¹³, en la rememoración novelística proustiana. Frente a él incorpora Forster otro modelo, calificado como interno, que sí constituye una suerte de elemento

¹³ “El tema de la pequeña frase musical de la que primero es sonata de Vinteuil, para al fin convertirse en sexteto, cruza el ciclo novelesco de una punta a otra, como un eco, una memoria, dice Forster. Se trata, pues, de un poderoso elemento organizador, calificable de rítmico” (Baquero Goyanes, 1970: 81).

cohesionador en el trazado formal. Sería el caso de una obra que, a pesar de su monumentalidad, como *Guerra y Paz* de Tolstoi, se caracteriza por ofrecer un efecto de conjunto en cuanto a la relación de sus partes con un todo apoteósico y final, al modo de una sinfonía (Forster, 1983: 167). Análogamente, en su artículo “Tiempo y *tempo* en la novela” aseveraba Baquero: “Considerada la novela como un todo, es innegable que la reacción emotiva del lector –o, si se quiere la total fruición estética– no se percibe hasta que se ha leído el último capítulo, nota final de la gran sinfonía.” (Baquero Goyanes, 1948: 86). A pesar de este dúo de voces graves, recuerda Baquero que Forster, aun a pesar de reconocer la impronta del “rhythm” en la organización de la Quinta Sinfonía de Beethoven, opta por no establecer una clara analogía “entre la estructura de una sinfonía y la de una novela, fijándose en que la música no emplea cosas humanas, regida como está por intrincadas leyes; en contraste con la novela, la cual ha de ocuparse de cosas y seres humanos, como reflejo de la vida que es.” (Baquero Goyanes, 1970: 81).

Junto a la sinfonía, otras formas musicales comparecen bajo la atención crítica de Mariano Baquero en sus textos teóricos. Así sucede con la “suite”, con la fuga, el contrapunto y el tema con variaciones. La suite, que el investigador reconoce en la novelística alemana de los años sesenta del pasado siglo, como sucede en *Niembsch, o la inmovilidad* (1964) de Peter Härtling, procede como forma musical a dividir la obra en una serie de episodios autónomos, con su propia “significación y carácter”. La suite funcionaría, así, usando los movimientos propios de esas composiciones musicales que procedían de danzas tradicionales aunadas con sus tempos y ritmos particulares y diversos, propias de la música barroca, “a la manera de Bach o Telemann: preludio, rondeau, gigue, mènuet-gavote, allemande, bourrée, sarabande, etc.” (Baquero Goyanes, 1970: 90).

Resulta realmente interesante que Baquero hubiese leído a un escritor como Peter Härtling, novelista alemán nacido en 1933, cuyo interés por el romanticismo y la música fue una de las líneas vertebrales de su obra, y que relató en los años noventa las biografías de músicos como Robert Schumann y Franz Schubert. También lo es el hecho de conocer a fondo los *Ensayos críticos* de un autor, posteriormente tan canonizado en la disciplina de la Teoría de la Literatura como lo fuera Roland Barthes, traducido por Carlos Pujol en 1967, y que esto le permitiese identificar como herramienta crítica común la categoría musical del “tema con variaciones”, que el crítico francés había proyectado sobre la obra de Michel Butor, un creador para quien la música y la novela se explicaban mutuamente (*Apud.* Baquero Goyanes: 93). La musicalización de la ficción, aspecto ya atendido por Baquero en el primer epígrafe de su capítulo sobre las estructuras musicales en la novela contemporánea, vendría a trazar una constelación de referentes, donde la presencia de Butor vendría

a completar las de Joseph Conrad o Aldous Huxley. Así, el contrapunto musical, que Freedman ya había reconocido en el *Ulises* de Joyce, revelaría la “presencia de distintas fragmentadas historias que se van entrecruzando y sucediendo de acuerdo con tal disposición musical” (Baquero Goyanes, 1988: 94).¹⁴

6. Partita

Mención aparte merecen los conceptos de “leitmotiv” y de “Tema con variaciones”, dada la abundancia de referencias críticas que de estos recursos musicales hace gala Baquero Goyanes en sus trabajos de crítica literaria. El primero de los términos¹⁵ comparece de modo muy habitual en la obra de Baquero y faculta alguna de sus más conspicuas iluminaciones, relativas a su capacidad para adentrarse precisamente en el arte de la captación del detalle, de la secuencia melódica repetida en el texto como partitura. Así sucede con su apreciación de un motivo recurrente que expresa la caracterización de un personaje como Popeye en la novela *Santuario* de William Faulkner. La premisa de Baquero está sólidamente definida: “La repetida aparición de estos objetos en diferentes momentos de la novela tiene un encanto casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en una larga sinfonía, una de esas delicadas frases que, a aparecer a intervalos, fácilmente reconocibles, adentra en la intimidad de la obra al oyente” (Baquero Goyanes, 1970: 96). Esta personal acepción del leitmotiv aplicado a la creación literaria le permite, en efecto, reconocer el procedimiento en la antedicha novela, donde el pitillo del personaje y su manera de fumarlo, a modo de “tics” demostrativos de su carácter, convierten el uso del motivo repetitivo, de resonancia musical, en una invitación a profundizar en la psique humana a partir de la percepción del leitmotiv que lo identifica. Asimismo, a partir de esta “ejecución de la partitura” novelística el crítico infiere características generales del texto y, por ende, del estilo y modus operandi de su autor:

¹⁴ No son frecuentes las incursiones críticas de discípulos de Baquero que proyecten las formas musicales a los planos estructurales de textos narrativos como método de análisis literario. Una valiosa excepción la hallamos en el artículo de Sagrario Ruiz Baños donde identifica la estructura de fuga en la novela de Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera* (1986: 59-70).

¹⁵ Acerca del leitmotiv, y de su uso recurrente en la ópera de Wagner, cabría recuperar estas reflexiones de Ernst Bloch acerca de su significación en la música del alemán: “Wagner, en el ensayo *Ópera y drama*, definió sus *leitmotives* como “plásticos momentos de sensibilidad”, “columnas del edificio dramático” de cuya “reiteración ordenada y alterna surge por sí misma, incluida la forma musical suprema, unitaria”. No alude Wagner a ningún recurso pedagógico ni muletilla; todo queda en el terreno formal objetivo.” (Bloch, 1975: 36-37).

Desde la aparición de Popeye, en el primer capítulo de *Santuario*, hasta su final en la horca, tras esa espera de la muerte marcada por los pitillos, éstos han compuesto en la novela el marco de una repulsiva figura, expresando toda su fría crueldad, su sadismo, su degeneración. Expresándolo con el solo énfasis de su insistente presencia, atrayendo la atención del lector hacia el humo, la cerilla, la llama; es decir, lo no humano. De Popeye —como de casi todos los personajes de *Santuario*— no se ofrecen sentimientos, ideas; sino esencialmente actitudes, y entre éstas, la muy repetida de su manera de fumar. (Baquero Goyanes, 1970: 97-98).

Según el *Curso de formas musicales* de Joaquín Zamacois, la “variación” en sentido teórico y en el arte de la música, “consiste en un número indeterminado de piezas breves, todas ellas basadas en un mismo tema (...), el cual es modificado cada vez intrínseca o extrínsecamente” (Zamacois, 1975: 136)¹⁶. En el lenguaje de la música y en su historia son muchos los ejemplos explícitos de esta modalidad compositiva, que fue denominada “diferencias” en la música española del Renacimiento, y ha aportado piezas memorables en los catálogos de compositores como Johann Sebastian Bach (las famosas *Variaciones Goldberg*), Händel, Haydn, Mozart, Beethoven (las no menos célebres *Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli*), Brahms (*Variaciones sobre un tema de Händel*) o Rachmaninov (en su *Rapsodia sobre un tema de Paganini*), entre tantos otros ejemplos. Literariamente hablando, la técnica de la variación tiene un relieve diferente, menos explícito y literal, pero no por ello menos reconocible en su manifestación artística, como muy bien advierte Baquero en sus “tañidos” críticos, apreciando así en el “otra forma musical de muy nítido diseño, transportada frecuentemente a una clave narrativa” (Baquero Goyanes, 1970: 90).

Ya en la apropiación del recurso revela el crítico la riqueza léxica a la hora de su definición, en el empleo de vocablos como “transportar” (que musicalmente hablando implica un cambio de tono sobre una misma melodía) o “clave”, término esencial en el pentagrama de un compositor. Los ejemplos que aporta Baquero son múltiples. En *Estructuras de la novela actual* nos remite a Aldous Huxley (*Contrapunto*), Vicki Baum (*El bosque que llora*), Jules Romains (*Cuando alguien muere*) o, en un sentido de variación dual sobre un mismo asunto, Benito Pérez Galdós (*La incógnita y Realidad*) y Francisco Ayala (*Muertes de perro y El fondo del vaso*). “Transportado” el recurso al ámbito del cuento, Baquero ilustra el recurso de la variación en una obra

¹⁶ Por su parte, en cuanto a su dimensión histórica, cabría añadir que “al siglo XVII se le ha llamado “la era de la variación” porque el principio de la variación está difundido en muchísimas de las formas instrumentales de ese periodo. En un sentido más específico, el *tema* y *variaciones* es la continuación de un tipo predilecto de composición para teclado del Renacimiento Tardío” (Jay Grout, 1986: 362).

tan recurrente en su bibliografía como *Misteriosa Buenos Aires*, de Manuel Mujica Láinez, observando en este caso cómo el conjunto de los relatos cobra sentido como “variación” histórica de la capital argentina desde la fundación de la ciudad porteña hasta el siglo XX (Baquero Goyanes, 90-93)¹⁷.

En el conjunto de la obra crítica de Baquero, este procedimiento es central en trabajos monográficos, como “Cinco variaciones sobre el tema de las nubes”, publicado en el libro homenaje a Rafael Lapesa en 1976 o “Seis variaciones sobre el tema de las manos”, que apareció en la Revista de la Universidad Complutense de Madrid en 1980. Ya en el primero de ellos, hallamos un pórtico de presentación donde nos explicita el procedimiento de adopción de una categoría procedente del mundo de la música:

Las notas que siguen vendrían a ser lo que en lenguaje musical se llama “variaciones sobre un tema”. Cómo un mismo motivo literario, expresado por diferentes escritores, se adapta al especial tono y talante de cada uno de ellos, constituye un asunto casi tradicional en cuestiones de crítica literaria. El que ese motivo se repita con alguna frecuencia en escritores no muy separados cronológicamente, parece permitir no sólo una caracterización de éstos, sino también del motivo en sí; situable entonces dentro de unas expresivas coordenadas estilístico-temporales. (Baquero Goyanes, 1976: 61).

Como cabe observar, el recurso ya no se refiere sólo a una composición determinada que, en su conjunto y de manera orgánica, procede a realizar diferencias formales a partir de un modelo establecido sino que Baquero amplifica el recurso, al reconocer dicha pauta (el tema inicial) en diversas manifestaciones literaria de autores diversos¹⁸. En este caso, las variaciones parten del canto “Las nubes”, decimosegundo del conjunto poético que Ramón de Campoamor compuso en 1854 bajo el título de *Colón*, y se corresponden con las cinco “variaciones” sobre este motivo del “alfabeto movable” de los cielos que forjan las nubes, virtualmente legible en su mutable devenir para el atento espectador de las alturas. Comienzan las variaciones con la estampa “Las nubes” de Azorín en el interior de *Castilla* (1912), adelantándose en

¹⁷ “Una de las más bellas colecciones de cuentos que conozco, centrada toda ella en torno a un motivo, que actúa, pues, como de flexible pie forzado temático, es la admirable *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez. Todos los cuentos tienen como fondo la capital argentina...” (Baquero Goyanes, 1988: 147).

¹⁸ En realidad, ya las citadas variaciones de Beethoven a partir del vals de Diabelli introducen una peculiaridad de carácter y planteamiento con respecto a la tradición: “Estas difieren de otras variaciones de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en que no están constituidas por alteraciones relativamente rectilíneas de la fisonomía del tema, sino por transformaciones de su propio carácter.”, de tal modo que implementaron otro modo de componer sobre el modelo previo del tema con variación, que heredarán autores como Schubert o Brahms (Jay Grout, 1984: 583).

su visión incluso al título primigenio o tema inicial del estudio: el de Campoamor. La secuencia histórica recorrerá las siguientes estaciones nubilosas: la semblanza literaria de Armando Palacio Valdés dedicada al crítico Manuel de la Revilla en 1871; el capítulo VII de *Bailén* (1873) de los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, con su perspectiva quijotesca incluida, y por fin el capítulo XI (“Una nube”) de la *Oceanografía del tedio* (1921) de Eugenio D’Ors. La sensibilidad lectora de Baquero se aúna en este caso con la originalidad en la elección de los ejemplos, hecho que llama poderosamente la atención por cuanto implica esa mirada extensiva, abarcadora y generosa que, a modo de gran angular, poseía Baquero Goyanes en su relación con la materia literaria, pero también con la musical. El artículo es un modelo canónico de ese enfoque en la lectura de gran calado y hondura, propio de un magistral ejecutante de la diversa partitura que la materia escrita ofrece y brinda al oficiante consumado.

Pareja emoción produce la lectura de otro artículo de análoga naturaleza, “Seis variaciones sobre el tema de las manos”, donde vuelve a asombrarnos con su diestro manejo de los “motivos literarios” y sus traslaciones en el curso de la historia, manejando con igual pericia los conocimientos diacrónicos y la amplísima variedad de lecturas realizadas en el ámbito de la literatura europea y americana: la “bien temperada” clave que caracteriza los trabajos críticos de Baquero. En esta segunda ocasión –el artículo apareció cuatro años después del ya comentado sobre el tema de las nubes y sus variaciones (Baquero, 1980: 249-257)– se trata del “juego de manos” o su lenguaje, reconocible literariamente a partir la “disputación que los griegos e los romanos en uno ovieron” casi al comienzo del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. De la literatura medieval salta Baquero a la variación del tema que encuentra en una de las *Epístolas familiares* de Fray Antonio de Guevara. Desde el siglo XVI viaja, como si también de un juego de manos se tratase por su versatilidad y excelso manejo de la materia literaria, al capítulo 42 del primer *Quijote* cervantino, en el episodio de las “dos semidoncellas” (la hija del ventero y Maritornes), cuando el Caballero de la Triste Figura quedara colgado de un brazo en un pajar. Otro tránsito le lleva desde Cervantes hasta Gracián, quien en la Crisi IX de *El Criticón* (1651) discurre acerca del paradójico étimo latino de “mano” en un alarde de erudición barroca y enciclopédica, como lo será la “variación” no menos barroca que Baquero reconoce en una de las “empresas” que componen la *Idea de un príncipe político cristiano* de Diego de Saavedra Fajardo, para culminar al fin con una sexta variación seleccionada de una novela escrita dos siglos más tarde. Refiérese Baquero a *Pepita Jiménez* (1874), con la descripción de las alabastrinas y diáfanas manos de la heroína de la novela y su enorme contraste con los textos-variaciones previamente encadenados. Como señala acertadamente el crítico: “Un texto como éste parece el

más adecuado para cerrar, efectista y sonoramente si se quiere, la excursión literaria que por el dominio de las manos se ha venido realizando.” (Baquero Goyanes, 1980: 257).¹⁹

En efecto, el crítico nos ha invitado a acompañarlo en una entretenida excursión por los dominios, no solo de las manos, sino de la historia literaria, guiándonos con su indubitable conocimiento de la materia y, al mismo tiempo, afianzado en la garantía probada de un método capaz de interesar al excursionista en su camino: el método procede del área musical –el reconocimiento del tema con sus variaciones– y el contenido revela no solo la visión profunda y, al mismo tiempo, detallada de la historia literaria sino la capacidad de cotejar las variaciones entre sí para ofrecer no solo una variedad de tonos sobre un motivo común, sino una revelación aún más valiosa: una constatación semiótica²⁰.

El crítico como artista, de esta manera, pulsa el teclado textual y ofrece los signos caracterizadores de la época en que fueron formulados, de tal modo que la variación barroca, por ejemplo, así como la medieval o la realista, trascienden el mero valor de ser una entrada más en el desarrollo “musical” del tema sino que en realidad las obras dialogan entre sí, contrastivamente, para representar el “signo” estético que a su época viene a representar. En esto Baquero Goyanes se hermanó, tal vez sin pretenderlo, con algunos de los más preclaros representantes de la Semiótica de la Cultura, para quienes, como fue el caso de Yuri Lotman, el texto artístico alcanzaba su resonancia máxima en el conjunto de los textos, no solamente literarios, donde se intercalase para reflejarse significativamente y establecer consonancias y disonancias representativas desde una perspectiva semiótica²¹.

¹⁹ El permanente recurso del tema con variaciones, tan frecuentado por Baquero, motivaría la elección del título del volumen que la Universidad de Murcia editaría en 2006 bajo el cuidado de Abraham Esteve y Francisco Vicente: *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. El volumen, que incluye artículos previamente citados como “Tañer un libro” o “La educación de la sensibilidad literaria”, contiene un centenar de artículos publicados por Baquero en la prensa murciana y nacional en los años cincuenta y sesenta (Baquero Goyanes, 2006).

²⁰ También la elección del sustantivo “tono” aplicado a la materia libresco es indicador de la visión musical del fenómeno artístico por parte de Baquero. Compruébese en su trabajo *Temas, formas y tonos literarios* (1972), donde aislamos, entre la multiplicidad de asuntos críticos que aborda (Gracián, Feijoo, Ganivet, Cervantes, Balzac, Valle-Inclán o Azorín) un muy hermoso trabajo de literatura comparada donde, de nuevo, el fenómeno artístico y sus distintos “tonos” musicales marcan la pauta de su estudio: “El hombre y su estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío)” (Baquero Goyanes, 1972: 189-210).

²¹ “De lo dicho se infiere que el arte verbal, aunque se basa en la lengua natural, lo hace únicamente con el fin de transformarla en su propio lenguaje, secundario, lenguaje del arte. En cuanto a este “lenguaje del arte”, se trata de una jerarquía completa de lenguajes relacionados entre sí pero no idénticos. Esto está ligado a la pluralidad de posibles lecturas del texto artístico” (Lotman, 1970: 36).

7. *Coda con calderón*

Tiempo y vida fue la pareja escogida por Mariano Baquero para acercarse a la obra poética de Jorge Guillén en 1956. En ambas nociones, en la vida y en el tiempo, la música aporta savia, hondura y belleza, sin las cuales ni el tiempo ni la vida ritmarían en armónico acorde con el ser que nos habita, pues no en vano, como decretase Schopenhauer, otro ilustre defensor de la centralidad de la música en la existencia, es ella, la música, quien expresa “la quintaesencia de la vida y de sus acontecimientos” (Schopenhauer, 1983), pero nunca a estos mismos en un sentido literal.

Intuyo que el eco del poema “El concierto” vibraría en el alma del maestro, en ese cántico de plenitud por la “suprema realidad” que para el vate era la música. Como en la “Oda a Salinas” de fray Luis de León, Jorge Guillén entona la alabanza a los sonidos pautados en una partitura, pero no solo como expresión de la consonancia astral reflejada en las teclas que pulsa el organista, sino también como culminación de la más íntima realidad. La “perfección superior a toda vida” rige así la experiencia del poeta, al sentir como se eleva sobre sí en ese “Último desenlace/ De la audaz esperanza”:

Suena, música, suena,
 Exáltame a la orilla,
 Ráptame al interior
 De la ventana que en día mío
 Levantas.
 Remontando al concierto
 De esta culminación de realidad,
 Participo también de tu victoria:
 Absoluta armonía en aire humano.
 (Guillén, 1950: 183)

Que la vida pueda resonar en el interior del ser como si de un concierto se tratase depende, en gran medida, de nuestra perspectiva personal, de la elevación consustancial a nuestro espíritu, de la verdad que late en nuestro cántico. En este recorrido, parcial y limitado en cuanto a la dimensión del fenómeno se refiere, por la obra crítica de Mariano Baquero Goyanes, maestro de generaciones, me ha impulsado el deseo de conocer con más rigor y profundidad a quien tantas veces nos hablara en registro musical de su pasión por las letras universales. Los sutiles cromatismos del paisaje sonoro que forjó en su partitura crítica laten y resuenan en nuestro espíritu, porque fueron compuestos desde el entusiasmo, la honestidad, el compromiso (el amoroso compromiso) y la fe: la fe de vida de su cántico singular. Supo tañer con

maestría el teclado de la literatura. Por eso, al final de la misma siempre perdura el sonido inconfundible de su voz.

Bibliografía

- Baquero Escudero, Ana Luisa (s/f). “Biografía de Mariano Baquero Goyanes”. En *Mariano Baquero Goyanes. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Figuras del hispanismo*. https://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/el_autor/
- Baquero Goyanes, Mariano (1948). “Tiempo y “tempo” en la novela”, *Arbor*, 33-34, 85-94.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952). *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*. Murcia, Publicaciones de la Sociedad Económica de Amigos del País.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). *Problemas de la novela contemporánea*. Madrid, Ateneo.
- Baquero Goyanes, Mariano (1957). “Retórica y ritmo en Azorín y Baroja”, *Monteagudo*, 20, 4-9.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Proceso a la novela actual*. Madrid, Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1976). “Cinco variaciones del tema de las nubes”. *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, Madrid, Gredos, 1976, 61-71
- Baquero Goyanes, Mariano (1980). *Revista de la Universidad Complutense*, vol. VII, 8, 249-257.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Baquero Goyanes, Mariano (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Murcia, Universidad-Caja Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Editado por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia.
- Bloch, Ernst (1975). “Paradoja y pastoral en Wagner”. En Richard Wagner. *Escritos y confesiones*. Barcelona, Labor.
- Borges, Jorge Luis (1989). *Obra poética*. Buenos Aires, Emecé.

- Díez de Revenga, Francisco Javier (2004). “Mariano Baquero Goyanes, la plenitud de una obra crítica”, *Tonos (Revista electrónica de Estudios Filológicos)*, 7, junio. <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/perfiles/mbaquerogoyanes.htm>
- Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate.
- García Berrio, Antonio (2006). “Memoria crítica de Mariano Baquero”. En Mariano Baquero Goyanes. *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Editado por Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia, IX-LIV.
- Guillén, Jorge (1950). *Cántico. Fe de vida*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Hernández Valcárcel, María del Carmen (1974). “Música y poesía en los *Nocturnos de Chopin* de Gerardo Diego”. En *Estudios literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes*. Edición de Victorino Polo García y Javier Díez de Revenga. Murcia, Nogués, 199-210.
- Illán Castillo, María del Rosario (2020). “El tiempo como acorde común: música y literatura en las lecciones de Bachillerato de Mariano Baquero Goyanes”. En Ana L. Baquero Escudero, Ana Luisa y Vicente Gómez, Francisco (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor, 247-266.
- Jay Grout, Donald (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza. Vol. 1.
- Jay Grout, Donald (1986). *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza. Vol. 2.
- Pater, Walter (1982). *El Renacimiento*. Barcelona, Icaria.
- Polo García, Victorino (1984). “El Profesor Baquero y la educación de la sensibilidad literaria”, *Monteagudo*, 87, pp. 27-30.
- Ruiz Baños, Sagrario (1986). “La música como expresión humanística en una novela de Alejo Carpentier: estructura fugada de *La consagración de la primavera*”. *Anales de Filología Hispánica*, 2, pp. 59-70.
- Schopenhauer, Arthur (1983). *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa.
- Zamacois, Joaquín (1975). *Curso de formas musicales*. Barcelona, Labor.

MARIANO BAQUERO GOYANES Y ALGUNOS POETAS

MARIANO BAQUERO GOYANES AND SOME POETS

FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Mariano Baquero Goyanes, eminente especialista en el estudio del cuento y la novela, y agudo indagador del perspectivismo literario, también realizó a lo largo de su vida académica estudios sobre poesía y poetas españoles. Este artículo recupera las interpretaciones de aquel entusiasta lector y comunicador de la poesía, a través de algunas de sus publicaciones, menos conocidas o casi olvidadas, en las que explicó relaciones e influencias literarias, rasgos estilísticos y logros significativos de algunos poetas españoles.

PALABRAS CLAVE:

Mariano Baquero Goyanes, poesía, crítica, relaciones literarias, perspectivismo, estilística.

ABSTRACT:

Mariano Baquero Goyanes, an eminent specialist in the study of tales and novels, and an acute investigator of literary perspectivism, also carried out studies on Spanish poetry and poets throughout his academic life. This paper recovers the interpretations of that enthusiastic reader and communicator of poetry, through some of his lesser known or almost forgotten publications, in which he revealed relationships and literary influences, stylistic features and significant achievements of some Spanish poets.

KEYWORDS:

Mariano Baquero Goyanes, poetry, criticism, literary relations, perspectivism, stylistics.

Mariano Baquero Goyanes está universalmente considerado eminente especialista en el estudio del cuento y la novela, desde la publicación de su tesis doctoral sobre el género breve en la España del siglo XIX hasta sus inexcusables monografías sobre la

novela actual. Cervantes, Galdós, Alarcón, Clarín, la Pardo Bazán, Azorín, Pérez de Ayala, Miró... lo saben muy bien. Experto respetado por sus hallazgos, pero sobre todo por sus aciertos al estudiar el género, el largo y el breve, desde sus aspectos formales hasta las capacidades de sus contenidos. Sus estudios sobre otros prosistas españoles, vistos desde el prisma de su original concepción del perspectivismo literario (Don Juan Manuel, Gracián, Saavedra Fajardo, Feijoo, Cadalso, Mesonero Romanos, Galdós, Ganivet), definen muy bien la riqueza de su personalidad como estudioso, investigador y crítico literario, cualidades que prodigaba espléndidamente en su actividad como profesor en sus clases universitarias, en las regulares del plan de estudios y, más aún, en las prácticas de los cursos monográficos extraordinarios.

En esta ocasión centenaria, y recordando muy vivamente a Mariano Baquero Goyanes profesor, a don Mariano en clase, al que tuve la oportunidad de escuchar espléndidas lecciones habituales, durante cuatro cursos académicos más el doctorado, sobre Garcilaso o Fernando de Herrera, sobre Jovellanos, sobre los poetas de la escuela salmantina y la sevillana del siglo XVI, sobre tantos otros poetas españoles, y descubrir en él al gran degustador de la poesía, partiendo del *Cantar de Mío Cid*, Berceo, Juan de Mena, Santillana y la escuela alegórico-dantesca o Manrique, en aquellas lejanas lecciones de Historia de la Lengua y de la Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal, hoy quiero recuperar algo de aquel entusiasta lector y comunicador de la poesía, a través de algunas de sus publicaciones, menos conocidas o casi olvidadas, sobre algunos poetas...

I

Y hay en este terreno sorpresas interesantes. Es lo que ocurre con el primer artículo suyo publicado en una revista académica y que encabezó siempre su lista de publicaciones, tal como él mismo la transmitiera, “Una imagen poética en San Juan de la Cruz”, escrito a los 21 años (1944) y publicado en la revista de su Universidad de Oviedo; sorpresa, porque es un artículo sobre dos poetas y ya revela una de las destrezas del maestro Baquero puesta en práctica en plena juventud: su capacidad para relacionar escritores y comparar hallazgos sobresalientes, que ya se plantea como propósito en el primer párrafo, juvenil y recatado, de su artículo como poco menos que un fundamento teórico en el que se basa lo que quiere conseguir con su investigación:

Esta nota, en la que vamos a estudiar la transmisión de una imagen poética y el enlace de dos creadores literarios, no pretende ser categórica ni definitiva. Vaya de antemano tal

advertencia para que si un hallazgo posterior de la crítica o una investigación erudita nos presentaran el nexo exacto entre San Juan y Góngora, referente a la imagen estudiada, nada se nos pueda reprochar. Desearíamos la resolución de este caso, pero aquí, sólo tratamos de concretar el hecho de que dos poetas señeros hayan utilizado una maravillosa imagen. Esto debería ser bastante, pues el “cómo” un tema o un motivo, ya creado, resucita en otro creador constituye poderosa clave estilística.

Se plantea Baquero el enfrentamiento de un artificio advertido tanto en el santo carmelita como en el poeta culterano porque en efecto una relación existe entre ellos, relación que no debe extrañar nada al lector, y para justificar esta relación recuerda que quienes mejor han captado la esencia lírica de San Juan, han sido los poetas devotos del gongorismo, tales como Dámaso Alonso y Gerardo Diego.

San Juan de la Cruz en *Canciones del alma, que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección. que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual*», es decir “Noche oscura del alma”, escribe en la última estrofa:

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

Góngora en la *Soledad primera* escribe los siguientes versos:

Menos en renunciar tardó la encina
el extranjero errante,
que en reclinarse el menos fatigado
sobre la grana que se viste fina,
su bella amada, deponiendo amante
en las vestidas rosas su cuidado.

Para Baquero la imagen es la misma y los términos empleados casi son exactos. El escenario y desde luego el argumento de ambas propuestas poéticas son distintos, ya que San Juan trata de las relaciones del Amado con la Amada y Góngora está presenciando otro escenario. Pero eso no impide que el poeta cordobés coincida en las mismas imágenes que había creado San Juan. Para Baquero las posibilidades de relación son varias: Góngora copió las imágenes, Góngora recordó las imágenes de una hipotética lectura de San Juan de la Cruz, o simplemente Góngora creó esas imágenes. Por ello se decide a hablar más de semejanza que de una influencia, por

lo que también es posible que “don Luis hubiese leído a San Juan y remembrase la bella imagen del abandono amoroso”. Lo cierto es que se decide a comparar ambos textos de una forma muy pormenorizada:

Observemos, ahora, la semejanza de términos: en San Juan, la Amada dice: “el rostro recliné sobre el Amado”. El montañés de Góngora no tarda “en reclinarse... sobre la grana, que se viste fina, su bella *amada*”. Los últimos versos de una y otra estrofa son aún más significativos: en San Juan: “dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado”. En Góngora: “deponiendo amante / en las vestidas rosas, su cuidado”. Y el gerundio “deponiendo” equivale a “dejando” de San Juan. Las azucenas han sido sustituidas por “vestidas rosas”, sustitución muy de acuerdo con el espíritu de cada poeta.

Evidentemente, se producen cambios sustanciales. Ya no sirve una flor blanca y el poeta cordobés recurre a la rosa, de más gama colorística. Y la azucena es emblema del puro amor que se profesan Amado y Amada sanjuanistas. La rosa es la flor del amor, simplemente sensual, fresco, juvenil. Y he aquí las dos conclusiones finales de la comparación efectuada por Baquero:

En San Juan el cuadro tiene una dulzura espiritual y una dignidad bíblica, propias del poeta y del momento. En Góngora la escena cobra color paganizante y los montañeses y serranas nos recuerdan demasiado –pese a sus rústicos disfraces– a los faunos y ninfas de la vieja mitología, que el barroco ha deformado.

En San Juan se respira misticismo y serenidad; todos los verbos de la estrofa dan sensación de abandono; solo hay una nota de color dada por las azucenas, que es el blanco. En Góngora se percibe sensual ambiente, el cuadro tiene un dinamismo especial y la imagen que a él correspondería sería la de una bacanal campesina en la que si no había mucho bullicio.

En definitiva, para Baquero, está justificada la relación advertida entre los dos textos enfrentados, porque si a San Juan de la Cruz le cupo la fortuna de conocer y acoger los mejores hallazgos poéticos de Garcilaso de la Vega, de la misma forma le pudo haber a Góngora la oportunidad de retener de sus hipotéticas lecturas de San Juan de la Cruz aquellas imágenes más apasionadas, realizando por su parte las transformaciones y cambios que requerían su propia construcción argumental poética y sus escenarios, de manera que, concluye Baquero, “don Luis de Góngora recibe también la inspiradora influencia del menudo carmelita de Fontiveros, del creador de la más pura poesía castellana”.

II

El interés por Góngora volvió a surgir en Baquero unos años después. Con “El perspectivismo mágico de Góngora” (1961) el maestro participaba en la conmemoración del centenario del poeta cordobés con un artículo muy original por la aplicación que realiza en la poesía de Góngora de sus análisis en torno al perspectivismo literario, y con el fin de examinar esta poesía en un momento en que la literatura española actual se distinguía por ser (años sesenta) una literatura comprometida, angustiada, social, tan alejada en principio del esteticismo gongorino. Aun así Baquero se propone analizar a Góngora en relación con el momento actual y por ello afirma:

Existen ciertos factores en la poesía de Góngora que facilitan su acercamiento al momento literario actual, referido no sólo a la poesía, sino también a otros géneros literarios como el teatro y, sobre todo, la novela. Creo que en ésta –en ciertas zonas de la misma–, al igual que ocurre en ciertas otras zonas de la poesía lírica, se da como muy característico un rasgo, perceptible asimismo en Góngora: es lo que, *grosso modo* y por encima de todos los matices y distinguos, podríamos considerar una inicial dificultad que, superada por el lector, se traduce en goce, satisfacción intelectual de éste. Aunque la oscuridad no siempre sea la cortesía del escritor hacia el lector, sería injusto condenar las evidentes dificultades de muy expresivas obras actuales como algo injustificado y arbitrario.

Se plantea entonces aportar algo en torno a lo que denomina el *perspectivismo mágico* de Góngora, encuadrado dentro del perspectivismo literario generalizado e interesante el siglo xvii. Tras llevar a cabo una revisión de sus propias aportaciones en otros autores al estudio del perspectivismo, ante Góngora quiere averiguar hasta qué punto el poeta cordobés, buen conversador, ingenioso, vital, irónico, deja ver en su obra esa mueca de descontento, perceptible en no pocas de sus poesías, especialmente en las de carácter satírico y burlesco, y que en definitiva representa una evidencia de su propio perspectivismo. Y aborda algunos ejemplos significativos extraídos de su poesía satírica, en relación con el conflicto *ser-parecer*, como se revela en la letrilla burlesca de Góngora, cuyo estribillo o remate de cada estrofa es una serie creciente de *higas*, que reflejan la aparentialidad de la falsedad exterior, plasmada en este caso en la paja entre los dientes del altivo escudero, al que Lázaro de Tormes sirve en Toledo, la célebre biznaga honrada:

Al pobre pelafustán,
que de arrogancia se paga,
y presenta la biznaga

por testigos del faisán,
viendo que las barbas dan
testimonio de las migas
seis higas.

Caso parecido al del personaje quevedesco del *Don Pablos*, “puro busconismo picaresco”, que se derrama sobre la barba y pecho unas migas que guarda en una cajita para simular imaginarios banquetes. Embustes, trampantojos, tramoyas, mentiras y apariencias. Todo conduce hacia un ascético desengaño de signo religioso, algo que se advierte en el caso de Góngora a la hora de evocar la fortuna cambiante.

El análisis que ofrece de las letrillas satíricas revela que están pobladas de engaños, disfraces y mentiras, reflejo del carácter melancólico de Góngora, que tendrá su expresión en su perspectivismo mágico, en el que Baquero llama “el otro mundo de Góngora” y, en efecto, afirma que en realidad el proceso psicológico llevado a cabo por el poeta es poco menos que el mismo que el utilizado en la poesía jocosa, aunque las diferencias son muchas:

Si Góngora ve así el mundo real, el cotidiano, desde la más melancólica y pesimista de las perspectivas, no parece aventurado considerar que el otro mundo gongorino, el poético, especialmente el de las *Soledades* y el *Polifemo*, es el buscado reverso de la medalla, es el refugio ensoñado y mágico en el que descansar, en el que dar tregua a la acidez, al sarcasmo.

Se trata de una perspectiva deliberada, exageradamente falsa, que actúa, vital, psicológicamente, como contrapeso de la otra, tan escéptica y sombría. Desde ella, desde esa perspectiva mágica, el mundo real queda transfigurado, metamorfoseado.

Y examina algunos de los elementos de ambas modalidades expresivas de Góngora: los ríos cenagosos, sucios o burlescos de la perspectiva irónica recobran aquí su limpidez, su transparente fluir y surgen las transformaciones en cristales sonoros, en líquidas músicas que resbalan entre guijas, flores y cánticos, De lo concreto se pasa a lo abstracto y de lo real y cotidiano satírico a lo mágico, como se lee en la *Soledad primera*:

Pintadas aves –cítaras de pluma–
coronaban la bárbara capilla,
mientras el arroyuelo para oílla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava,
de donde es fuente a donde arroyo acaba.

Inconcreción e intemporalidad o temporalidad mítica y pagana, un mundo fuera del tiempo, un mundo cercano en su dimensión mítica y paganizante, acercable, al mundo perfiladamente mitológico y fabuloso del *Polifemo*. Con tal intemporalidad, Góngora aísla totalmente su mundo poético del real, cotidiano, e “instalado en esa perspectiva mágica, procede con arte exquisito a la tarea de sustituir realidades desagradables por delicias poéticas”.

Podríamos decir que Góngora se cala éstos –los desengañadores– para escribir sus poemas de signo satírico y sombrío, desveladores de las más sórdidas verdades del mundo. Pero Góngora, cansado de esa visión, abandona tales anteojos para colocar ante su vista, fatigada de tanta burla y suciedad, aquellos que le permiten contemplar y describir mágicamente el otro mundo de su más alta poesía.

Y así es para Baquero como surge en Góngora eso que él denomina perspectivismo mágico, que no es tan solo un mero recurso literario vacío y sin contenido, sino que es su propuesta literaria y su respuesta totalmente ligada a su propia existencia, a su realidad biográfica: “la invención de un mundo mágico con el que hacer más grata a todos la existencia en este otro mundo, el de cada día y cada hora”.

III

Quiso Mariano Baquero poner a disposición de sus lectores, en las páginas de la revista *Monteagudo*, que él mismo fundara en la Universidad de Murcia en 1953, unos breves comentarios de texto con el objeto de dar a conocer en “antología”, que es como se tituló esta sección, que el firmaba con el sencillo rótulo de “nota”, a algunos escritores murcianos. Y entre ellos el poeta barroco Salvador Jacinto Polo de Medina, al que dedicó dos comentarios a sendos romances suyos, pertenecientes a su obra *Academias del jardín*, de 1630. Los dos romances escogidos pertenecen al comienzo de la obra, cuando el poeta está describiendo los árboles y las flores que pueblan ese bien nutrido jardín murciano. El árbol escogido fue el naranjo y la flor el clavel.

Baquero Goyanes señaló en su comentario de texto de “Los naranjos” (1953) que nos hallamos ante un típico jardín levantino, penetrado de huerta, en el que alternan flores y frutos, y en el que se advierte un aire predieciochesco, rococó, caracterizado por “la puntual medida de la tijera”, ya que los árboles están muy bien cuidados, “afeitados”...

El poema evidencia su extraordinario gusto barroco en el predominio de los sentidos, ya que los elementos sensoriales aparecen muy acusados, tanto la fragancia o aroma, como el color, el sonido o la temperatura, el calor... Los colores predominantes son el verde brillante de la hoja, el dorado (anaranjado) color del fruto y el blanco, color de la flor de azahar... Claro que los colores son vivos, y por lo tanto, cambiantes, ya que por el *metamorfóseos* del tiempo se pone en marcha la inevitable ley barroca del paso del tiempo.

Los naranjos, vistos en un momento primaveral –cuajados de azahar– no son sino un prelude del fruto cierto que se espera de su flor. El lenguaje está presidido por un masivo culteranismo. Mientras, la personificación de los meses del año como actores de la transformación transmite la aguda espina del paso del tiempo, presente, debidamente sugerida, en el poema.

Destacaba Baquero Goyanes, al comentar este poema, que, junto al rico vocabulario y expresión culta –culminada en *metamorfóseos*–, y a los numerosos efectos colorísticos, unía Polo de Medina su alusión al tema del tiempo, que transforma, muda, recrea y mejora lo existente. Por eso las elegantes tonalidades cromáticas, la similitud con vistosas joyas, tienen también su correlación, una vez pasado el tiempo, cuando los meses del año den ocasión al fruto esperado: oro, el enero encogido; plata, el mayo ostentador.

Completa Baquero su comentario, al señalar que “no cabe, en los estrechos límites de una nota, perseguir el tema del naranjo en la literatura española”, aludiendo a la presencia de ese árbol frutal en la prosa de tres conocidos escritores, levantinos también: Blasco Ibáñez, Gabriel Miró y Azorín. A través de sus textos Baquero contextualiza el poema de Polo de Medina, en un ambiente muy cálido del territorio levantino, con las versiones que pertenecen a otros tiempos y a otras estéticas, pero ricamente aleccionadoras de la transmisión en el tiempo de los temas y motivos literarios.

Respecto al romance “Los claveles” (1959) señala que no es más que una elaborada sucesión de imágenes e ingeniosidades sobre estas flores, lo que en lenguaje musical se consideraría “variaciones sobre un tema”: “algunas de ellas parecen originales, personales de Polo de Medina; otras enlazan con muy conocidos tópicos de la poesía floral renacentista y barroca”.

Tras aportar textos y otros tantos claveles de distintos poetas barrocos y postbarrocos como Pedro de Espinosa Quevedo, Bocángel, Conde de Noroña, Francisco de Rioja, Góngora, Matías Ginovés, con los que Polo de Medina va coincidiendo en los diversos motivos que pueblan el argumento del romance: color rojo, aroma, fragancia, ardor, fuego, laberinto de hojas, humanización, idilio del clavel y la rosa...

Lo cierto es que la representación realizada en su romance por Polo de Medina, en su brevedad, está nutrida de todos los motivos que han caracterizado los poemas de claveles de muchos autores barrocos. Y algunas sugerencias son muy originales, como el ardor que se relaciona con el color rojo y que lleva también a la evocación de la Aurora, que es advertible en la tradición de la representación de esta flor. Ese color rojo es el que dota a la flor también de una preponderancia sobre las demás, como príncipe de la sangre y aspirante a rey que sugería el mismísimo Góngora, y que en la conclusión de Polo de Medina, ya al final de su romance, se enaltece al aludir a su “noble ejecutoria”. Todo en relación con el proceso de humanización llevado a cabo, según el cual los claveles quedan configurados como “galanes” de las otras flores, “los lindos de los vergeles” que Baquero relaciona con Góngora en su “palacio de la primavera”, mágico recinto donde las azucenas equivalen a las dueñas, las violetas a las meninas, el ciprés al guardadamas, mientras que el clavel es “príncipe que es de la sangre, / y aun aspirante a ser rey”.

Porque, como resume Baquero, en el romance produce admiración el ingenio del poeta capaz de enhebrar motivaciones sobre unos claveles que “se trasmutan tan pronto en roja boca de la aurora, como en cálida tapicería de un jardín salón, en luminosas joyas, en enamorados pisaverdes, en fragantes aduladores del viento...” Todo para celebrar finalmente estas representaciones poéticas de Polo de Medina que “el paso del tiempo no ha podido despojar de su frescor y su fragancia”.

IV

En su publicación “Barroco y romanticismo (Dos ensayos)” (1949-1950). el primero de los dos textos lo dedica Baquero a “El lenguaje poético de Espronceda” partiendo de la base de que acaso uno de los rasgos más característicos del romanticismo español esté relacionado con cierta incontinencia verbal, que se pone de relieve sobre todo “en la extraordinaria abundancia de adjetivos empleados por nuestros poetas”. Para confirmar “que no pocas veces nuestros poetas románticos se excedieron en este verter adjetivos a manos llenas”.

Y aporta numerosos ejemplos. Así la utilización de dos adjetivos para encuadrar un sustantivo:

La amarillenta mano descarnada; / Y fúnebres ensueños milagrosos; / Baña la negra
cabellera riza; / El rápido relámpago lumbroso; / Plácido ardor fecundo; / Lánguida vela
amarilla; / Sordo acento lúgubre; / En aérea danza fantástica.

O incluso en una acumulación mayor, en torno a un sustantivo:

La dulce, bella, celestial Florinda; / Mística y aérea, dudosa visión; / De caracol torcida gradería / Larga, estrecha y revuelta; / Galvánica, cruel, nerviosa y fría / Histérica y horrible sensación; / Allí colgada la luna / con torva, cárdena faz / Triste, fatídica, inmóvil; / Agreste, vago y solitario encanto.

También estrofas completas, como estas dos de *El estudiante de Salamanca*:

Sublime y oscuro,
Rumor prodigioso,
Sordo acento lúgubre,
Eco sepulcral,
Músicas lejanas,
De enlutado parche
Redoble monótono,
Cercano huracán,

El cariado, lívido esqueleto,
Los fríos, largos y asquerosos brazos,
Le enreda en tanto en apretados lazos,
Y ávido le acaricia en su ansiedad:
Y con su boca cavernosa busca
La boca a Montemar, y a su mejilla
La árida, descarnada y amarilla
Junta y refriega repugnante faz.

Que Mesonero Romanos censuraba jocosamente con acumulaciones de adjetivos como en su artículo “Música celestial”.

Destaca en Espronceda su predilección por los adjetivos esdrújulos exclusivamente por su eufonía y procura que coincidan en sus versos con un acento fundamental, buscando siempre el máximo efecto de sonoridad, algo que también consigue con los efectos onomatopéyicos, e incluso para él los adjetivos, más que calificar o determinar a los sustantivos que acompañan, le sirven de marcos fastuosos, deleite por lo sensorial que hereda de nuestros clásicos del siglo xvii, por lo que se excede en lo superfluo y recargado de su uso. Como ocurre con aquellos que expresan luz u oscuridad: *oscuridad y luto tenebroso, brillante fulgor, fúlgido sol, encendidas llamas, inflamadas ascuas, rayos de luz brillantes, brillo radiante, fulgor de ardiente rayo, brillantes antorchas*. Gusto del Romanticismo por lo melancólico y crepuscular: *realidad sombría, región sombría, noche sombría, bosque umbrío,*

noche umbría, calle sombría, floresta umbría, gruta umbría, bosque sombrío, mar sombría, arboleda umbría, etc. Y entre la sombra y la luz, el temblor, el vacilante parpadeo de lo indeciso, el claroscuro, lo que lo pone en relación directa con nuestros poetas barrocos.

Cabe, pues, aceptar que Espronceda en la búsqueda de la expresión romántica tuvo presente el ejemplo de la poesía barroca española del siglo xvii. Claro es que el tono, las circunstancias y hasta esa misma expresión han experimentado profundas transformaciones. El que ciertos versos esproncedianos tengan resonancias gongorinas no autorizaría, en ningún caso, a establecer su paralelo Góngora-Espronceda, tan grande es la distancia espiritual y expresiva existente entre ambos poetas.

Porque en definitiva lo que Baquero Goyanes pretendía en esta breve nota encuadrable en la más pura estilística de aquellos años cuarenta y cincuenta del siglo pasado, no era señalar un caso de imitación literaria sino observar y demostrar cómo ciertos rasgos expresivos de un poeta romántico pueden calificarse también de barrocos.

V

En 1956, la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia dedicó un “Cuadernillo-homenaje” a Jorge Guillén. Fue el primer homenaje que se le dedicaba a quien había sido catedrático de la Universidad de Murcia entre 1926 y 1929. Dirigido por Francisco Alemán Sainz, junto a él participaron con textos, además de Mariano Baquero, Juan Guerrero Ruiz y Luis Garay, con poemas Miguel Valdivieso y Francisco Cano Pato y con dibujos los pintores Pedro Flores, Molina Sánchez, Ramón Gaya, Hernández Carpe y Muñoz Barberán. En “Tiempo y vida en el *Cántico* de Guillén”, así se tituló su colaboración, parte Baquero de que en el libro de Jorge Guillén se percibe enseguida el gusto del poeta por el despertar presente en poemas como “Luz diferida”, “Amanece, amanezco”, “Despertar”, “Mundo en claro”. El despertar supone la incorporación del ser al mundo, a la delicia de los amaneceres y al milagro de la luz que da volumen y contorno a los seres y a las cosas.

Con el despertar el poeta penetra también en el fluir del tiempo y lo relaciona con los despertares en la *Recherche* de Marcel Proust, aunque con diferencias evidentes. Frente a los opacos sonidos, las titubeantes luces, las espesas y pesadas aguas de los despertares proustianos destaca la rotunda luminosidad de los despertares de Guillén.

Y, sin embargo, tras estos despertares está la angustia del tiempo: es el deseo de tenerlo todo en un puro y duradero presente. Ahí anota una tonalidad patética en *Cántico*, porque Guillén no escamotea la inquietud, el dolor y la muerte, sino que afirma su presencia, trascendido todo por la esperanza y por el amor. Interpretación avanzada de Baquero, que ya, en 1956, entendía *Cántico* como Guillén se esforzó en asegurar una y otra vez durante años, desde que en el prólogo de su *Selección de poemas* de 1965 proclamó: “ya en *Cántico* se insinúa *Clamor*. [...] El curso temporal se recoge y adensa en el presente. Fluye, con todo, el tiempo [...] Temporalidad es mortalidad. La muerte aparece cuando se consume o es ya consumada”. Y aduce Baquero como ejemplo, en relación con esta presencia temática en *Cántico*, “La cabeza”, un poema que relaciona con el conocido soneto de Lope de Vega “A una calavera de mujer” y con un episodio procedente de la novela de Emilia Pardo Bazán *La Quimera*. Frente al soneto de Lope de Vega, en la décima de Jorge Guillén la muerte tiene una emocionada desnudez sin énfasis ni trucos.

En este ámbito de los amaneceres y los despertares se detiene Baquero en un conocido poema, “Los nombres”, porque le interesa finalmente la presencia en *Cántico* del eterno motivo de la rosa fugaz entrevisto en el poema por Guillén con una actitud nueva, la adecuada a su fe de vida, la emanada del signo vital de *Cántico*:

Albor. El horizonte
entrebrea sus pestañas,
y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina

de las cosas. La rosa
se llama todavía
hoy rosa, y la memoria
de su tránsito, prisa.

Prisa de vivir más.
A lo largo amor nos alce
esa pujanza agraz
del Instante, tan ágil

que en llegando a su meta
corre a imponer Después.
Alerta, alerta, alerta,
yo seré, yo seré.

¿Y las rosas? Pestañas

cerradas: horizonte
final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.

Guillén renueva el motivo tradicional y clásico porque, aunque la rosa fugaz muera, “quedan los nombres”, es decir “la esencia de su ser, su calidad de rosa, su perduración en otras rosas, el repetido milagro de su existencia”. Deslinda así el poeta el ser, su esencia, de su accidente... “ni el tiempo ni el dolor, con su constante asedio, son capaces de destruir la fe vital de Jorge Guillén”.

VI

Merecen una lectura detenida las dos reseñas que Baquero dedicó a dos libros de Vicente Aleixandre nada más publicarse, en 1953 y en 1954: *Nacimiento último* e *Historia del corazón*. Y, sobre todo, es estimulante advertir cuántos aciertos contienen, afirmaciones que se han convertido en juicios permanentes para la historia literaria. Así se advierte en los juicios del artículo dedicado a *Nacimiento último*, que como es sabido Vicente Aleixandre consideraba como “la única obra mía que no forma un organismo cerrado”. Tales aspectos son muy tenidos en cuenta por Baquero, quien prefiere, en esta ocasión, atender más a lo decididamente humano que este libro contiene en su parte más orgánica (*Nacimiento último*) y en la que el crítico advierte “carencia de énfasis”, que se pone de relieve en la “emocionante sinceridad, el desnudo patetismo de la primera parte del libro”:

este libro de hoy recoge diferentes expresiones poéticas, caracterizadas todas, sin embargo, por un algo unitario, perceptible no sólo en rasgos estilísticos, sino, sobre todo, en ese último denominador común de toda la poesía de Aleixandre: su densidad cordial, su acento intensamente humano, delicadamente emotivo. Que Aleixandre no se ha tenido nunca por poeta minoritario o hermético y que, con su obra, ha aspirado siempre a llegar a los más, no es ningún secreto, ya que el propio poeta lo ha confesado así en repetidas ocasiones. Por eso resulta admirable, en tal actitud, lo que alguna vez he llamado fidelidad a la poesía de Vicente Aleixandre. En ella, en esa fidelidad, radica la pureza lírica de su obra, el tono de su prosa, el haber evitado siempre toda concesión y todo ademán enfático en tema y expresiones.

Todo en su conjunto formando parte de la nueva poesía de Aleixandre caracterizada por esa densidad y ese acento humano y emotivo. Y hay también que reparar en la premonición final, que el crítico hace, consciente de que este libro no

es la obra maestra que se aguarda de Aleixandre, y que en efecto aparecerá al año siguiente al publicarse *Historia del corazón*, por lo que cierra la reseña afirmando prudentemente que el libro, dentro de la obra total del poeta, “ocupará siempre un puesto importante”, aunque lo matiza en las palabras finales: “lo que es tanto como decir un puesto decisivo en la lírica contemporánea española”.

Y desde luego establece muy bien Baquero el significado histórico y la trascendencia de *Historia del corazón* como se puede observar en esta reflexión o consideración en torno a *Historia del corazón*, escrita por Baquero nada más publicarse el libro y formulada como una observación personal: “la última obra de Aleixandre es no sólo la más cargada de emoción, de ternura de todas las suyas, sino también uno de los libros de la actual poesía española más rico en esas apuntadas calidades, más densamente cordial, estremecidamente humano”. O en esta otra, también sobre el poemario de 1954, al que considera “un libro unitario y compacto, una obra madura e impar, por la prodigiosa aleación que en ella se percibe de serenidad y de pasión, de emocionado sentimiento y siempre sostenida, pura y auténtica expresión poética”. O esta valoración en relación con el momento en que el libro aparece y la situación de la poesía española en esas fechas:

Esta obra bastaría para anular la antinomia emoción humana-pureza lírica que ha venido siendo objeto de polémica –unas veces de manera satírica: otras, pretenciosamente trascendental– en las letras españolas de los últimos años. De todos los posibles neorromanticismos que en nuestros días hayan podido ir surgiendo, convencional o espontáneamente, creo que el más adecuado a nuestro tiempo, a nuestra sensibilidad es este –de poder ser llamado neorromanticismo–, encarnado en el reciente libro de Aleixandre.

Y no son menos sugerentes las observaciones de Baquero en torno a la relación de esta poesía rehumanizada de Aleixandre con su condición de “historia”, con los componentes de narración o de relato de una vida que tal concepto implicaría, aunque se apresura a destacar que no por eso deja el libro de contener el indudable acento lírico: “lo poético parece desleírse en lo narrativo, en lo anecdótico, pero, sin embargo, salir intacto, pura y ceñidamente lírico de ese su paso por la que es narración, historia, realismo”. Podría pensarse que Baquero está alabando los aspectos menos poéticos (y más “narrativos”) de un libro que sorprendió justamente por su carácter realista y aun social, pero lo cierto es que todo el artículo está dedicado, desde el principio hasta el final, a mostrar detalladamente lo poético de esa representación de la vida y de la existencia que el libro indudablemente contiene, con sus objetos, con sus cosas, con sus seres.

Y, desde luego, es acertadísimo y pionero en señalar algo que la crítica posterior, y el propio Vicente Aleixandre afirmarían de toda la poesía de nuestro Premio Nobel: que el poeta cuando habla de sí mismo habla también del mundo. Baquero Goyanes lo destaca con claridad: “El poeta hace historia de su corazón pero sin prescindir de su contorno, apoyándose en él, uniéndole a su latir por el hilo de la mirada”. Así lo había dejado escrito Vicente Aleixandre en una carta de 1939 a José Luis Cano, que se conocería muchos años después, en 1986: “Mi fe en la poesía es mi fe en mi identificación con algo que desborda mis límites aparenciales, destruyéndome y aniquilándome en el más hermoso acto de amor, y cuando yo canto, hablo de mí, pero hablo del mundo”.

En 1956, Aleixandre afirmaba también, en relación con la nueva etapa que abría el libro de 1954: “En la segunda parte de mi labor –*Historia del corazón*, hasta ahora– yo he visto al poeta como expresión de la difícil vida humana, de su quehacer valiente y doloroso. Y su voz... O viene desde su solidario corazón extendido, confortado por el amor, o se recoge desde el conjunto de los demás, de los que su vida es simbólica representación afluyente”.

La reseña se completa con comentarios de algunos de los poemas más significativos del libro, para concluir muy certeramente: “*Historia del corazón* es un libro unitario y compacto, una obra madura e impar, por la prodigiosa aleación que en ella se percibe de serenidad y de pasión, de emocionado sentimiento y siempre sostenida, pura y auténtica expresión poética”.

VII

De un gran interés resulta también la relación de Baquero con la poesía de Carmen Conde, aunque en principio fue muy de circunstancias. Pero es bien cierto que, en su bibliografía, el prólogo que Baquero realiza para *En la tierra de nadie* es uno de los textos mejor contruidos, dentro de su género prologal, y que contiene, en su breve extensión, ideas mejor concebidas de cuantos prólogos recibiera la obra de Carmen a lo largo de su vida.

En 1962 se publicaron dos libros suyos en Murcia: *En la tierra de nadie* y *Los poemas de Mar Menor*. Con un prólogo de Mariano Baquero Goyanes, en la colección Laurel del Sureste, dirigida por el pintor Ceferino Moreno, apareció el libro *En la tierra de nadie*. Figuraban en él un retrato de Carmen Conde, hecho por José Planes, y un dibujo de Manuel Muñoz Barberán. Se refería Baquero, que dirigía la Cátedra Saavedra Fajardo en la Universidad de Murcia, en ese prólogo, al significado del otro libro murciano de Carmen de aquel año, *Los poemas de Mar Menor*, cuando destacó

“la luminosidad, la fragancia, la matizada sensorialidad” de los poemas, “abiertos a toda la luz, delicia y musicalidad de una geografía casi mágica”.

Años después, en 1978, recordaba Baquero la edición de *Los poemas de Mar Menor*, que él mismo había dirigido, y su excepcionalidad:

Fue publicado por la Cátedra “Saavedra Fajardo”, en edición de gran formato, con espléndidas ilustraciones del gran pintor murciano Antonio Hernández Carpe y con fotografías de Abellán, relativas todas ellas a aspectos del tema cantado por Carmen Conde, el Mar Menor; ligado afectivamente a tantos recuerdos de la autora. Frente a sus tranquilas aguas, Carmen Conde desplegó un bello repertorio de temas poéticos, abarcando tanto los aspectos del paisaje, como los personajes que en él viven.

Porque queda muy claro que el paréntesis que representa *Los poemas de Mar Menor* en la poesía de Carmen Conde de los años cincuenta y sesenta, como espacio de sosiego, de descanso y de entusiasmo ante la luz y la naturaleza de su tierra natal y de su mar familiar, responde a una búsqueda por parte de la autora de un espacio en el que mitigar y apaciguar el acelerado transcurrir de su vida agitada y convulsa en aquellos años, como bien recoge su poesía, y especialmente algunos libros de aquellas fechas: *En la tierra de nadie*, *Su voz le doy a la noche*, *En un mundo de fugitivos...*

En ellos la apasionada Carmen Conde denuncia a los enemigos de siempre, el odio y el dolor, y se lamenta de la desolación que invade su existencia, tal como señalaba tempranamente Baquero Goyanes al prologar *En la tierra de nadie*, cuando destaca que es “un libro ascético, concebido en grises y negros, de una grave, dramática, sostenida belleza”. Advierte que Carmen Conde, tan rica en logros versales y estróficos, ha optado en este libro por un adecuado tono deliberadamente monocorde, “capaz de dar a la obra la severa y pura musicalidad de un canto antiguo, ritual; de un casi rezo o salmodia que, poema tras poema, se intensifica y acendra al repetirse su estructura, al reiterarse el verso o invocación inicial”. Consigue así expresar ese sentimiento contradictorio de tensión y de serenidad, para explicar esa tierra de nadie, “hecha de soledad y de amor, de apartamiento y de solicitud, de renuncia y de esperanza”. Carmen Conde, en un paisaje hecho de “dulzuras y esperanzas, de luto y de lumbre, de fango y de viento”, ha creado un mundo en el que conviven la severidad y el ascetismo, el apartamiento y la soledad, de manera que su verso

se ha hecho carne y voz de nuestro tiempo, roto trágicamente con tantas oposiciones, dualismos y conflictos, por lo que el hombre se ve una y otra vez enfrentado al hombre,

sin tregua y sin casi esperanza de concordia. La *tierra de nadie* de Carmen Conde no es cobijo frío y elegante del esteta que se segrega de sus prójimos y de sus problemas. No es la tradicional torre de marfil desde la que contemplar insolidaria y desdeñosamente un mundo turbio y confuso con el que no cabe identificación. No; esta tierra de nadie es, a la vez, paradójicamente, la de todos y cada uno de los hombres, hermanados desde una perspectiva hecha de dolorido –por incomprendido– amor.

Porque, como concluía Baquero en su prólogo, Carmen Conde logra con *En la tierra de nadie* uno de sus mejores libros, de los más bellos que ha escrito, por la compacidad de su estructura, pero también por la potencia de su gran aliento poético, y por lo alto y noble de su empeño enraizado en la tradición espiritual hispánica.

VIII

Tras la muerte en 1977 del poeta murciano Francisco Cano Pato, la Academia Alfonso X el Sabio acordó editar sus poesías completas con el título del último de sus libros, que tenía preparado para publicar: *La palabra encendida*. Se encargó de ordenar la edición y de realizar un amplio prólogo Mariano Baquero, que recopiló en la edición, además de los tres libros poéticos de Cano Pato, *El ámbito del lirio* (1943) e *Imagen y verso* (1948), y el inédito *La palabra encendida*, algunos otros poemas publicados en revistas junto a otros muchos inéditos.

El propósito era recuperar la palabra del poeta, “palabra encendida, quemada en el amor a la belleza, en el esfuerzo por trascender y superar lo que, sin ese encendimiento poético, sería palabra inerte, desprovista del vuelo y del afán creador que el poeta quiso para la suya, para la palabra genuina, pura, hondamente poética”. Comienza así su análisis y, partiendo de los propios versos de Cano Pato, establece su concepto de la poesía, su poética, entrevista en algunos de sus poemas. Así equipara poesía con fragancia, luz, eternidad, y considera su evocación de los *Ángeles* (de *Imagen y verso*) la personificación de la poesía.

La “estirpe poética” de Cano Pato, la sitúa Baquero en los poetas de la llamada generación del 27 y entre ellos Jorge Guillén, Rafael Alberti o García Lorca. En el primer libro de Cano Pato, *El ámbito del lirio*, unos versos de Jorge Guillén abren una de sus secciones. Gerardo Diego presentaría su libro *El ámbito del lirio* con un soneto, muy murciano también: “Augurio”. Pero descubre Baquero otras ascendencias que no es que sean imitaciones o remedos, sino lecturas que van forjando el espíritu de la poesía, sus formas, su lenguaje, su ritmo y sus asuntos. Precedentes que van desde la poesía barroca, Góngora y Polo de Medina a Antonio Machado y Juan Ramón

Jiménez y, tras la referencia a algunos aspectos estilísticos, métricos y temáticos del poeta murciano, señala Baquero:

la vinculación de Cano Pato a los poetas del 27 se traduce, estilísticamente, en algún rasgo tan significativo como el gusto por los superlativos cultos en –ísimo. A los poetas del 27 –entre ellos, Vicente Aleixandre– se debió ese que pudiéramos llamar rescate literario de unas formas no muy acreditadas poéticamente y que parecían propias de ciertos devocionarios decimonónicos. Cuando en la poesía de Cano Pato encontramos expresiones como “y contorno purísimo tu frente”; “donde en el vuelo muestra suavísima la pluma”; “de esas almas purísimas, de espuma”; “suavísimo recinto de aromados temblores”, etc., percibimos, con claridad, la profunda relación que tal poesía presenta con la de los citados poetas del 27.

Lo mismo sucede en el aspecto rítmico, caracterizado por el uso de determinadas estrofas y metros, que revela la íntima relación con los poetas del 27 y, a través de ellos, su recuperación de la lección más remota de la poesía barroca: “En esa misma línea está la medida, brillante y deslumbradora musicalidad que Cano Pato supo manejar siempre, maestro del soneto, de los tercetos, de las combinaciones –a la manera de la silva– de endecasílabos y heptasílabos, etc. La poesía de Cano Pato, métricamente considerada, se relaciona con lo mejor de nuestra poesía clásica de los siglos XVI y XVII”.

El amor, el hogar, la esposa, los hijos, y, entrelazado con todo ello, los temas religiosos, especialmente destacables su lectura constante de los libros bíblicos, pero también Murcia, sus pueblos, sus paisajes, su huerta, sus procesiones, su primavera, sus frutos y sus fiestas constituyen las atenciones temáticas detectadas por Baquero en esta intensa poesía, para cerrar con una referencia final y emotiva a la segura permanencia de esta palabra encendida por encima del tiempo y la muerte: “algo ha triunfado más allá de la muerte: esa permanencia de un decir poético que nos permite seguir disfrutando de la voz y de la lección de un amigo inolvidable”.

Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano (1944). “Una imagen poética de San Juan de la Cruz”, *Revista de la Universidad de Oviedo*, XIX-XX, 97-101.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949-1950). “El lenguaje poético de Espronceda”, en “Barroco y romanticismo (Dos ensayos)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 4, 728-733.

- Baquero Goyanes, Mariano (1953). “Salvador Jacinto Polo de Medina, *Los naranjos*”, *Monteagudo*, 4, 31-34.
- Baquero Goyanes, Mariano (1953 y 2011). “Vicente Aleixandre, *Nacimiento último*”, *Clavileño*, 22, 67-69. Y en *Murgetana*, 125, 279-281.
- Baquero Goyanes, Mariano (1954 y 2011). “Vicente Aleixandre, *Historia del corazón*”, *Clavileño*, 27, 70-71. Y en *Murgetana*, 125, 281-284.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956 y 1984). “Tiempo y vida en el *Cántico* de Jorge Guillén”. *Cuadernillo-Homenaje al poeta Jorge Guillén*. Murcia, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 9-14. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 165-172.
- Baquero Goyanes, Mariano (1959). “Salvador Jacinto Polo de Medina, *Los claveles*”, *Monteagudo*, 26, 21-25.
- Baquero Goyanes, Mariano (1961). “El perspectivismo mágico de Góngora”, *La Estafeta Literaria*, 220, 6-7.
- Baquero Goyanes, Mariano (1976 y 1984). “Naranjos y claveles en el jardín poético de Polo de Medina”, en *Polo de Medina. Tercer Centenario*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 5-14. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 147-164,
- Baquero Goyanes, Mariano (1978 y 1984). “Carmen Conde, desde Murcia”, *Monteagudo*, 62, 5-7. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 247-254.
- Cano Pato, Francisco (1977 y 1984). *La palabra encendida*, edición e introducción de Mariano Baquero Goyanes. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio. Y en *Literatura de Murcia*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 255-280.
- Conde, Carmen (1962). *En tierra de nadie*, prólogo de Mariano Baquero Goyanes. Murcia, Laurel del Sureste.

BAQUERO GOYANES Y LA EDUCACIÓN DE LA SENSIBILIDAD LITERARIA

BAQUERO GOYANES AND THE EDUCATION OF LITERARY SENSIBILITY

ABRAHAM ESTEVE
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Se analiza la enseñanza de la literatura como proceso cíclico y complejo, capaz de conseguir formar al alumno en una competencia lectora que responda a sus necesidades estético-emocionales. El profesor se configura como mediador necesario en la imprescindible relación texto/lector en formación.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, lectura literaria, educación literaria, sensibilidad estética.

ABSTRACT:

In this paper the teaching of literature is analyzed as a cyclical and complex process, capable of training students in a reading competence that responds to their aesthetical-emotional needs. The teacher is viewed as a necessary mediator in the essential relationship between text and reader-in-training.

KEY WORDS:

Baquero Goyanes, literary reading, literary education, aesthetic sensibility.

En abril de 1953 Baquero Goyanes publicó en la *Revista de Educación* el artículo *La educación de la sensibilidad literaria*. En un paratexto editorial a pie de página leemos:

Mariano Baquero Goyanes, joven catedrático de literatura, es autor de *El cuento español en el siglo XIX* y otros estudios de historia y de crítica literaria. En este artículo analiza las condiciones de la educación de la sensibilidad literaria, mediante la atracción a la lectura

de los clásicos, muchas veces lograda gracias a los contemporáneos. El entusiasmo y la habilidad del profesor son quienes deben conquistar la atención del alumno y conducirla a su perfeccionamiento.

El texto enuncia con precisión la doctrina teórico-práctica que el autor explicitará a lo largo del artículo y que constituye la base de su argumentación. José Antonio Escrich en *Mariano Baquero Goyanes: reflexiones sobre la educación literaria* analiza con perspicacia y rigor las aportaciones de Baquero al respecto en dos apartados fundamentales titulados: "La conquista de la sensibilidad literaria" y "El arte de enseñar literatura" (Escrich, 2020: 282 y 285).

En enero de 1941 se inició la publicación de la *Revista de Educación Nacional*. Esta, a modo de órgano oficial y dependiendo del Ministerio de Educación, manifiesta, en un Editorial programático, cuáles son en ese momento las preocupaciones e intenciones en materia de educación:

España necesita una legislación docente de nueva planta que riegue y fecunde todos los órdenes de la vida cultural, desde la escuela más modesta hasta la más elevada esfera universitaria [...] para colaborar en esta empresa nace la Revista Nacional de Educación. Su meta es hondamente ambiciosa y amplia. Quiere ser órgano de la revolución espiritual de España; eco de sus más íntimas preocupaciones culturales, estímulo de los más oportunos progresos técnicos; difusora de las más excelentes realidades educativas dentro y fuera del país (5).

Con un estilo retórico muy propio de la Falange, enuncia la necesidad, ineludible, de afrontar una reforma de las enseñanzas regladas para que, en consonancia con los nuevos tiempos y los correspondientes avances científicos, los métodos pedagógicos utilizados sean renovados y de probada eficacia.

En el ámbito de la Filología, y en especial de la enseñanza de la lengua y la literatura, la *Revista* tuvo la feliz iniciativa de solicitar la opinión, en forma de artículo, de profesores de reconocido prestigio. Así en su nº 2, febrero 1941, se inicia la serie con un documentado trabajo de Dámaso Alonso (*Sobre la enseñanza de la filología española*) en el que se pone de manifiesto su indiscutible saber crítico y lo ponderado y certero de sus juicios:

No hay triaca particularista para la educación nacional: basta ya de fórmulas a base de universidad, o a base de escuela. El mejoramiento de nuestra educación exige el mejoramiento contemporáneo y conjunto de todos sus miembros. Investigación-universidad-segunda enseñanza-escuela, es una serie articulada, que se nutre con un movimiento lineal de ida y vuelta. Herid o mejorad cualquiera de sus miembros, y habréis herido o mejorado el conjunto; pero no salvaréis el todo, sino salvando todas y cada

una de sus partes. Y esto, que vale para la enseñanza en general, es en especial válido en aquellas materias que han de tener un desarrollo cíclico entre escuela y Universidad; tiene, pues, un ejemplo quintaesenciado en el progresivo conocimiento de un fenómeno tan humano, tan unido a la entraña de nuestra vida y al mismo desarrollo evolutivo de ella, como el lenguaje (Alonso, 1941: 39).

En el número 9, septiembre de 1941, ve la luz la aportación de Arturo M^a Cayuela (*El concepto de la educación literaria*). Alonso Zamora Vicente, en diciembre de 1943, ofrece su colaboración (*Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura nacionales*), y un año más tarde Juan Antonio Tamayo contribuye al proyecto con un trabajo de carácter general (*La educación estética de los adolescentes*). Será preciso esperar hasta la década de los cincuenta para que la *Revista* publique una serie de artículos de excepcional valor en el campo que nos ocupa: en diciembre de 1952, Fernando Lázaro Carreter (*La lengua y la literatura españolas en la Enseñanza Media*); febrero de 1953, Ernesto Giménez Caballero (*Los planes de materias en el nuevo Bachillerato: sobre la enseñanza de lengua y literatura*); abril 1953, Mariano Baquero Goyanes (*La educación de la sensibilidad literaria*); octubre de 1953, Guillermo Díaz Plaja (*El teatro como instrumento de educación*); noviembre de 1953, Enrique Moreno Báez (*La literatura en la Universidad*). Hemos hecho referencia a todos los autores que con Baquero Goyanes formaron parte de la propuesta educativo-renovadora propiciada por la *Revista de Educación* por el hecho de que entre ellos existió una coincidencia y armonía conceptual frente a la cuestión que se debatía. Podríamos decir que todos son miembros de una misma escuela, no explicitada pero fácilmente reconocible: ecos del talante intelectual de Marcelino Menéndez Pelayo, José Ortega y Gasset, Ramón Menéndez Pidal y Dámaso Alonso se perciben con evidente claridad en las distintas formulaciones.

Entretanto la tarea legislativa de renovación educativa siguió su oportuno recorrido hasta formular (mediante la Ley de 26 de febrero de 1953 Sobre la ordenación de la Enseñanza Media) cuáles deberían ser las líneas básicas encargadas de vertebrar y dar nueva forma al Bachillerato. En el apartado Principios pedagógicos, Art. 12 se lee: “La educación intelectual debe disponer a los alumnos para el hábito de la observación y del estudio, del razonamiento y de la expresión verbal y escrita.[...] Como complemento a la formación intelectual debe cultivarse la sensibilidad estética de los alumnos.” Y en el apartado dedicado al Preuniversitario: “Todos los alumnos serán ejercitados en la lectura y comentario de textos fundamentales de la literatura”.

La reforma de las enseñanzas universitarias se hizo pública mediante el Decreto de 11 de agosto de 1953 (B.O.E. 29 agosto 1953). En el texto legislativo se establecen los nuevos planes de estudio de las Facultades de Filosofía y Letras. En los llamados

Cursos Comunes, la literatura con la denominación de *Literatura española y sus relaciones con la universal* se impartía en segundo curso. Por lo que respecta a la Sección de Filología Románica se contempla que durante los tres años de docencia previstos por la ley se impartan las asignaturas de: *Literatura española*, *Literaturas románicas*, *Literatura hispanoamericana* y *Crítica Literaria*. Las Facultades tienen libertad para organizar la docencia de estas asignaturas como crean más conveniente. El Decreto no establece en ningún momento pautas pedagógicas sobre cómo impartir estas asignaturas

La denominada Enseñanza Media tuvo que esperar un año para poder contar con el desarrollo de la Ley de 1953 en lo que afecta a programas de las asignaturas. Una Orden de 31 de enero de 1954 (B.O.E. 2 febrero 1954) especifica el cuestionario de Gramática Española y Literatura Española para los seis cursos de que constaba el Bachillerato en sus dos ciclos, Elemental y Superior. Como novedad más significativa se establece que: “Tras el cuestionario específico de cada curso se incluye el apartado denominado Lecturas constituido por antología de textos literarios”. Además se insiste en que las lecturas deberán ser inexcusablemente comentadas en función de la doctrina estética y literaria explicada en clase.

El momento en que entran en vigencia los nuevos planes de estudios coincide, exactamente, con la publicación de los trabajos más significativos ya reseñados. Es importante señalar cómo las propuestas hechas ley de obligado cumplimiento encuentran una amplificación complementaria y armónica en los trabajos profesoriales. Estas aportaciones recogidas todas en una misma revista, de carácter oficial en el ámbito de la enseñanza, constituye el primer intento llevado a cabo en el siglo XX para racionalizar en España la enseñanza de la literatura, tomando como base fundamental propuestas teórico-literarias, en ese momento novedosas, y otras que con su variedad de principios y métodos han conseguido iluminar el difícil, pero apasionante, camino de acceso al hecho poético.

Cuando Baquero Goyanes escribe su artículo considera que las cuestiones fundamentales en torno a la denominada sensibilidad literaria y a los más rentables procedimientos didácticos para mantenerla y enriquecerla son aplicables a todos los niveles educativos, si bien en cada caso deben elegirse las estrategias más productivas. Aborda, indistintamente, adecuadas cuestiones propias y exclusivas del ámbito universitario con otras estrategias más adecuadas para el Bachillerato. Mientras que en el nivel de enseñanza superior no había nada estipulado oficialmente sobre cuestiones pedagógicas, en el Bachillerato el panorama era bien distinto: los nuevos planes de enseñanza contenían pautas, en ocasiones rígidas, sobre cómo debía desarrollarse la docencia en el aula. Los lectores del artículo de Baquero, preferentemente profesores en ejercicio, tenían que armonizar la vieja tradición

pedagógica recibida, las aún no asimiladas innovaciones que oficialmente se les proponía y las pautas de actuación que, con tanta claridad y sentido común, les ofrecía el joven maestro desde las páginas de la revista. En nuestro trabajo procuramos describir el contexto pedagógico oficial con el fin de que se pueda contextualizar adecuadamente el artículo de Baquero en un tiempo pasado, casi setenta años, y en una situación muy especial del devenir educativo en España.

Inicia su artículo planteando la compleja cuestión fundamental: en qué consiste la sensibilidad literaria y en qué medida los métodos docentes pueden en unos casos despertarla y en otros avivarla y dinamizarla. Ante esta compleja cuestión no se resiste a traer a colación, en un tono de ironía retórica, el tan manido aforismo latino *quod natura non dat, Salmantica non praestat*. Obviamente, en su caso se impone el sano juicio. Perfecto conocedor de las cuestiones varias que cabe articular para dar respuestas convincentes al problema que se somete a juicio, aborda lo medular del proceso:

Cuando la donación o la existencia de una determinada cualidad humana se centra en algo tan huidizo como la llamada sensibilidad literaria, el problema educacional se hace más agudo y merecedor de cuidadosa atención. Ligado como está al de la enseñanza de la literatura puede, sin embargo, ser considerado como un aspecto fundamental de éste: de qué manera un alumno ha de llegar a ser capaz de *sentir* la obra literaria [...] Puede que el principal problema de la educación literaria esté no tanto en hacer revivir las obras clásicas ante el alumno como en –antes– despertar y mantener vibrante la receptiva sensibilidad de éste. Claro es que inmediatamente cabe pensar que es imposible lograr esto sin el conocimiento, en vivo, de un conjunto de obras sin las cuales no cabe imaginar en el vacío y brotada ex nihilo una sensibilidad literaria, es decir, una sensibilidad que se alimenta de la letra y que por ella tiene existencia (Baquero Goyanes, 1953a: 1).

El Diccionario académico define “sensibilidad” como *Facultad de sentir, propia de los seres humanos*, en tanto que “sentir”, en su primera acepción, consiste en *experimentar sensaciones producidas por causas externas o internas*, considerando la “sensación” como *la percepción síquica de un hecho*. En el caso que nos ocupa, la manifestación del hecho poético tiene potencialmente capacidad por sí mismo para que el sujeto receptor al menos se sorprenda y preste atención frente a un tipo de mensaje que posee unas características tales, que no puedan dejar, como mínimo, de sorprenderle: contenidos de índole variada resultantes del proceso mimético generador de la fábula; una elocutio con aspecto de sencillez o extrema complejidad, en cualquier caso deliberadamente elaborada y, un tercer componente, que necesariamente tiene que estar presente en toda manifestación artística: la presencia del ritmo y la armonía logrados a partir de componentes que son consustanciales de

la propia lengua en la que se enuncia el hecho poético concreto. Elementos distintos que pueden ser aislados y contemplados mediante un proceso analítico, pero que se manifiestan perfectamente cohesionados dando lugar a ese principio de unidad, que forzosamente tiene que dominar cuando el mensaje es o tiene vocación poética.

Al placer estético-poético, entre otros, solo se accede si el sentimiento es proclive a ello. Carlos Castilla del Pino en su *Teoría de los sentimientos* los define como:

Instrumentos de que dispone el sujeto para la relación (emocional afectiva) tanto con personas, animales o cosas, cuanto consigo mismo, es decir con sus pensamientos, fantasías, deseos, impulsos, incluso con sus propios sentimientos: a todos ellos los denominamos genéricamente “objetos” [...] los sentimientos sirven para la vinculación eficaz, “interesada”, con tales objetos, para “atarse” a ellos mediante un “lazo” precisamente afectivo (Castilla del Pino, 2002: 20).

El “objeto” texto literario por su especial configuración, como ya hemos indicado, es capaz de despertar nuestra atención. Penetra en el campo de nuestros intereses afectivos y despierta en el sujeto respuestas que, de no ser por efecto de la lectura, no se hubieran manifestado jamás. Se trata de un proceso emocional capaz de retroalimentar las capacidades silenciadas o poco manifiestas del sujeto. Cuando el lector percibe un sentimiento en el acto receptivo es porque el autor en el proceso inventivo y expresivo ha adoptado, frente a determinados componentes del mundo ficcional, una actitud delatora de tal tesitura sentimental y ésta, forzosamente, tiene que manifestarse mediante la construcción textual. El proceso fue descrito con claridad por Wilhelm Dilthey en su *Poética*: “En todas partes impera la ley básica de que las representaciones que se forman a raíz de un estado sentimental pueden, por regla general, provocarlo de nuevo” (Dilthey, 1945: 73). Dado que esta cuestión es de sumo interés en el pensamiento teórico-crítico del autor que nos ocupa, veamos cómo esgrime argumentos que le permiten profundizar y matizar al respecto: “La transformación de la materia se realiza desde los sentimientos, pero estos son muy complejos. Llamaremos clima afectivo [Stimmung] a la síntesis de sentimientos, cuyos elementos no se presentan violenta y fuertemente, pero que tienen mayor duración y fuerza expresiva. Las asociaciones de sentimientos de esta índole se prestan por sus cualidades para la creación y la expresión poéticas” (Dilthey, 1945: 181).

Con posterioridad, Boris Tomachevski abordó la cuestión del componente sentimental en lo poético en términos muy precisos:

El aspecto emotivo del tema desempeña un papel fundamental en la tarea de mantener viva la atención [...] Pero no debe olvidarse que el momento emotivo que forma parte de

la obra no es introducido en ella por el lector [...] Este calor emotivo, carente de matices en los géneros literarios primitivos [...] puede ser muy útil y complejo en las obras más elaboradas y, a veces, es intrincado, hasta el punto de que no resulta posible expresarlo con una simple fórmula. A pesar de ello, es sobre todo, la participación emotiva la que sostiene el interés y la que mantiene despierta la atención, suscitando una especie de implicación personal del lector en el desarrollo del tema (Tomachevski, 1982: 81-82).

García Berrio y Hernández Fernández abordan esta cuestión y ofrecen una descripción, en síntesis, de las etapas y de los mecanismos que intervienen en el acontecimiento de creación-recepción, para que funcione adecuadamente ese circuito de transmisión sentimental a partir de un hecho poético concreto: “El constituyente sentimental en las obras literarias afecta a los tres aspectos de la constitución de las mismas: a) como impulso en la génesis textual previa a las representaciones de conciencia, sean éstas propiamente semánticas o rítmico-dispositivas; b) como parte del contenido tematizado en el texto ; c) como resultado empático que configura la reacción sentimental de los receptores” (García Berrio y Hernández Fenández, 2004: 215).

Cuando el hecho de leer textos literarios deja de ser una iniciativa personal y libre para convertirse en parte de un proceso educativo es preciso contemplarlo desde parámetros especiales. El aula se convierte en el espacio predeterminado para llevar a cabo las propuestas de lectura, las formas más productivas de llevarlas a cabo, la redacción de trabajos individuales en los que se dé cuenta del grado de comprensión frente a lo leído, etc.

La voz autorizada interpuesta entre el texto y los lectores está en la base de la enseñanza de la literatura en su sentido más amplio. Su función es la de ayudar a formar en los lectores una competencia que les permita obtener de los textos literarios la clásica dualidad *docere/delectare*, el placer estético y el conocimiento adquirido. El profesor actúa a modo de crítico *sui generis*. Ortega y Gasset, tan importante en la formación intelectual de Baquero, describió con meridiana claridad la función didáctica del crítico:

La crítica no es biografía ni se justifica como labor independiente, si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por tanto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la obra que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más completo. La obra se completa completando su lectura (Ortega y Gasset, 1969: 36).

Los tiempos han cambiado pero el método, en lo esencial, sigue los patrones empleados en el más completo y sistemático de los tratados de Retórica escritos en la Roma clásica. Quintiliano, en el Libro I, cap. VIII de las *Institutionis Oratoriae*, ofrece un programa detallado acerca de cómo deben leerse los autores y qué enseñanza se pueden obtener de cada uno de ellos, tanto en el ámbito de la formación elocutiva del individuo como en el más complejo de los valores morales. El *grammaticus* era el encargado de dirigir este proceso de formación esencial en lo que podríamos llamar tiempo de la enseñanza reglada. Además Quintiliano considera que “El amor a la gramática y la práctica de la lectura no terminan en el tiempo de la escuela, sino en la duración de la vida en sí misma” (Quintiliano I, VIII, 8). De manera concreta y al referirse a la lectura de la comedia latina y en especial de Menandro, advierte “Pero debe ser preferentemente leída por los muchachos aquella que más intensamente nutre su ingenio y acrecienta su sensibilidad” (Quintiliano I, VIII, 8). Despertar y acrecentar la sensibilidad del alumno en su contacto con la literatura, fue un principio irrenunciable en el ideario pedagógico de Mariano Baquero.

En cualquier tiempo y en cualquier caso siempre la misma dinámica: el inevitable conflicto generado entre texto y lector; intercediendo y reconduciendo el proceso la figura del *grammaticus* (en cualquiera de sus denominaciones) que informa y reflexiona sobre los textos que propone para su lectura. Baquero Goyanes ofrece unas lúcidas pautas orientadoras de conducta:

Lo importante es, pues, acertar con el texto, el autor, el tono o los temas literarios capaces de actuar como de reactivos reveladores de una sensibilidad literaria, de su existencia. Es preciso perseguir rigurosamente y delicadamente las reacciones del alumno frente a los textos comentados, pensar en cuáles son los resortes literario-afectivos capaces de provocar en él la vibración deseada [...] Para despertar y conquistar las jóvenes sensibilidades literarias sólo parece haber una receta: aquella en que todo queda confiado al pulso e intuición del profesor. Es precisamente la sensibilidad de este la que ha de iluminar la de los estudiantes expansiva, contagiosamente” (Baquero Goyanes, 1953a:4).

En principio Baquero se ha referido al concepto de sensibilidad literaria en general, pero ahora tiene la necesidad de introducir en su propuesta una nueva perspectiva, aquella que le permite pasar de lo general a lo particular. En la nueva situación modélica el profesor es preciso que se convierta en un observador perspicaz, capaz de distinguir la personalidad y gustos de cada alumno en concreto para poder guiarle con conocimiento de causa y por lo tanto con más posibilidades de acierto. Se trata de hacer una especie de diagnóstico previo a la presentación de lecturas concretas:

Sabido es que la sensibilidad literaria, siendo una en el fondo, se manifiesta de diferentes maneras. Hay temperamentos más sensibles para unos determinados géneros literarios que para otros. Al profesor de literatura incumbe saber conquistar para el goce de la novela o del teatro, al apasionado lector de poesía, o viceversa. Siempre habrá un último reducto inexpugnable de devoción hacia un género, que será preciso respetar. En todo caso, el conocimiento del matiz especial de la sensibilidad literaria del estudiante –fácilmente captable– permitirá una mejor orientación de ésta (Baquero Goyanes, 1953a: 3).

Formula un diagnóstico certero y crítico sobre la enseñanza de la literatura y las cuestiones que forzosamente deben estar implicadas si se quiere que “estudiar literatura” se convierta en un ejercicio pedagógico completo y suficiente, capaz de satisfacer las funciones ineludibles que le están asignadas:

En cierto modo toda la actual y compleja discusión sobre Historia o Teoría de la literatura, métodos historicistas o ahistoricistas, etc. giran sobre ese último gozne del fenómeno literario considerado en su marco histórico o en su dimensión estrictamente estética. Trasplantado simplistamente el problema al plano de la enseñanza, es fácil percibir la doble cara que puede presentar: literatura para la memoria y literatura para la sensibilidad. Sobre advertir que tal escisión es tan perjudicial como falsa y artificiosa, y que no cabe imaginar teoría sin apoyatura histórica, ni circunstancia histórica sin contenido crítico-teórico. El concepto – y , como consecuencia, la enseñanza –de la literatura debe ser completo, integral, histórico y teórico, tal como, por ejemplo, René Wellek y Austin Warren preconizan en su ya tan conocida *Theory of literature* (New York, 1940) (Baquero Goyanes, 1953a: 1).

Baquero Goyanes, dada su adecuada y actualizada información filológica, es consciente de que el hecho poético a lo largo del tiempo ha ido generado distintas disciplinas imprescindibles para llevar a cabo un estudio completo y satisfactorio del mismo a pesar de su complejidad. En la pasada centuria ya estaban configuradas, tras siglos de formación y consolidación, las disciplinas de: Historia, Crítica, Teoría y Literatura Comparada; distinguibles por sus objetivos y métodos, pero que a la hora del estudio pleno del texto literario deben confluir y ser armonizadas por el crítico de acuerdo con sus necesidades y objetivos. Baquero supo hacer de esta actitud norma para su conducta crítico-pedagógica:

En ocasiones – muy abundantes – cuando a un alumno universitario de Literatura se le pide un comentario de una obra, suele expresar su desconcierto ante el temor de no saber hacerlo. Creo que en la actual organización de los estudios de Filología Románica las cátedras llamadas de Crítica Literaria pueden ser las encargadas de facilitar a los estudiantes ese instrumental – métodos interpretativos, críticos, estilísticos – con el que intentar el comentario de textos (Baquero Goyanes, 1953a: 4).

Era consciente de que cualquier acercamiento a un texto literario, llevado a cabo con intencionalidad crítica o pedagógica, precisa para su correcta ejecución de una fundamentación teórica con su correspondiente metodología. En 1951 publicó Dámaso Alonso *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Baquero, de inmediato, escribió la oportuna reseña del libro con el significativo título de *Estilística y Ciencia de la literatura* llevando a cabo las consideraciones que consideró oportunas. En 1953, a propósito de un prólogo para una edición de cuentos clarinianos, plantea cuál debería ser, en su opinión, el principio ineludible que debe estar presente en cualquier propuesta de teoría literaria:

Incluso me atrevo a creer que de ser posible una Ciencia o Teoría de la Literatura, un nuevo método crítico que puedan remplazar al rígidamente historicista o al sospechoso esteticismo que se nutre de conceptos vagos e inconcretos, ese método tendrá que apoyarse no sólo en el sereno examen científico, sino también en la cordial comprensión de la obra, en lo que yo llamaría el esfuerzo por vivirla desde dentro. No digo que este sea el único camino para el logro de tal Ciencia de la Literatura, pero sí uno de los que me parecen más certeros (Baquero Goyanes, 1953b :11.)

Se muestra contundente en el rechazo de aquellos métodos críticos que aún seguían practicándose, pese a lo obsoleto e ineficaz de los principios que los gobernaban. Apuesta firmemente por el “sereno examen científico” y sobre todo, y esto es lo que más nos interesa en este momento, vio con claridad que ningún método crítico es válido si no tiene como punto de partida eso que él llama tan acertadamente “cordial comprensión de la obra [...] esfuerzo por vivirla desde dentro”. El crítico y en especial el crítico-docente tiene que ser ante todo un lector excepcional, poseer una competencia lectora tal, que le permita ir desde el texto a la propuesta teórica sin violentar ni ignorar, en toda su dimensión e implicaciones la obra literaria que está en la base dinamizadora del proceso.

La reflexión en torno a la lectura literaria explicitada por Baquero Goyanes podría conectarse con la propuesta hecha por Ortega y Gasset, sobre esta misma cuestión en *Meditaciones del Quijote*. El filósofo, a propósito de las lecturas sesgadas e incompletas que durante la Restauración se habían hecho de la más famosa novela cervantina dice: “Del mismo modo que hay un ver que es un mirar, hay un leer que es un *intelligere* o leer lo de dentro” (Ortega y Gasset, 1969: 59). Es necesario resaltar la importante coincidencia “vivirla desde “dentro”/“leer lo de dentro” y “comprensión”/*intelligere*. Baquero introduce en su reflexión un nuevo componente que expresa mediante el sintagma “comprensión cordial”. Se trata de un plus que el receptor debe manejar en su proceso descodificador y que revierte en la eficacia de la percepción poética. El adjetivo “cordial” pertenece al campo

semántico de “lo sentimental”. En ocasiones, el profesor Baquero recurre a términos como “ternura”, “impacto emocional”, “movimiento emotivo”, “emoción única”, “tensiones emocionales”, etc. a la hora de establecer distinciones esenciales entre las realidades poéticas que estudia. En estos casos, su talante crítico parece allegable a propuestas que muy bien podrían haber sido formuladas atendiendo a los principios fundamentales de una Poética de los Sentimientos.

Teodoro Lipps hace referencia a ese principio de *inmersión* como característico de los procesos de recepción estética: “A la vez la consideración estética es tal, que penetra en el objeto, se sumerge en él y permanece en él. Y esto puede ser así, porque no pregunta nada que no sea el objeto mismo y lo que en él se contiene” (Lipps, 1924: 35). La lectura de lo poético, por tanto, implica un modo especial de contemplación estética. Wolfgang Iser en *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, partiendo de la fenomenología, y con una marcada influencia de Román Ingarden, aborda la cuestión de base que nos ocupa:

La obra literaria posee dos polos que pueden denominarse, el polo artístico y el polo estético; el primero describe el texto creado por el autor, y el estético, la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con la concreción [...] Si se concede que esto es así, se debe suponer que las condiciones elementales de esta clase de interacción se fundan en las estructuras del texto. Estas son de naturaleza particular. Aunque son estructuras del texto, no cumplen su función en el texto, sino solo cuando afectan al lector. Casi toda estructura factible en los textos de ficción muestra ese doble aspecto: a la vez es estructura del lenguaje y estructura afectiva. El aspecto verbal guía la recepción e impide su inconcreción; el aspecto afectivo es el cumplimiento de lo que estaba preestructurado en el lenguaje del texto (Iser, 1987: 44-45).

Baquero Goyanes pone de manifiesto el hecho de que los textos poéticos, y en especial los narrativos, contienen en su propia configuración estrategias que de algún modo sirven para implicar al lector en el proceso de descodificación. En un artículo periodístico de 1959 titulado *El novelista y el lector* hace referencia a determinados procedimientos utilizados por el narrador y que tienen que ver con pactos no implícitos en relación con el lector: “Alguna vez se ha dicho que precisamente en la manifestación de una educada deferencia hacia un lector al que se le supone inteligente radica ese decir las cosas a medias, no insistir, aludir tan sólo, contar con dificultades que han de ser salvadas por el talento y preparación de quien lee. Es esa “hora del lector” a la que Castellet ha dedicado unos ensayos” (Baquero Goyanes, 2006: 91)

La opinión de Baquero se nos presenta como un eco anticipado de propuestas teóricas defendidas con posterioridad por Wolfgang Iser en su trabajo: “La estructura apelativa de los textos” (1987). Iser tomando como base el concepto de lugares o espacios vacíos, reflexiona sobre la efectividad de los mismos en el proceso receptivo:

La “modesta” observación de Baquero pone de manifiesto su sagacidad para percibir y formular conceptos de una gran operatividad teórico-crítica. Este interés por reflexionar acerca de la conducta lectora no como actividad pasivo/receptiva sino más bien participativa/creativa está presente en muchos de sus escritos tanto especializados como de divulgación. García Berrio al ocuparse de los artículos de prensa publicados por Baquero entre 1956 y 1967, afirma:

Las innumerables iniciativas de Baquero, patentes en la mayoría de este centenar largo de textos, que se conectan legítimamente con las llamadas “estéticas de la recepción” y “poéticas de la lectura”. En realidad, nada más natural para el extraordinario lector “informado” que era Baquero que reconocer y proclamar no sólo la legitimidad sino la condición realísima e implícita de las lecturas cualificadas en la producción cooperada del significado conceptual, emotivo y estético de las obras literarias (García Berrio, 2006: XLIV).

Mariano Baquero analiza una situación que considera lamentable, relacionada con la pobreza de recursos del estudiante a la hora de abordar cuestiones relacionadas con la práctica del estudio literario. El problema se agrava por el hecho de que se pretenda especular en torno a una obra poética sin haber accedido previamente a ella mediante la lectura:

Cabría pensar que tal situación no puede afectar al estudiante que en una Facultad universitaria orienta su voluntaria atención hacia el estudio de una literatura cuyas obras – de todos los tiempos –deben interesarle, según sería lógico suponer. No hay que engañarse, sin embargo. Es muy frecuente el caso del alumno de literatura que se contenta con el manual, sin apenas acudir a la lectura directa de las obras. Cuando esta se les recomienda como ejercicio de clase o de seminario, para que tras la lectura pueda redactar el alumno un juicio crítico, es casi seguro que el mayor número de comentarios estarán formados por repetidas alabanzas y tópicos interpretativos extraídos de manuales o de ediciones comentadas (Baquero Goyanes, 1953a).

La situación, descrita por Baquero con un perfecto conocimiento de causa, era endémica en la universidad española. Marcelino Menéndez Pelayo, cincuenta años antes, se refirió a este estado de la cuestión en términos tajantes:

Confieso que siempre he profesado en cuanto a los Manuales y Epítomes de cualquier arte o ciencia, aquel viejo y trillado aforismo *compendia sunt dispendia*.[...] Solo la

investigación propia y directa puede conducir a este fin, tanto en las ciencias históricas como en todas las demás que tienen por base la observación y la experiencia.[...] La insensatez sería imaginar que la descripción más completa, el inventario más minucioso, el más elocuente discurso, pudiera suplir en ningún caso la visión directa de la obra de arte ni la impresión personal que en cada uno de los contempladores deja. Duele decirlo, pero es forzoso la historia de la literatura, tal y como entre nosotros suele enseñarse, reducida a una ácida nomenclatura de autores que no se conocen, de obras que no se han leído, ni enseña, ni deleita ni puede servir para nada. Hay que sustituirla con la lectura continua de los textos clásicos y con el trabajo analítico de cada uno de ellos. El manual puede servir de preparación, de ayuda, de recordatorio; pero siempre ha de ser un medio, jamás un fin. (Menéndez Pelayo, 1900: VII-VIII).

Los objetivos que debían cumplirse con los estudios de Literatura en el Bachillerato y Universidad lógicamente eran distintos. En el caso del Bachillerato era suficiente con despertar y afianzar el interés en el alumno por la lectura y al tiempo proporcionarle principios básicos de la llamada preceptiva literaria y una visión diacrónica en la que situar autores, obras y movimientos estéticos. Los comentarios de texto, como respuesta personal e informada por el trabajo docente, podían servir como documento oficial para la evaluación.

En el caso de la Universidad las exigencias, en todos los acercamientos al hecho literario, deberían tender al máximo nivel de rigor, tanto en el proceso formativo como en el de evaluación mediante las oportunas respuestas de carácter crítico de las que debe dar cuenta el alumno.

A Baquero Goyanes le preocupaba el contexto académico con que se encontraba el alumno con vocación no solo para estudiar literatura sino para ser él mismo hacedor de lo poético, al acceder a la Universidad:

Es de todas formas, en los cursos comunes de Filosofía y Letras donde el profesor ha de poner en juego toda su sensibilidad para despertar y captar la del alumno. Es muy frecuente, muy conocido el caso del estudiante de letras que llega a la Universidad empujado por una inquietud literaria – ese alumno que desearía escribir poesía, novela, teatro – y que, en el laberinto de asignaturas de los cursos comunes, siente algo así como una desilusión, la de un escamoteamiento. Si la literatura, en esa etapa expectante e ilusionada del universitario, le es ofrecida sólo en su marco histórico, dirigida más hacia la memoria que hacia la sensibilidad, puede ocurrir que el estudiante separe entonces la literatura como deber – de puertas adentro de la Universidad – de la literatura como fruición: la de puertas afuera (Baquero Goyanes, 1953: 4).

Mariano Baquero, siempre tan sensible y respetuoso con la figura del alumno, comprendía que hablar sin más de “alumno universitario” y atribuirle una serie de

actitudes más bien negativas o cuanto menos desinteresadas no era justo. En su artículo, y sin duda debido a la enriquecedora experiencia docente hace referencia a determinados comportamientos que le parecen dignos de interés: “Al tipo más puro de universitario de Letras le gusta sentir la obra literaria como problema más que como solución cómoda, en la que todo está etiquetado y adjetivado. De ahí que para mejor orientar el desarrollo de su sensibilidad literaria, deben presentársele las obras clásicas de una manera que deje margen a su aportación interpretativa” (Baquero Goyanes, 1953a: 4).

Las actitudes de los alumnos responden, en la mayoría de los casos, al buen hacer del profesor, quien debe ser sumamente cuidadoso a la hora de establecer los procedimientos de intercomunicación: “Proceder con bruscos resortes e imposiciones, equivale muchas veces, a provocar un movimiento retráctil por parte del alumno y a permitir que este desarrolle por sí solo sus gustos y su sensibilidad literaria, con los consiguientes riesgos de confusión y sin la ayuda de la necesaria experiencia y saber que el profesor debe facilitar” (Baquero Goyanes, 1953a: 5).

Pasa a enunciar lo que podríamos llamar “virtudes del profesor”: aquellas pautas de conducta que deberían ser de obligado cumplimiento en el aula sin las cuales el docente no puede conseguir el necesario clima de aceptación y entendimiento mutuo: “Es desde la capacidad de entusiasmo del profesor desde la que ha de conquistarse la atención del alumno. Entre la mirada de éste y el texto literario se encuentran –encarnadas en el cometido del profesor – el riesgo y la belleza de una de las más difíciles etapas de la educación, la de la sensibilidad del hombre, es decir, la del más delicado sector de su espíritu” (Baquero Goyanes, 1953a: 5).

Para Baquero Goyanes es crucial que, en los momentos de enseñanza que se desarrollan en el aula, en ese imprescindible y apasionante cara a cara, el profesor se muestre sin ningún tipo de enmascaramiento, utilizando sólo los recursos que se desprenden de una aquilatada profesionalidad cimentada en una acrisolada vocación:

Junto a la sinceridad expositiva por parte del profesor juzgo condición importante para la total eficacia de sus explicaciones la presencia en éstas de un cierto acento personal, el evitar que todo o casi todo en tales explicaciones suene a eco, a cosa ya dicha. Es ingenuo creer que el alumno universitario es incapaz de percibir la resonancia de ese eco –aun desconociendo la voz original–, el tono de lección aprendida en otros críticos o historiadores. Resultará siempre muy difícil ganar a un estudiante para la lectura y el goce de una obra literaria, si el profesor no está también ganado de antemano por ella. Rara vez podrá lograr un impacto y una vibración en la sensibilidad del escolar provocadas por una lectura y el goce de una obra literaria, si el profesor no está también ganado por ella (Baquero Goyanes, 1953a: 5).

Las intervenciones del profesor en clase dan lugar a un tipo de discurso perfectamente analizable desde el ámbito de la ciencia retórica. La función del orador-docente es informativa, pero también fundamentalmente conativa: convencer, persuadir al alumno para encaminarlo en la dirección oportuna. De la capacidad persuasiva del profesor pasa a depender, en gran medida, el éxito o fracaso del complicado proceso educativo. Quizás convenga recordar la clásica definición de orador: *Vir bonus dicendi peritus* y tratar de proyectarla sobre la figura del profesor. Los recursos elocutivos, las técnicas para manifestarse con claridad y de manera organizada respondiendo a un plan premeditado y por qué no, la actitud corporal y los gestos mostrados con estudiada naturalidad, etc. son una cosa, y otra la catadura intelectual y moral, en un sentido muy concreto que solo posee el profesor excepcional. Sentido de responsabilidad y actitud predominantemente justa, son fundamentales; un talante comprensivo y de serena crítica constructiva se hacen necesarios. Todo ello debe conducir hacia una figura que el alumno elige libremente como modélica. El profesor puede ejercer su profesión dignamente y en su mano está perfeccionarse y alcanzar los niveles más altos del escalafón administrativo en justa respuesta a sus saberes; pero, el título de Maestro, no ayuda a adquirirlo ninguna habilitación: son generaciones de alumnos las que consideran a un determinado profesor como Maestro mediante plebiscito, nunca manifiesto, pero que otorga a quienes se les concede la máxima distinción que va acompañada de afecto, admiración y buena fama. D. Mariano Baquero Goyanes pasó con creces la prueba durante treinta y cinco años, ininterrumpidos, de docencia en la Facultad de Letras. El recuerdo de la palabra en el aula y la presencia de su sabia escritura hace que tras treinta y tres años de su fallecimiento siga interesando su aportación histórico-crítica a nuevas generaciones de alumnos interesados por los estudios literarios.

Tuve la suerte, durante los cinco años en los que cursé la Licenciatura en Filología Románica en la Universidad de Murcia, de tener como profesor de Literatura a Don Mariano. Durante ese tiempo pude comprobar la conexión inquebrantable entre sus teorías pedagógicas y el comportamiento docente con el que se manifestaba en clase. En este momento sólo quiero traer a colación su entusiasmo por la lectura y el gozo manifiesto ante el texto concreto. A sus clases acudía portando una voluminosa cartera de cuero, que depositaba sobre la mesa; aun estando cerrada, todos sabíamos lo que contenía: listado de alumnos, sus notas para las explicaciones y libros, muchos libros. La explicación sólo se interrumpía cuando consideraba preciso ejemplificar con un texto determinado: entonces sacaba de su encierro el oportuno libro, buscaba la página, con mucha determinación, y leía. Yo diría, por su tono, que sentía una felicidad no disimulada; al concluir miraba a la clase como diciendo: ¿se han dado cuenta ustedes de lo extraordinario que es poder recuperar la integridad del texto

mediante la lectura? El libro volvía a su espacio recoleto y seguía la explicación. Como alumno, en muchas ocasiones, marcaba en mi memoria o anotaba en el cuaderno un deber ineludible: buscar los textos leídos en la Biblioteca de la Universidad – la mía particular en ese tiempo era apenas testimonial– ; entonces comenzaba la aventura del lector en formación que era yo en ese momento.

En opinión de Baquero, debería recaer sobre el profesor la responsabilidad en la elección de los textos que forman parte del corpus manejado en la docencia. En el ámbito universitario la aplicación de este criterio era factible, pero en el Bachillerato el Ministerio establecía qué autores y textos concretos debían constituir ese conjunto de lecturas paradigmáticas. Tras el programa de cada curso del Bachillerato, el B.O.E. (29 de agosto 1953) incluye la relación de antologías de textos literarios. Constituidas cada una por veinticinco lecturas; se marca con un signo diacrítico las que son obligatorias, las optativas y otras de libre elección. Este último grupo responde a un concreto deseo del legislador:

Nótese sin embargo que estas relaciones de textos literarios no deben coartar las iniciativas pedagógicas del Profesorado. Si bien en algunas ocasiones pueden ser útiles a título de orientación para el desarrollo eficaz de la labor docente, en general conviene dejar cierto margen de libertad al Profesor para la organización de su trabajo didáctico.

Las antologías literarias son un género de larga y provechosa andadura. Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso* se ocupa de definir este género discursivo:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir la lectura de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango (Claudio Guillén, 2005: 375).

No es el momento de someter a una revisión crítica la selección de autores y textos literarios que configuran las antologías diseñadas por el Ministerio de Educación. Tras una detenida lectura de estas, se percibe cierto desequilibrio y una no muy acertada organización en la selección y distribución de las mismas. Para los cursos primero y segundo de Bachillerato las selecciones aparecen configuradas en dos apartados: prosa y verso, mientras que en los restantes cursos se ofrece una lista única sin ningún tipo de distinción formal. La presencia de autores clásicos tanto españoles como extranjeros es aceptable. Sin embargo, el talón de Aquiles de la

totalidad de las selecciones reside en la carencia escandalosa de autores modernos. A modo de ejemplo señalamos que lo más moderno para primer curso es Rubén Darío (*Margarita*) y Jacinto Benavente (*Va de cuento* y *La Cenicienta*). Ya en cuarto curso se incorpora Valera, Pereda, Galdós, Benavente, Unamuno y Azorín, y será preciso esperar al sexto curso para encontrar cuatro autores representantes de la modernidad: Antonio Machado, Pío Baroja, Valle-Inclán y Juan Ramón Jiménez. La Generación del 27 brilla por su ausencia y tampoco se selecciona ningún autor extranjero moderno. Antologías muy sesgadas, donde lo que podríamos llamar el canon literario-educativo se centra en los autores clásicos greco-latinos y escritores de la Edad Media, Renacimiento y Barroco. Los españoles constituyen, como no podía ser de otro modo, la nómina fundamental, teniendo los más importantes escritores italianos, franceses e ingleses una presencia aceptable.

Las antologías no aparecen, como es habitual en estos casos, firmadas, con lo que la responsabilidad autorial se diluye en ese ente infalible y todopoderoso que es el Ministerio. En cualquier caso, la construcción de una antología literaria, y más si va a estar dedicada a la enseñanza, es una labor comprometida y que exige por parte de quien la lleva a cabo amplios conocimientos, sentido crítico-pedagógico y, sobre todo, yo diría que un olfato especial para seleccionar, acertadamente, ante el ingente corpus formado por la literatura española de todos los tiempos y las oportunas representaciones extranjeras.

La programación de los cursos de Literatura, en los distintos niveles educativos, siempre se ha configurado teniendo en cuenta el principio histórico de la diacronía y el acceso a las lecturas se ha ajustado, tradicionalmente, a esa ordenación. Pero una cosa es la secuencia histórica, que en principio parece aceptable como criterio de ordenación, y otra el criterio pedagógico que puede aconsejar en qué orden parece más aconsejable llevar a cabo la lectura de los textos poéticos. Quizás la oposición excesivamente rígida clásicos/modernos no es rentable a la hora de rotular los textos poéticos que se han ido produciendo a lo largo de los tiempos, o al menos no suele serlo para el estudiante que ha de incorporarse a la categoría de lector incitado, fundamentalmente, por aquellos textos que le han interesado y atrapado sin importarles el tiempo en que fueron escritos.

Los autores denominados clásicos, concepto que parece ir ineludiblemente relacionado con la categoría de excelencia pero también de pertenencia al pasado glorioso, siempre han constituido el grupo medular en los estudios de literatura. Sin embargo una vez iniciado el siglo XX comienza a cuestionarse la conveniencia de incluir también los buenos autores contemporáneos en los procesos de educación literaria. Baquero Goyanes, siempre atento y buen conocedor de las teorías que se

formulaban a nivel internacional, en este caso se hace eco de las opiniones que al respecto circulaban por Europa y Estados Unidos, y da cuenta de ellas en su artículo.

Ya en 1931 en el I Congreso Internacional de Historia Literaria, celebrado en Budapest en el que se discutieron *Los métodos de la Historia Literaria* hubo quien, como Bernard Fay, defendió el estudio de la literatura contemporánea [...] En opinión de Fay, la literatura contemporánea puede ser el gran resorte gracias al cual el profesor puede tantear y educar el sentido literario de sus alumnos, ya que ante esa literatura desaparecen las referencias afectadas y los respetos humanos. [...] Recientemente, Wellek y Warren, en su obra citada, defienden también el estudio de la literatura contemporánea quejándose de las funestas consecuencias que puede traer el desdenarlas. Incluso en Norteamérica se tiene aún por atrevidos – según Wellek y Warren a los pocos profesores que defienden y practican el estudio universitario de la literatura contemporánea (Baquero Goyanes, 1953a: 3).

Enrique Moreno Báez, en su artículo ya citado de la *Revista de Educación*, propone una definición muy razonable para ser manejada en el ámbito educativo:

Al hablar de las obras clásicas hemos de decir que entendemos por tales las obras maestras escritas en nuestra lengua en todos los siglos, sin excluir el nuestro, y que consideramos función capital del catedrático de literatura el poner al alumno en contacto con los escritores contemporáneos, ya que difícilmente podrá comprender ni gustar la literatura de épocas pasadas el que no guste ni comprenda lo que se produce a su alrededor (Moreno Báez, 1953: 4-6).

Baquero Goyanes, a la hora de tratar la cuestión que nos ocupa, adopta, como es habitual en él, una equilibrada y ponderada actitud. Aunque en el artículo se muestre como un teórico, no podemos olvidar que lo hace desde la experiencia del profesor que tiene en el aula el laboratorio más adecuado para constatar los métodos pedagógicos en su fracaso o eficacia:

No obstante, sería pesimista y falso creer que el estudiante español es incapaz de vencer esos prejuicios – que el ambiente, la colectividad suelen imponerle – contra las obras clásicas, consideradas como escasamente interesantes y de enojosa, tediosa lectura. [...] Si de educar la sensibilidad del estudiante se trata, es evidente que esta no puede darse o se dará incompleta y pobre si a su logro no han contribuido – vivificándola, adensándola – obras como las de Cervantes, Garcilaso, Góngora, Quevedo, Lope, etc. Tal vez sea atrevido afirmar que el tópico laudatorio ha hecho a tales autores más daño que beneficio y que, hoy, es necesario en muchos casos presentarlos al alumno desde una perspectiva que, si no es inédita, lo parezca en cierto modo, evitando no el elogio, pero sí el gesto de cierta adoración, y buscando la aproximación por la brecha afectiva que permita un más rápido, profundo y auténtico encuentro (Baquero Goyanes, 1953a: 3-4).

La espinosa cuestión de cómo despertar el interés de los jóvenes por los autores clásicos le lleva a proponer estrategias que tienen como base la propia esencia constitutiva del texto poético. Una vez más Baquero describe procesos pedagógicos que responden a conceptos teórico-críticos que aún no habían sido formulados explícitamente como tales. Como se percibe en la lectura del siguiente texto, maneja, evidentemente sin explicitarlo, el incuestionable principio de intertextualidad: las conexiones que de hecho se establecen entre los textos y que permiten constatar cómo la escritura poética es permeable en todos sus niveles constitutivos. El concepto de intertextualidad fue difundido por Julia Kristeva y otros teóricos en la década de los setenta del pasado siglo.

La actualización de los clásicos no exige, naturalmente, el sacrificio condena o postergación de la literatura de otras épocas, sobre todo la plenamente contemporánea, la que más suele leer el estudiante. Hoy se tiende a valorar y recomendar su estudio, por entenderse que puede constituir un buen apoyo desde el que saltar a la lectura de los clásicos. Alguna vez he visto cómo un alumno por la lectura de la *Electra* de O'Neill llegaba a Esquilo, Sófocles y Eurípides. Encontrar a Lope, a Góngora a Quevedo glosados por nuestros poetas contemporáneos, leídos por el estudiante, puede inducir a éste a leer directamente a tales escritores clásicos. [...] Asimismo si el estudiante aficionado al teatro de García Lorca se le hace ver la raíz lopesca de algunos aspectos de ésta, es lógico suponer que Lope tendrá un lector más. Y no vale decir que estas son ilegítimas añagazas, trucos de charlatán, con los que pasar la atención de un objeto a otro. Dentro de un exigente plano de calidad literaria, tanto da caminar de la greguería conceptista de Quevedo a la de Gómez de la Serna, como viceversa (Baquero Goyanes, 1953a: 3).

El quehacer poético a lo largo de los siglos ha ido generando obras, unas han pasado a engrosar la ingente nómina que la historia se encarga de recordar, otras han caído en el olvido. Ha sido precisamente la Historia Literaria la que ha venido ofreciendo de manera organizada y con sus correspondientes valoraciones cada uno de los autores que han pasado a formar parte de ese corpus canonizado que está presente en el punto de partida de cualquier proceso docente. De entre esa nómina general se han seleccionado una relación de autores que, por considerarlos excelentes, han adquirido la categoría de clásicos, convirtiéndose así en la piedra angular de los programas didácticos. Baquero Goyanes, tras advertir de la conveniencia de dar a los autores contemporáneos el importante papel que les corresponde: “Olvidarse de lo contemporáneo en la enseñanza de la literatura equivale, en definitiva, a cerrar al estudiante puentes de acceso a lo clásico” (Baquero Goyanes, 1953a), insiste en lo que es su idea fundamental, “No quiere esto decir que el descubrimiento o el desarrollo de la sensibilidad literaria en un estudiante haya de conseguirse con sólo

la lectura de obras contemporáneas, ya que, como antes apunté son las creaciones clásicas las que mejor pueden servir para esta labor” (Baquero Goyanes, 1956: 3 y 4). La cuestión fundamental es conseguir que el alumno acceda libremente a los autores clásicos venciendo los prejuicios que pueda tener al respecto. Baquero ofrece unas resumidas pautas que ponen de manifiesto su mucho saber al respecto: “Hacer intangibles a los clásicos es tanto como hacerlos letra muerta. No son la admiración y el respeto impuestos *a priori* los que convienen al escolar, sino el respeto y la admiración surgiendo *a posteriori* de un conocimiento auténtico y fructivo de las obras clásicas, alcanzable sin aparatosa idolatría” (Baquero Goyanes, 1953a: 4).

Bibliografía

- Alonso, Dámaso (1941). “Sobre la enseñanza de la filología española”, *Revista Nacional de Educación*, 2, 21-39
- Baquero Goyanes, Mariano (1953a). “La educación de la sensibilidad literaria”, *Revista de Educación*, 9, 1-5.
- Baquero Goyanes, Mariano (1953b). “Prólogo”. En Alas, Leopoldo ”Clarín”. *Cuentos*. Oviedo, Gráficas Summa, 9-23
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema*. Murcia, Editum.
- Cayuela, Arturo María (1941). “El concepto de la educación literaria”, *Revista de Educación Nacional*, 9, 27-36
- Castilla del Pino, Carlos (2002). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona, Fábula Tusquets Editores.
- Díaz Plaja, Guillermo (1953). “El teatro como instrumento de educación”, *Revista de Educación*, 14, pp.
- Dilthey, Wilhelm (1945). *Poética*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Escrig Aparicio, José Antonio (2020). “Mariano Baquero Goyanes: reflexiones sobre la educación literaria”. En Baquero Escudero, Ana Luisa y Vicente Gómez, Francisco (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor Libros.
- García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, María Teresa (2004). *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la Literatura*. Madrid, Cátedra.
- García Berrio, Antonio (2006). “Prólogo”. En Esteve Serrano, Abraham y Vicente Gómez, Francisco (coords.), *Variaciones sobre un mismo tema*. Murcia, Universidad de Murcia.

- Giménez Caballero, Ernesto (1953). “Sobre la enseñanza de Lengua y Literatura”, *Revista de Educación*, 7, 117-120.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Tusquets.
- Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid, Taurus.
- Lázaro Carreter, Fernando (1952). “La lengua y la literatura españolas en la Enseñanza Media”, *Revista de Educación*, 5, 155-158
- Lipps, Teodoro (1924). *Los fundamentos de la estética*. Madrid, Daniel Jorro.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1900). *Estudios de crítica literaria*. Madrid, Colección de Escritores Castellanos.
- Moreno Báez, Enrique (1953). “La Literatura en la Universidad”, *Revista de Educación*, 15, pp. 5-6.
- Ortega y Gasset, Ortega (1969). *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Tamayo, Juan Antonio (1944). “La educación estética de los adolescentes”, *Revista de Educación Nacional*, 47-48, 66-73.
- Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal.
- Zamora Vicente, Alonso (1943). “Sobre la enseñanza de la lengua y la literatura nacionales”, *Revista de Educación Nacional*, 35, 83-100.

**QUIERO RECORDAR QUE ... ESTRUCTURA Y GÉNESIS DE
*ESTRUCTURAS DE LA NOVELA ACTUAL***

**I WOULD LIKE TO REMEMBER THAT... STRUCTURE AND GENESIS
OF *ESTRUCTURAS DE LA NOVELA ACTUAL***

ANTONIO GARCÍA BERRIO
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN:

El análisis titulado “Quiero recordar que...” del alumno del profesor Baquero, Antonio García Berrio, sobre la que se sigue considerando la obra más significativa del maestro *Estructuras de la novela actual*, parte de la recuperación de una confianza literal de Baquero sobre el ajuste asumido en el libro del concepto de estructura, a la sazón de los últimos años sesenta: la palabra clave en las metodologías crítico-literarias, y en general humanísticas. En esos términos, el presente texto procede genéticamente a examinar la creciente concreción, de principio a fin del libro, del concepto de estructura por parte del pensamiento de Baquero.

PALABRAS CLAVE:

Estructura, estructuralismo, Mariano Baquero, teoría de la novela, estructuras narrativas.

ABSTRACT:

The analysis titled “I would like to remember that...” by Professor Baquero’s student, Antonio García Berrio, on what is still considered the most significant work of the teacher *Estructuras de la novela actual*, starts from the recovery of a literal confidence from Baquero about the adjustment assumed in the book of the concept of structure, at the time of the last sixties: the key word in critical-literary methodologies, and in general humanistic. In these terms, the present text genetically proceeds to examine the increasing concretion, from beginning to end of the book, of the concept of structure by Baquero’s thought.

KEY WORDS:

Structure, structuralism, Mariano Baquero, novel theory, narrative structures.

La fórmula acostumbrada para muchos que, por deterioro de la edad, empezamos a tener problemas de seguridad con nuestros recuerdos, se me hace necesaria al tratar de reproducir con fidelidad la clave que me quiso comunicar Baquero sobre su libro recién publicado *Estructuras de la novela actual* (Baquero Goyanes, 1975); sobre poco más o menos: “Lo que más trabajo me ha costado en el libro ha sido acotar con exactitud el concepto de estructura”. Me lo decía así Baquero entre nuestros despachos, casi contiguos, del recién inaugurado edificio de la Facultad de Letras, por el año de 1970. Así las cosas, y releído ahora aquel libro para el homenaje en el número conmemorativo de *Monteagudo*, me afirmo absolutamente en que la estructura general del mismo fue el resultado de una redacción progresiva, en riguroso orden desde el principio sintomático del libro a su final, sobre la fisonomía más significativa de la novela moderna, diagnosticada en términos del crecimiento protagonista de la *estructura* narrativa, el *cómo* de lo narrado, sobre el desmenuzamiento y análisis del *qué* ético del contenido.

Por lo pronto, habría que destacar en el libro de Baquero su valor de acertada oportunidad. Arrancando, como se sabe, el estructuralismo del *Cours* de Saussure, la extensión de esa perspectiva de la Lingüística a muchas otras dimensiones del pensamiento humanístico moderno, desde la Antropología hasta la Crítica literaria, había representado un paulatino proceso consolidado en los años sesenta del pasado siglo. Así pues, durante la elaboración y publicación de *Estructuras de la novela actual*, la metodología estructuralista alternaba ya en plenitud con el tradicional historicismo lingüístico, cuyo predominio pidalista en España prolongó ampliamente su vigencia polémica en alternancia con un siempre sospechoso, por entonces, estructuralismo moderno.

La alternativa general española quedaba, sin embargo, considerablemente atenuada en el entorno universitario de Murcia desde el que arrancaba el libro de Baquero; no sólo en virtud de la incuestionada autoridad científica y docente del autor de *Estructuras*, sino por el flexible entendimiento de lo filológico de su siempre respetado amigo y colega, el catedrático de gramática histórica don Manuel Muñoz Cortés, cuya sensible pasión por la literatura, en la mejor tradición del Centro de Estudios Históricos, reconducía en él a un conocimiento de los más avanzados métodos para estudiarla, desde la estructura y la génesis, a la más avanzada *Textlinguistik*. Un respetuoso entendimiento recíproco de todos respecto a la variedad de las disciplinas filológicas, que englobaba desde el singular humanismo sobrehumanista de don Antonio Ruiz Elvira a la pasión del historicismo literario del profesor Luis Rubio.

Me permitiría señalar asimismo que, a la favorable asimilación de la nomenclatura estructuralista que vino a fundamentar y amplificar la extraordinaria difusión de *Estructuras de la novela actual*, concurrió indirectamente, también, la convergencia

del concepto de *estructura* con sus términos derivados de *superestructura* y otros semejantes, en la teoría del sociologismo marxista, en reñida pugna con las ideologías críticas formal-estructuralistas dentro de las sociedades universitarias europeas del 68; todo ello en coincidencia reforzada con los años finales de maduración por parte de don Mariano de la definitiva síntesis crítica de sus *Estructuras*. Fue este *último* factor de la ideología un formante circunstancial sociopolítico, decisivo en su momento, para la acogida y difusión de las novedades filológicas del estructuralismo lingüístico y antropológico-social; por más que dicho factor de coincidencia ambiental tuviera poco –o nada– que ver con las doctrinas estrictamente filológico-formales de libro de Baquero sobre la novela contemporánea internacional.

Todo lo anterior resonaba ya íntimamente, sin embargo, en las palabras prologales del primer capítulo del libro, allí donde un Baquero depuradamente tácito siempre, cuando no apático, con las periferias ideológico-políticas de sus análisis críticos, aludía a la extraordinaria expansión por entonces del concepto de *estructura* en cuanto que objeto central de su libro: “Actualmente este concepto –el de *estructura* y su derivado *estructuralista*– ha conseguido una difusión y una fluidez tales que les han elevado incluso a categoría científica, convertidos en eje ideológico de lo que, más que un método o un sistema, se diría que aspira a ser casi una doctrina, una concepción del mundo: el estructuralismo” (Baquero Goyanes, 1975: 13)¹. Fijado así ya en la introducción del libro la orientadora concernencia del nuevo método respecto al tradicional de la crítica novelística, como el paso de “captar temas y estilos” a “captar estructuras”, que consideraba operación “no digo que más meritoria, pero sí más desacostumbrada entre nosotros” (Baquero Goyanes, 1975: 11), invocaba propedéuticamente Baquero ciertos esquemas inconfundiblemente estructurales, cual el de la novela como “viaje” (Baquero Goyanes, 1975: 30-32) con sus subgéneros derivados del *Bildungsroman* (Baquero Goyanes, 1975: 32-35) y la novela episódica (Baquero Goyanes, 1975: 36-39). Unas familiaridades proto-estructurales visitadas ampliamente ya desde sus libros anteriores: de *Problemas de la novela contemporánea*, de 1956, a *Proceso de la novela actual y Perspectivismo y contraste*, ambos de 1963, en los que comprometía con asiduidad protagonista el utillaje crítico de los estudios tradicionalmente más asiduos, cuales *Aspects of the Novel* de Forster, del año 1927, *The Structure of the Novel* de Edwin Muir, publicado originalmente en 1928, y el todavía anterior *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock, original de 1921. Estos junto a alguna divulgada antología de textos críticos sobre la novela como la de Robert Murray Davis, *The Novel: Modern Essays in Criticism*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall, 1969; libros todo ellos de cabecera

¹ En esta revisión sigo la última edición del libro, publicada ya desde 1970 en la colección de ensayos Planeta, brillantemente dirigida por el destacado novelista y catedrático Antonio Prieto.

del maestro, que recuerdo haber visto asiduamente colocados sobre su mesa de trabajo en el despacho de la Facultad.

Verdad es que también la bibliografía sobre novela de la nueva escuela estructuralista la seguía Baquero con puntual atención, sobre todo a través de una de sus afloraciones más específicamente caracterizadas, el “nouveau roman” francés; en una dimensión atenta a la novela francesa moderna, junto a las síntesis críticas más críticas de los *nouveaux-romanciers* preferidos por Baquero, sobre todo el libro de Michel Butor (1967) *Sobre literatura*, que citaba Baquero por la edición española de Seix Barral de 1967, o la síntesis de Alain Robbe-Grillet; por lo demás, la enciclopédica obra de René Marill Albérès (1962), *Histoire du roman moderne*, comparecía con aplastante predominio de fuente principal en numerosas páginas del libro de Baquero².

La llamativa novedad de su libro en España no indujo en ningún momento a la irreductible ejemplaridad de Baquero a participar del torpe juego de las citas excluidas. Por el contrario, en *Estructuras de la novela actual* acogía y comentaba Baquero, con su acostumbrada lealtad, cualquier producción española que se aproximase a los intereses de su propia encuesta. Y lo hacía así, desde autores, por entonces, muy jóvenes como Andrés Amorós (1971) en su *Introducción a la novela contemporánea*, hasta el remoto prestigio de un Claudio Guillén, profesor en Estados Unidos; cuando no se trataba de autores tan próximos a los propios objetos críticos inmediatos de Baquero, como Benito Varela Jácome (1967), citado y glosado ampliamente en *Estructuras* por su libro *Renovación de la novela en el siglo xx*³.

Caso especial entre los autores españoles aludidos ampliamente por don Mariano en las sucesivas ediciones de su libro era el del excelente novelista y distinguido crítico y catedrático, recientemente desaparecido, Antonio Prieto, citado por Baquero en las dos direcciones de su actividad, tanto como autor de novelas tan experimentalmente estructurales como *Tres pisadas de hombre*, cuanto por sus avanzados textos críticos, como los contenidos en su *Ensayo semiológico de sistemas literarios* (Prieto, 1972)⁴. Sobre Prieto no necesito esfuerzo de la memoria para *querer recordar* de Baquero, porque guardo presente todavía el recuerdo vivo de la voz del maestro hablándome,

² Como del libro de Butor citado Baquero dispuso –y utilizó abundantemente– de un buen número de panoramas críticos sobre la novela moderna en traducción española, publicados todos ellos en los años inmediatos a *Estructuras*; entre los principales: Miriam Allot (1966), *Los novelistas y la novela*; Michel Beaujour (1968), *La nueva novela europea*; y Frédéric R. Karl (1968), *La novela inglesa contemporánea*. En sus versiones españolas ampliamente circulantes, citaba Baquero, *Obra abierta* de Umberto Eco (1963); y, en la tercera edición, Tzvetan Todorov (1971), *Literatura y significación*.

³ Para las referencias citadas: Andrés Amorós (1971), *Introducción a la novela contemporánea*, citado por la segunda edición; de Claudio Guillén (1957), “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”; y de B. Varela Jácome (1967), *Renovación de la novela en el siglo xx*.

⁴ Publicado en 1972, Baquero lo citaba, en consecuencia, a partir de la tercera edición de *Estructuras* que seguimos.

con extremada cordialidad, de la visita en Murcia del por entonces joven novelista Prieto con su esposa.

Si eran tales las constancias críticas más frecuentadas por Baquero —entre las muchas otras menos masivas en el libro—, algo similar resulta reconocible entre las novelas y los conjuntos novelescos atendidos con mayor constancia en *Estructuras de la novela*. Sobre todo, son dos los *ámbitos* modernos que suscitaban la atención preferente del maestro. El primero, y muy poco esperable dentro de la cultura crítica universitaria de aquel tiempo entre nosotros, la novela anglosajona moderna: desde el protagonismo predilecto de Henry James, al alicientador objeto de la obra de Faulkner y al mucho menos generalizado de Ivy Compton-Burnett, cuyos progresos en el protagonismo constructivo de la estructura de sus novelas despertaron una rara atracción en la investigación especializada de *Estructuras*, que no sorprendería ya a los alumnos del maestro —alumnos los de mi tiempo— por la frecuente mención en las clases de don Mariano de la, para nosotros tan escasamente conocida, Compton-Burnett.

Junto a la central tradición narrativa inglesa y norteamericana, destaca el llamativo auge del *nouveau roman* francés, relativamente inmediato a la cultura y la redacción de *Estructuras*, explicable en el caso de Baquero por el decidido empeño consciente de sus ensayos en torno a las estructuras de un tipo de novelas claramente desligadas del interés temático. Tal, por ejemplo, entre las más comentadas por Baquero, *La modificación* de Michel Butor, con el protagonismo estructural del trayecto en tren entre París y Roma, que organiza el cambio radical en el proyecto vital del protagonista; o bien, *La Jalousie* de Robbe-Grillet, bajo el predominio estructural de la disolución de cualesquiera límites y diferencias⁵. Todo ello —obvio en la reconocida formación literaria del profesor Baquero— a más de su completo dominio de la literatura nacional española, que, en el caso de *Estructuras de la novela*, le llevaba a rescatar, para una comparación con los avances estructurales de la literatura moderna, desde *El Lazarillo*, *La Celestina* a la obra de Gracián, entre nuestros escritores áureos; con la mirada puesta siempre en la precocidad fundamental de Cervantes, fundador indiscutido de la novela moderna mundial con su *Quijote*.

La ausencia crítica *más perceptible en el ensayo estructuralista de Baquero en Estructuras*, a finales ya del decenio de los sesenta, era la revolucionaria escuela rusa del método formal, divulgada tardíamente en Europa y América sobre todo a partir de la famosa antología de Todorov (1965), *Théorie de la littérature*, en su mayor parte con originales facilitados al semiólogo búlgaro por el antiguo formalista Roman Jakobson, escapado afortunadamente en Praga a la drástica interdicción marxista de los miembros fundadores de la escuela. La concepción estructuralista

⁵ A propósito del extenso campo de referencias que nos ocupan aquí, resulta lamentable en un libro con la extensísima abundancia de citas de *Estructuras*, la ausencia de un índice onomástico en las ediciones de Planeta, que facilitarían cotejos de lectura como los que hacemos ahora.

del, por muy largo tiempo enmudecido, grupo formal de Rusia, no dejó ninguna huella en *Estructuras de la novela*; por más que resultara ser bien conocida y utilizada por Baquero en trabajos sucesivos. En torno a lo que puedo constatar ahora el interesado seguimiento del maestro a la elaboración de mi libro *Significado actual del formalismo ruso* (García Berrio, 1973), publicado en 1973 en la misma colección Ensayos Planeta de *Estructuras* de Baquero, a instancias, muy interesadas siempre, de su atento director Antonio Prieto⁶.

Especialmente característico sobre el denso bloque de datos críticos cruzados en la extensa selección de novelas, abrumadoramente comentadas en *Estructuras*, es la chispeante crucería entre los logros europeos del formalismo estructuralista y los ejemplares de novelas que los habían originado. En esto, la selección exhaustiva se haría inacabable, destacando nosotros ahora la ejemplaridad ética personal de Baquero, al conjurar siempre con esa iniciativa la tentación de adornarse con galas ajenas⁷.

Señalábamos al comienzo de esta relación cómo, en el tibio entendimiento inicial de Baquero sobre la realidad de las estructuras, tan obsesivamente convocadas por los

⁶ Las noticias y materiales de aquel libro mío, obtenidas primariamente, a partir del llamativo vacío español, en mis estancias académicas en Italia y Alemania, en razón de la riqueza de traducciones de activos grupos de eslavistas en ambos países, me resultaban a mí, sin embargo, sorprendentemente familiares a partir de la previa docencia académica de Baquero, que volcaría luego en libros tan claramente formalistas como *Proceso de la novela actual* (Baquero Goyanes, 1963), del 63, y *Qué es el cuento?* (Baquero Goyanes, 1968), del 68, precedentes inmediatos ambos de la enciclopédica información formal-estructuralista contenida en las *Estructuras* del 70. Con todo, y conste que lo he comentado y lo he escrito ya así en diferentes sitios, eran sorprendentes los hallazgos en común de la escuela rusa con el formalismo estructuralista “de raza” de don Mariano. Siendo no pocas las coincidencias más llamativas de Tomashevski y otros miembros de la escuela rusa formal con algunas de los aciertos críticos más celebrados de Baquero. Por ejemplo, uno entre tantos otros, la diferencia entre cuento y novela basada en la imagen de la piedra caída en el agua de un estanque en referencia al cuento, frente al libre fluir del río en la novela.

⁷ Queremos recoger en esta nota sólo una pequeña parte de los innumerables cruces ilustrados por Baquero en *Estructuras*. Por ejemplo, para comenzar con una de sus novelas más consideradas, el señalamiento de técnicas de puntos de vista en *The Portrait of a Lady* de Henry James, a través de la observación analítica de Friedmann, señalando un trabajo de este sobre el desarrollo crítico del punto de vista recogido en el libro de Robert Murray Davis, *The Novel* (Davis, 1969: 161); y otro tanto a propósito del formalismo crítico sobre la novela, recogido a través de Albérès (1962: 77-78). La limpia práctica de Baquero no excluía sus temas más apropiados, a propósito del perspectivismo de Proust, donde el maestro reforzaba sus propias intuiciones con el parecer de Louis Bolle en *Marcel Proust ou le complexe d'Argus* (1966: 168-170). Otro tanto, después, sobre lo observable en Gide, a partir de los datos de su muy frecuentado Albérès y los trabajos de Friedrich R. Karl (1968: 171-172, 175). Asimismo, para ilustrar la abdicación del tiempo en otro de sus autores y libros más cotejados, el *Finnegan's Wake* de Joyce, subrayaba gustosamente Baquero los anticipos críticos de J. Soubaje (Baquero Goyanes, 1975: 179), próximos a los de Goldman corroborando el fenómeno en *La Jalousie* (Baquero Goyanes, 1975: 180), otra de las novelas de apoyo más familiares para el Baquero de *Estructuras*, etc.

nuevos estructuralistas lingüísticos y los miembros del *nouveau roman*, el maestro se acogía al esquema tan poderosamente estructural y observado del *viaje*, críticamente ensayado hasta la saciedad desde la epopeyas clásicas –la *Odisea* y la *Eneida*– hasta el *Quijote*, con pasos intermedios tan universalmente fijados como los recorridos de la *Divina Comedia*, hasta sus aplicaciones más inmediatas en *La Modification* de Butor. Recordábamos también como géneros temáticamente especificados cual el *Bildungsroman* tenían mucho de itinerario de formación, no difícilmente asimilable al viaje, en la educación vital, según lo proponían esquemas narrativos especialmente presentes al gusto de Baquero como *Amor y pedagogía* de Unamuno o *Los trabajos de Urbano y Simona* de Pérez de Ayala.

En la continuación de sus intentos de ajustar la noción protagonista de estructura urgida por novelistas y críticos en la moda del tiempo, Baquero siguió pasando en revista crítica otras nociones apeladas latamente como estructurales en la tradición pre-moderna. Tal, por ejemplo, el concepto de “novela episódica”, tantas veces generalizado desde los clásicos españoles –el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache*– a la contemporaneidad de *La colmena* de Cela. Otro tanto, respecto al muy familiar subgénero de la “novela dialogada”, con un análisis de las afinidades y las diferencias genéricas de la novela y el teatro, para abrirse a la experta explicación por Baquero de la estructuración genérica del monólogo interior, especialmente engrandecido como recurso estructural extenso de Joyce. Sobre esto, don Mariano desplegaba uno de sus eruditos ejercicios de “antiguamiento” del recurso, remontándolo a Clarín y Galdós; todo ello, sin embargo, para concluir razonablemente Baquero que el explorado recurso de modernidad estructural del monólogo interior no resultaba ser tanto una *estructura* como una “*técnica*” (Baquero Goyanes, 1975: 51).

En la rigurosa y comprehensiva voluntad de análisis exhaustivo de todas las propuestas, creativas y analíticas, que venimos reconociendo en el primer grupo de capítulos de *Estructuras* –básicamente los diez primeros al completo–, la incomparable cultura especializada de Baquero ofrecía, en rigurosa síntesis, una información preciosa sobre la práctica totalidad de las características novelescas ensayadas como posibles estructuras; si bien, en la mayoría de las mismas, resultaba regularmente unánime la competencia directa del maestro, con muy pocos parangones –si alguno había entonces– en la cultura universitaria de nuestro país. Valga como uno de los ejemplos más característicos, el de la novelista inglesa Ivy Compton-Burnett, que mencionábamos de pasada antes a título de la rara predilección por su obra de don Mariano⁸.

⁸ Considerable la Compton-Burnett para Baquero, como para la innovadora novelista Sarraute, “una de las más grandes novelistas que Inglaterra haya tenido jamás”, se preguntaba a su vez el maestro si “acaso resulta conciliable la tradicionalidad literaria de I. Compton-Burnett con la posibilidad de su alineación junto a los más significativos cultivadores del *nouveau roman*”. Con la matizada respuesta

* * *

Con su exhaustivo repaso a las propuestas estructurales formuladas en diferentes ocasiones por la tradición teórica de la novela, Baquero seguía componiendo la especiosa síntesis informativa que convertía, por largo tiempo, *Estructuras de la novela actual* en la más completa síntesis autorizada dentro del panorama en español sobre el género. Así, al mismo tiempo que se iba consolidando la insuficiente característica de todas las propuestas inventariadas como fórmulas abarcales del concepto, la estructura se iba exaltando con protagonismo autónomo en la teoría y la práctica creativa de una “nueva novela” dentro del agitado periodo estructuralista. En esa medida, ni la revisión de Baquero sobre la célebre tipología de Edwin Muir, con sus conocidos tipos de novelas *dramáticas*, *de carácter* y *chronical*, decantaba ninguna especificación autónoma de estructuras constitutivo-formales, más allá del constructo globalmente semántico-temático que introducía, respectivamente, los ejemplos novelescos tomados de Muir: *Pride and Prejudice* de Jane Austen, *Vanity Fair* de Thackeray, y *Guerra y Paz* de Tolstói. Con esto, las especificaciones derivadas de la tipología de Muir, como la “lyrical novel”, salida del libro de Freedman (1963) de 1963⁹, no parecía específicamente clarificadora del componente estructural que caracterizaba la última novela: el poderoso *mythos* de las grandes creaciones del siglo, como la *Recherche* proustiana, ni el aliento global de la obra de Joyce, ni tan siquiera de *El hombre sin atributos* de Musil, como tampoco *Bajo el volcán* de Lowry¹⁰.

Mucho más próximo a la constancia del componente estructural exento en la novela moderna se movía Baquero en capítulos como el séptimo de *Estructuras*, dentro de la ambiciosa extensión revisionista de su libro, al tratar de los decisivos factores espacio-temporales como esquemas estructurales de la narración novelesca. Efectivamente, las figuras estructurales más afines al espacio-tiempo como el *viaje*, que Baquero recorría desde las primeras páginas de su libro, implican el trayecto espacial como *itinerario* entre el origen y el final, acompañado de las cuentas de su duración en el tiempo. A través de la avizorada ventaja perspectiva de la situación crítica en Norteamérica de Claudio Guillén, Baquero ponderaba al respecto el acierto

de que: “En cierto modo sí”, sin que faltara en ello, por lo demás, el competente distingo de Baquero de las desemejanzas “en lo que se refiere al manejo de la sous-conversation” (Baquero Goyanes, 1975: 56).

⁹ Baquero lo citaba en la edición que maneja (Baquero Goyanes, 1975: 72) por la versión española de José Manuel Llorca (Freedman, 1972).

¹⁰ Baquero reforzaba su punto de vista personal siguiendo su hábito bien conocido de asumir, en declaraciones como esta, las noticias de Albérès (1967: 172) en *Métamorphoses du roman*, donde se afirma: “Todo lo que sucede — en las referidas obras y autores — tiene su sentido más o menos oculto. Todo hecho realista se articula allí en un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita”.

del –para Guillén– “genial crítico” Albert Thibaudet, poderosamente influido por el consagrado Bergson en su célebre curso del Collège de France, sobre el formante cosmovisionario del tiempo, para exaltar su protagonismo esquemático como “la clave de la composición novelesca” (Guillén, 1957: 79-80)¹¹.

La consideración de las célebres categorías crítico-literarias de Forster sobre la estructuración espacial y temporal de la novela introducía en *Estructuras* el formante de la música, inevitable, cuando se conoce la extensión de la cultura y del refinado gusto musical de Baquero, enraizado en su vida familiar como exquisito hábito cotidiano¹². La común procesualidad conformante en la composición de la novela y de la obra musical, que revelan, en la revisión de *Estructuras*, títulos internacionalmente conocidos como *Point and Counterpoint* de Huxley, o *Der Zauberberg* de Thomas Mann; a los que Baquero añadía la noticia de *Rayuela*, que convertía al lector en una suerte de “ejecutante”, antecedía a las conexiones que corren del *Cuarteto de Alejandría* de Durrell a la estructura de “tema con variación”, del que resulta *El bosque que llora* de Vicki Baum o el *Misterioso Buenos Aires* de Mújica Laínez (Baquero Goyanes, 1975: 91-93). Tal estructura se veía deconstruida al límite del juego en *Mobile* de Butor, donde las variaciones desdibujaban absolutamente el tema (Baquero Goyanes, 1975: 95-96); añadiendo, como siempre que le resultaba ilustrativo a Baquero, las trasposiciones españolas de las *Cinco variaciones* de Martínez Menchén. A todo lo cual se añaden, inmediatamente, las convergencias literarias y musicales en el *leitmotiv*, que asociaban *Las olas* de Virginia Woolf con *Santuario* de Faulkner, dentro del llamativo análisis de los motivos estructuralmente recreados del omnipresente “pitillo” en la boca del gánster Popeye y el permanente “sombbrero” característico del personaje Temple (Baquero Goyanes, 1975: 100-101).

Más que el acceso genético a la fisonomía estructural de la novela moderna, los dos capítulos de *Estructuras* inmediatamente intermedios –el IX y el X– responden más bien a la voluntad enciclopédica de Baquero en su libro. En ese sentido, las peculiaridades quedan ilustradas a partir de la decisiva variedad de juegos en la novela fundacional que es el *Quijote*, con efectos de atrevida experimentación,

¹¹ Comentado por Baquero (1975: 79-80) en *Estructuras*...

¹² En una celebración tan entrañablemente personal como esta en su revista *Monteagudo*, no me resisto a recuperar, a propósito de la vida musical familiar del maestro, el recuerdo de las confidencias que me hacía sobre la misma el juez y ejemplar caballero Emilio Escudero Servet, cuñado de Baquero y excelente amigo mío en el corto espacio de su vida. A Emilio le debo muchas de las mejores confidencias de la toma de contacto del flamante catedrático en la Murcia provinciana de 1946, con sus tempranos veintiséis años, con la distinguida casa y familia de los Escudero-Servet, proverbial en una cultivada fascinación apasionada por la música. No siendo sino obligado en aquel encuentro del jovencísimo universitario, el amor de Baquero por la que había de ser, para siempre, su ejemplar esposa, la bellísima y distinguida Ana Luisa Escudero, cabecera con el maestro de una familia ejemplarmente ennoblecida en inteligencia y virtud, continuadora de la pareja de sus fundadores.

como dejar al hidalgo, entre capítulos, enzarzado con el Vizcaíno “con las espadas en alto” (Baquero Goyanes, 1975: 108). Y así, desde el mismo *Quijote* a los juegos de partición de capítulos en dependencia del sistema económico de entregas en los folletines decimonónicos. Explorando asimismo Baquero el claro antecedente de modernidad que advertía en la desorganización de capítulos del *Tristram Shandy* de Sterne (Baquero Goyanes, 1975: 115); al tiempo que examinaba la organización en capítulos de *La Regenta* en los términos emocionales de la variedad de “tonos” en la novela de Clarín (Baquero Goyanes, 1975: 116).

Al mismo designio general informativo y relativamente desligado de la aclaración progresivo-genética de la estructura de la novela moderna, responden los contenidos de la segunda mitad del capítulo X, donde se desarrollan tópicos relativos a los préstamos del cine —otra de las inclinaciones sorprendentes del gusto personal y familiar de Baquero. Así, la contaminación del “ralenti” fílmico con el curso narrativo de *El año pasado en Marienbad*, o los enfoques “en primer plano” generalmente puestos en relación con *La Jalousie* (Baquero Goyanes, 1975: 118), y los recorridos en “flash-back” traspuestos a la organización de novelas como *Bajo el volcán* de Lowry y *Homo faber* de Max Frisch.

También al título predominante de registro descriptivo de los detalles estructurales en la novela moderna atiende el contenido del capítulo X, especialmente el primero de los apartados sobre la colectivización “unanimista” de los personajes, que aparenta ser una atracción temprana a lo que terminaría siendo el abrumador dominio de la sociología formalista de Bajtín. Tal circunstancia ha orientado decisivamente la aproximación y seguimiento al maestro murciano por parte del, a mi juicio, más penetrante de los teóricos españoles del género actualmente, el catedrático de la Universidad de Zaragoza Luis Beltrán Almería, declaradamente sucesor de la tradición española que reconoce como sus hitos y antecedentes principales la línea que uniría a Ortega y Gasset y Baquero, con la mediación de José Bergamín¹³. El

¹³ Declaraba explícita la progenie intelectual Beltrán (2009) en su artículo “Tres momentos de la estética de la novela en España: Ortega, Bergamín y Baquero Goyanes”. Ausente Baquero —para no arriesgar que desconocido— en las primeras entregas editoriales de Beltrán, bajo la globalidad en las mismas de un signo ideológico-teórico bajtiniano, sobre todo en sus brillantes *Palabras transparentes: el discurso del personaje en la novela* (Beltrán Almería, 1992), la firme guía de la teoría narrativa de Baquero ha ido encontrando sucesivamente ecos complementarios en la sólida construcción humanística de Beltrán Almería (2021), hasta culminar en el brillante desarrollo sintético de su reciente *Estética de la novela*. Los principales recelos resistentes ante el rigor estructuralista de *Estructuras de la novela actual* del profesor Beltrán desembocaron en una razonada adhesión posterior a los contenidos más historiográficos de Baquero en libros como *Temas, formas y tonos literarios* (Baquero Goyanes, 1972). Incuestionables datos, en fin, que avalan la graduada “adquisición” de las doctrinas de Baquero por parte de Luis Beltrán. A constatar: “La teoría de la novela en la obra de Mariano Baquero Goyanes”, dentro del volumen editado por Ana Luisa Baquero y Francisco Vicente, *Mariano Baquero Goyanes*.

itinerario de títulos en los que el héroe tradicional viene sustituido por el colectivo social lo remontaba Baquero a la novelística de Zola, para centrarlo luego en el “unanimismo” moderno de *USA* de Dos Passos, o *La colmena* de Cela.

En el mismo apartado sobre modificaciones llamativas de las narraciones tradicionales en tercera persona, o en la primera de la picaresca tradicional llegada al *Pascual Duarte*, la sagacidad crítica de Baquero destacaba en el análisis de la segunda persona narrativa en *La Modification* de Butor (Baquero Goyanes, 1975: 126-127) y en el impersonal de *La Jalousie*. Siendo así que, sumados todos los síntomas puntuales analizados, comienza a perfilarse en el conjunto de novelas consideradas “actuales” un mismo grado de diseminación “posibilista” de los contenidos clásicos, que acaban por denotar el predominio del *cómo* estructurante antes del *qué* de los contenidos. Y en esto: la “novela del novelista” de Gide en *Los monederos falsos* y de Huxley en *Punto y contrapunto*; o el relato como “posibilidad” de Borges, o, en fin, la desorganización caótica de lo esperable en la novela tradicional, que, precedida del desorden iluminador del *Tristram Shandy* de Sterne, con la mediación de Proust, Joyce y Virginia Woolf, alcanzaba la “vitalidad caótica” de *¡Absalón, Absalón!* y de *Ciego en Gaza* de Faulkner, allí donde resulta más trascendentalmente claro el protagonismo poético del constituyente estructural manipulado por la preferencia de un novelista experimental moderno.

* * *

A la vista de lo anterior, no debe extrañar seguramente que fuese la consideración de un subgénero novelesco relativamente menor, al menos en atención a su consumo popular, el de la novela policiaca, lo que iluminase más resueltamente a Baquero en relación al resistente concepto de estructura. El proceso de descubrimiento entre varios candidatos sospechosos de un insospechado villano establecía visiblemente, por sí mismo, lo universal generalizable de una estructura evidenciada. En el apartado “La novela policiaca como estructura” emprendía Baquero la tarea de conectar los populares relatos policíacos con las creaciones intelectualmente más comprometidas de la novela experimental moderna, con referencias como *La route de Flandes* de Claude Simon, así como las expectativas abiertas tras la desaparición en accidente aéreo del protagonista-objeto de la encuesta en *L'Échec de Nolan*. Novelas puzle, novelas enigma, novelas laberinto, la obra de los *nouveaux romanciers* del tiempo

Teoría de la novela y el cuento, (Beltrán, 2020), libro de actas del congreso celebrado en la Universidad de Murcia, si bien preparado y financiado con los recursos del proyecto de investigación dirigido por Beltrán Almería de la Universidad de Zaragoza.

venía a coincidir en muchos factores con los correspondientes del relato policiaco¹⁴; de modo semejante a su misma gran analogía con las narraciones de Kafka o Durrell en cuanto “novela policiaca sin solución”¹⁵.

La iluminación tan buscada de Baquero, la plasma un texto definitivo sobre su proceso genético de adquisición del concepto de estructura, que me permito transcribir aquí:

¿No parece justo explicar el acercamiento del *nouveau roman* a la novela policiaca por lo que esta tiene de estructura? ¿No les interesa a los cultivadores del *nouveau roman* ... el acabar con la trama y el análisis psicológico a la manera tradicional, para, en lugar de todo eso, ofrecer al lector el puro juego de unas estructuras cuya eficacia reside en sí mismas, sin más trasfondo ... en la búsqueda de la que casi podríamos llamar *estructura por antonomasia, estructura narrativa en pureza*, nos sale al paso enseguida –¿es lo que les ha ocurrido a los autores del *nouveau roman*?– la propia de la novela policiaca” (Baquero Goyanes, 1975: 153-154).

Conocido Baquero como lector avezadísimo de *Ideas de la novela* de Ortega y Gasset, acomodaba inmediatamente el acrecentamiento de las novelas nuevas con el “ordenadísimo desorden” estructural de *La route de Flandes* o de *La maison du rendez-vous*, dentro de la idea orteguiana del agotamiento de los temas, con su efecto inmediato de concentración del efecto estético en la evidencia del registro constitutivo de las estructuras.

En la coyuntura así alcanzada en su libro de 1970 del cerco a la evidenciación de la estructura, por entonces de tan obsesiva actualidad, rescataba Baquero diversos formantes de la misma, tal como el del “centro” o “foco”, familiar al maestro desde su lectura favorita de Henry James, quien –nos lo recordaba él mismo– había reiterado en los prólogos a sus novelas, ya en el primer decenio del siglo xx, dichas nociones estructurales, de cuya curiosidad saldría la plasmación del famosa “point of view”, como, a partir también de ella, la quizá más temprana, profunda y prolongada atención de Baquero a los juegos de perspectiva entre intérpretes de la narración, consolidados en el seguimiento estructural como *dialéctica perspectivista*¹⁶. Por esa

¹⁴ Baquero venía rastreando ya esa convergencia estructural desde el apartado “Deshumanización y novela”, en *Proceso de la novela actual* (Baquero Goyanes, 1963).

¹⁵ Fórmula tomada a préstamo por Baquero de sus muy frecuentadas *Métamorphoses*, de R.M. Albèrès (1967), concretamente en el apartado “Alain Robbe-Grillet et la sacralisation du roman policier”.

¹⁶ Consciente a buen seguro Baquero (1975: 160) de la condición genuinamente estructural de su propio hallazgo del perspectivismo, como derivado, precozmente en su caso, de su preferencia lectora por James, junto a los preciosos atisbos por parte de Ortega sobre el punto de vista ofrecía una nota con la completa relación de sus publicaciones previas relativas al perspectivismo literario, a cuya importante nota remitimos ahora para evitar redundancias.

vía asegurada, confirmaba Baquero, bajo el criterio de N. Friedmann, la condición estructuralmente central de sus numerosos acercamientos perspectivistas, tan decisivos en la constitución de la novela como el verso para la poesía (Friedman, 1969)¹⁷.

Un rasgo a no olvidar en el caso de Baquero en sus *Estructuras* –libro tan resueltamente vuelto, como lo estamos viendo, hacia la modernidad internacional, tanto en inspiraciones críticas como en la ejemplaridad artística de las novelas consideradas– es que esa atención internacional no resultaba en absoluto desproporcionada en relación a su seguimiento de las situaciones correspondientes en español, fiel como lo fue siempre Baquero a la titulación especializada de su cátedra. En esa línea, una vez averiguado y genéticamente fijado el concepto de estructura, transitaba Baquero con las más absoluta proporcionalidad, desde las referencias internacionales a Friedmann o a Henry James, hasta unas muy jugosas aplicaciones de las ideas estructurales a autores españoles de la más avanzada ambición experimental en el momento, como el Ignacio Aldecoa de *El fulgor y la sangre*, la Elena Quiroga de *La enferma*, o la pluralidad perspectivista de *Gloria en subasta* del hoy olvidado Núñez Alonso, por no reiterar el talento del siempre valorado Antonio Prieto con sus prometedoramente modernas *Tres pisadas de hombre*. Todo ello compatibilizado con la respetuosa atención del maestro a sus correspondientes críticos nacionales: tal el panorama de Benito Varela de 1967.

Pero el interés de Baquero por el hallazgo y empleo crítico de la estructura novelesca, especialmente objetivado desde la obra de Joyce y Kafka hasta el Cortázar de *Rayuela*, no se diluía ante la consideración de las razones sociológico-históricas de esa secuela literaria. Por el contrario, tomando base en las manifestaciones sobre la infirmitad del tiempo, tal como la sentía la Nathalie Sarraute de *L'Ère de soupçon*, o el imparable juego de espejos que reclamaba Durrell para su *Cuarteto*, sancionaba atinadamente Baquero la interdependencia del acomodamiento de las formas estructurales del libro moderno y la complejidad del estado social del tiempo nuevo:

Frente al orden y linealidad de las estructuras novelescas clásicas, las reiteraciones, los desplazamientos, los silencios, ambigüedades y versiones dúplices, tríplices, cuadrúplices y, en definitiva, multiplicables, que ofrecen las quebradas, zigzagueantes estructuras narrativas actuales. El manejo de las plurales perspectivas, de los diferentes puntos de vista, se confirma así como uno de los más poderosos recursos de los que puede disponer el novelista actual para expresar ese repertorio de inseguridades, de confusiones, de sospechas (Baquero Goyanes, 1975: 178).

¹⁷ De donde traducía Baquero: “la elección de un punto de vista en la literatura de ficción (es decir, en la prosa novelesca) es tan crucial por lo menos, como lo es la elección de la forma del verso en la composición de un poema” (Baquero Goyanes, 1975: 165).

Al mismo tiempo, sin embargo, asociaba inmediatamente don Mariano un quiebro dialéctico muy frecuente, en general, dentro de sus argumentaciones sobre lo más radicalmente moderno, del tipo de las asumidas temáticamente en *Estructuras*. Tal, el inmediato desplazamiento al clasicismo ejemplar del *Quijote* en su condición de fundador del género novelesco, visto en un bien establecido perspectivismo como representante de la visión proto-moderna de “un mundo inseguro y hasta cruel”, que contrastaba con la confusión idealizadamente optimista del Caballero. Otra muestra, esta tan frecuentada del *Quijote* cervantino, de la fidelidad nunca quebrantada por Baquero a la especificidad del título de su cátedra como Historia de la Literatura Española. Por más que, en el caso presente de *Estructuras*, la voluntad de internacionalizar los diagnósticos del libro recurriera, a más de su cultivo perspicaz de Ortega, a críticos como Lionel Trilling, o Henry Raleigh (Baquero Goyanes, 1975: 176-177), para confirmar el tópico universalizado que hace del *Quijote* el libro fundador de la novela moderna, en base a su genial ejemplaridad anticipadora de muchos de los más exquisitos avances irónicos en las estructuras de la narración.

Avistado, pues, el contenido protagonista de la estructura, como lo evidencia la progresión del libro en términos de que: “el novelista actual reclama nuestra atención de lectores hacia aspectos puramente estructurales, que nos hacen ver menos el *qué* de lo tratado que el *cómo*, a saber, la estructuración y el modo de presentar los hechos que componen el relato”, se extendía Baquero a enumerar las consecuencias estructurales de esa conciencia abierta de la libertad narrativa. Entre otras, en líneas generales, la abdicación del tiempo en la novela moderna (Baquero Goyanes, 1975: 176-179), con constataciones de la propia experiencia como el despertar del protagonista en *Finnegan’s Wake*, la destemporalización peculiar en la serie de Proust, vista ya por Joseph Frank, o la que la lectura de Lucien Goldman destacara en *La Jalousie* de Robbe-Grillet. Una concentración estructural del género, redimensionada en la práctica moderna de los novelistas, que hace del genial lema cervantino de la novela como “escritura desatada” un lema capaz de autorizar las proclamaciones más libertarias de la escritura, como la de Henry James en *Los Embajadores*, o la de Gide en *Los monederos falsos*. Sobre esto proyectaba Baquero, a la luz de la polémica española entre Ortega y Baroja en su recordado prólogo a *La nave de los locos*, la condición de la novela “invertibrada” como “cajón de sastre” irreductible a toda regulación (184-188). De donde las novelas “abiertas” censadas por Albérès en el caso de la de Virginia Woolf, Joyce o Kafka (Albérès, 1962: 186), que la erudición literaria del maestro “antiguaba” una vez más, siguiendo en esta ocasión a María Rosa Lida (1962: 277), sobre el antecedente de las novelas episódicas medievales y los libros renacentistas de caballerías.

Entre las secuelas más universalizables de la construcción estructural de la novela moderna, resaltaba la informadísima perspicacia de Baquero la que denominaba, con Juan Loveluck, “novela continuable”, concepto en el que censaba, en compañía del citado crítico, *Rayuela* de Cortázar, junto a un amplio añadido que incluía *Ulysses* y las novelas de Kafka; esto bajo la inspiración crítica de Guillermo de Torre en la condición del “perpetuum mobile” (Baquero Goyanes, 1975: 107-198). Novelas todas ellas que proceden bajo la concentración en la dinámica movilidad alternada de sus estructuras, como si hubieran sido comenzadas sin conocer su final, observación que le permitía a Baquero conectar, según su hábito, la modernidad del *Pickwick* de Dickens y de *Vanity Fair* de Thackeray, con la titubeante progresión del *Quijote* en sus dos partes (Baquero Goyanes, 1975: 193).

Desde el concepto central a las variedades: allí donde la rigurosa clarificación de Baquero recogía, bajo la presencia continuada del volumen de Forster (1927), *Aspects of the Novel*, los relatos de estructura *circular* (Baquero Goyanes, 1975: 204-209), bajo cuya condición la obra de Joyce animaría libros tan distantes de ella como *La región más transparente*¹⁸; antes de abordar el concepto bartheano de “tiempo circular”, con que organizaba su lectura de *Les gommages* de Robbe-Grillet, o la enfatización de R. Karl cuando estructuraba *Molloy* de Beckett entre las afirmaciones contradictorias de “es medianoche” y “no es medianoche”. O, en fin, desde la circularidad reseñada a las estructuras *en espiral* de *It's a Battlefield* de Graham Greene, donde acogía Baquero la idea de Philip Stratforth (1964) en *Faith and Fiction* (Baquero Goyanes, 1975: 210); al tiempo que la inspiración de M. Schorer (1969) le corroboraba a Baquero la circularidad multiplicada *en círculos concéntricos* del *Ulysses*.

La catalogación estructural de Baquero en *Estructuras* tipificaba sucesivamente como *estereoscópica* la visión simultánea de pasado y presente que se daba manifiestamente en la *Recherche* de Proust, al tiempo que acogía el dato de la consideración del mismo procedimiento por Tzvetan Todorov a propósito de *Les liaisons dangereuses*. Próximo todo lo cual al efecto de considerar de preferencia la geometría espacial en obras como *Degrés* de Butor atendido a la analítica de Albérès, o la geometría móvil que Hélène Cixous veía en la novela *Círculo interior* de Peterkiewicz. Siendo siempre de destacar, en todos estos casos del examen de Baquero, su constante atención por acercar sin esnobismos, una vez más, el pulso de sus referencias internacionales modernas a ejemplos españoles más conocidos y gratos a sus propios intereses; de modo que la representación simétrico-relativista que reclamaba Durrell para la constitución del *Cuarteto de Alejandría*, la desplazaba

¹⁸ Como en otros varios casos, Baquero extraía el punto citado de Schorer, “Technique as Discovery” (Schorer, 1969: 86) de la antología de R. M. Davis (1969).

Baquero por extenso y con la mayor propiedad crítica¹⁹ al núcleo de estructuras geométricas similares frecuentado por Pérez de Ayala, tanto en *El curandero de su honra* como en *Belarmino y Apolonio* (Baquero Goyanes, 1975: 214-215).

Al mismo tiempo, mantenía abierta el maestro la exhaustividad de su cultura literaria para el dispositivo crítico que hemos notado antes como de “antiguación”, ilustrando la continuidad de sus antecedentes clásicos sobre las avanzadas de la experimentación moderna. Valga, al presente, el caso de la transposición de la iniciativa en *The Ambassadors* de James en términos de equivalencia a la estructura doble invertida de un reloj de arena, remontada a las estructuras similares del *roman courtois* medieval, según María Rosa Lida; un paralelismo que extendía Reto Bezzola al gran total de narraciones medievales del tipo “hombre joven–hombre viejo”, que desde Chrétien de Troyes remontaba sus antecedentes a la *Eneida* virgiliana (Baquero Goyanes, 1975: 219-220).

La exhaustiva revisión por Baquero de estructuras de visibilidad geométrica asumidas por la novela moderna se ampliaba, por extensión, a otras numerosas formas estructurales en las páginas sucesivas del libro; así: díptico y tríptico en las *Palmeras salvajes* de Faulkner, en gustoso paralelo siempre para el maestro con el *Auto de fe* de Carlos Rojas; o la fórmula del juguete rotatorio que es la *linterna mágica* para la estructura del *Tom Jones* de Fielding y *Moby Dick* de Melville; estructura aproximada por Poulet a la idea del álbum fotográfico en la organización de la serie narrativa de Proust. Añádanse, para completar la referencia de la rica recopilación de Baquero, sus aproximaciones estructurales a base de juegos tipográficos en el *Tristram Shandy* de Sterne, transmigradas en el examen de *Estructuras* a iniciativas tipográficas especiales en la presentación de obras de Carlos Fuentes y de Rojas (Baquero Goyanes, 1975: 228-230).

Similarmente se atendía, en la incomparable exhaustividad de la tipología desplegada en *Estructuras*, a la inspiración del juego del ajedrez en *Passage de Milan* de Butor, espejado en la narrativa española por el *Gambito de alfil de rey* de Martínez Lozano (Baquero Goyanes, 1975: 233); o bien, finalmente, a las iniciativas de *juegos combinatorios* de páginas sueltas a disposición de los lectores, como la *Composición N.º 1* de Marc Saporta, de 1966, con 144 páginas sueltas a la libre disposición de los lectores. Extremas fórmulas estructurales todas ellas con las que se alcanzaría seguramente para el caso de la novela el mismo grado de descomposición, el extremo del “anti-roman” cifrado por Sartre, en paralelo al “asesinato de la pintura” vislumbrado sobre la de la modernidad por Joan Miró.

¹⁹ Abundaba para ello en el antecedente creado por sus estudios anteriores de *Perspectivismo y contraste, cit.*, en especial “Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala” (Baquero Goyanes, 1963: 178 y ss.).

Hacia las últimas páginas de *Estructuras* declaraba Baquero su propósito de haber hecho “un libro que quisiera ser simplemente explicativo y no apologético o condenatorio” (Baquero Goyanes, 1975: 240), sobre el hecho constatable del aumento de los nuevos componentes estructurales por encima de los tradicionales temáticos en la novela internacional. Allí donde, con Marina Forni, “la estructura asume funciones antes ocupadas por el argumento o los personajes”; una línea estructural de signo proclamadamente “técnico”, que llevaría a proclamar a Barthes que “la técnica es el ser mismo de la creación”; parafraseando el principio kafkiano de que “el ser de la literatura no es nada más que su técnica”, y que, en la estipulación creativa de la novela por parte de Robbe-Grillet en su manifiesto de *Pour un nouveau roman*, aparecían resueltamente incrementadas las facetas de “composición” estructural sobre las de “reproducción” significativa; de modo que la vieja idea del relato tradicional podía proclamarse “ausente” en la nueva narrativa del estructuralismo, tal como Gaëtan Picon lo proclamaba del *Moderato cantabile* de Marguerite Duras (Baquero Goyanes, 1975: 245).

Libro, pues, enciclopédico *Estructuras de la novela actual*, una gran presentación crítica española de la novela moderna internacional, consciente de cómo la misma agranda sus constituyentes argumentativo-formales en detrimento de los representativo-semánticos, durante el periodo histórico especificado como del “Estructuralismo”. Sin embargo, para apreciar adecuadamente lo penetrante de la visión de Baquero sobre los géneros literarios de la narrativa, resulta imprescindible insistir en la extensión del análisis de la modernidad novelesca que completó el libro de Baquero, mucho *más* allá, por cierto, del momento específicamente estructuralista protagonizado por los autores del *nouveau roman* francés. Porque, en la ambiciosa síntesis de sus *Estructuras*, no se decantó limitadamente el sabio gusto de Baquero por la extensa y fundamentada dimensión del formalismo novelesco moderno francés y ampliamente europeo, de autores como Thomas Mann, Musil o Kafka; sino que se abría al protagonismo anglosajón que acuñaba como “novela pura” Henry James²⁰, prolongado en el conocimiento de Baquero en la modernidad menos masiva de muchos otros novelistas ingleses y americanos.

Remontado, así, a una amplia selección de las tendencias formalistas en la ideación crítica y creadora de la novela desde los primeros años del siglo xx, la penetrante intelección por Baquero del decisivo poder de las formas literarias, acababa por

²⁰ Con la asunción protagonista por Baquero de Henry James como fundador de la “pureza” novelesca moderna, el maestro ampliaba efectivamente la idea perspectiva sobre ella, al no limitarse cerradamente como Ortega a la “novela parálitica” de Proust; tal la limitación que, a favor de James, le había formulado antes Guillermo de Torre a las *Ideas sobre la novela* de Ortega en *El fiel de la balanza* (Torre, 1961: 44).

censar favorablemente (Baquero Goyanes, 1975: 248) el conjunto de los riesgos posiblemente decepcionantes en las nuevas novelas de la modernidad estructuralista:

... pese a todas las decepciones o fracasos, no me parece que sea mala cosa el que, actualmente, novelistas, críticos y aun lectores se hayan acostumbrado a la idea de que, en la creación de la novela, no basta con tener algo que contar, si no se dispone asimismo de la adecuada estructura narrativa ... una creación artística tan decisiva, que sus deficiencias, sus fallos, repercutirán inevitablemente en los del conjunto novelesco como tal. Quiero decir con esto que la materia novelesca considerablemente en bruto como más eficaz estética y emocionalmente, puede quedar invalidada a tales efectos si falla la estructura narrativa (Baquero Goyanes, 1975: 248).

Un razonable mínimo estructuralista para la creación y la crítica en la Edad en que esta última aspiraba todavía con voluntad central a la estipulación estética de la belleza o el fracaso de las obras bajo su escrutinio.

Bibliografía

- Albérès, René Marill (1962). *Histoire du roman moderne*. París, Albin Michel.
- Albérès, René Marill (1967). *Métamorphoses du roman*, París, Albin Michel
- Allot, Miriam (1966). *Los novelistas y la novela*. Barcelona, Seix Barral.
- Amorós, Andrés (1971). *Introducción a la novela contemporánea*. Madrid, Anaya
- Baquero Goyanes, Mariano (1956). *Problemas de la novela contemporánea*. Madrid, Ateneo.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963a). *Proceso de la novela actual*. Madrid, Rialp.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963b). *Perspectivismo y contraste*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1968). *¿Qué es el cuento?* Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1975 [1970]). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Beaujour, Michel (1968). *La nueva novela europea*. Madrid, Guadarrama.
- Beltrán Almería, Luis (1992). *Palabras transparentes: el discurso del personaje en la novela*. Madrid, Cátedra.
- Beltrán Almería, Luis (2009). “Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes”, *Revista de Literatura*, 71, 141, 157-170.

- Beltrán Almería, Luis (2020). “La teoría de la novela en la obra de Mariano Baquero Goyanes”. En Baquero, Ana Luisa y Vicente, Francisco (coords.), *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*. Madrid, Visor.
- Beltrán Almería, Luis (2021). *Estética de la novela*. Madrid, Cátedra.
- Bolle, Louis (1966). *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*. París, Grasset.
- Butor, Michel (1967). *Sobre literatura*. Barcelona, Seix Barral.
- Davis, Robert Murray (1969). *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall.
- Eco, Umberto (1963). *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral.
- Forster, Edward Morgan (1927). *Aspects of the Novel*. New York, Harcourt, Brace & Company.
- Freedman, Ralph (1972). *La novela lírica*. Traducción de José Manuel Llorca. Barcelona, Seix Barral.
- Friedman, N. (1969). “Point of View. The Development of a Critical Concept”. En Davis, Robert Murray, *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall.
- García Berrio, Antonio (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona, Planeta.
- Guillén, Claudio (1957). “La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*”, *Hispanic Review*, XXV.
- Karl, Frédéric R. (1968). *La novela inglesa contemporánea*. Barcelona, Lumen.
- Lida de Malkiel, Rosa María (1962). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires, Eudeba.
- Lubbock, Percy (1921). *The Craft of Fiction*. London, Cape.
- Muir, Edwin (1928). *The structure of the novel*. London, L.& V. Woolf.
- Prieto, Antonio (1972). *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona, Planeta.
- Schorer, Mark (1969). “Technique as Discovery”. En Davis, Robert Murray, *The Novel: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey, Prentice-Hall.
- Stratford, Philip (1964). *Faith and fiction*. Notre Dame, Notre Dame University Press.
- Todorov, Tzvetan (1965). *Théorie de la littérature*. París, Éditions du Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1971). *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.
- Torre, Guillermo de (1961). *El fiel de la balanza*. Madrid, Taurus.
- Varela Jácome, Benito (1967). *Renovación de la novela en el siglo xx*. Barcelona, Destino.

**LA VOLUNTAD DIDÁCTICA DE BAQUERO GOYANES:
ANTOLOGÍA DE CUENTOS CONTEMPORÁNEOS Y QUÉ ES EL CUENTO**

**THE DIDACTIC WILL OF BAQUERO GOYANES: ANTOLOGÍA
DE CUENTOS CONTEMPORÁNEOS AND QUÉ ES EL CUENTO**

CARMEN HERNÁNDEZ VALCÁRCEL
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este artículo analiza la contribución de Mariano Baquero Goyanes al estudio del género cuento a través del análisis de dos de sus trabajos. El acercamiento de Baquero Goyanes a este género destaca por su coherencia y su voluntad didáctica, así como por su pasión por el objeto de estudio. En sus trabajos, Baquero analiza con precisión los rasgos esenciales del cuento, lo que hace de ellos una valiosa contribución al estudio del género que aterriza en una cuidadosa selección de obras literarias.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, cuento, género, antología

ABSTRACT:

This article analyses the contribution of Mariano Baquero Goyanes to the study of the short story genre through the analysis of two of his works. Baquero Goyanes' approach to this genre stands out for its coherence and didactic will, as well as for his passion for the object of study. In his works, Baquero analyses with precision the essential features of the short story, which makes them a valuable contribution to the study of the genre that lands in a careful selection of literary works.

KEY WORDS:

Baquero Goyanes, short story, genre, anthology

Mariano Baquero Goyanes publicó, en el breve espacio de tres años, dos estudios sobre el cuento de gran interés, a pesar de su brevedad. En 1953 había aparecido en la Editorial Labor una *Antología de Cuentos de la Literatura Universal* avalada por el prestigio de Ramón Menéndez Pidal, que firmaba el prólogo, la cual ponía

a disposición de los lectores casi 400 cuentos. Estos relatos eran de muy diversa procedencia y cronología, que abarcaba desde los cuentos egipcios más antiguos hasta la cuentística contemporánea, la mayor parte de ellos de difícil acceso para el lector interesado.

Once años después, en 1964, aparece en la misma editorial otro volumen titulado *Antología de Cuentos Contemporáneos*, firmado por Baquero Goyanes. La intención de este nuevo libro queda expresada en la “Nota editorial” que precede al prólogo: “complemento en cierto grado” de la recopilación precedente. En este caso el antologista (como Mariano Baquero gusta llamarse) pone en manos del lector casi 200 cuentos y novelas cortas reunidos en un solo y muy útil volumen que abarca cuentos escritos en las más diversas latitudes, desde la cuentística española hasta un breve ejemplo de narrativas cortas “lejanas” (Australia, India o Japón).

Pero el interés del texto no radica solamente en la recopilación de relatos, aunque ésta sea su objetivo principal. También se apoya en el breve, pero muy valioso “Estudio preliminar” que analiza con certera precisión los rasgos esenciales de un género poco apreciado por los eruditos hasta época relativamente reciente.

Este estudio preliminar nace ya con una evidente intención didáctica, que se materializa en su estructura y en su desarrollo expresivo. Consta de dos partes equilibradas en extensión y diferenciadas, no solo en el contenido sino también en el modo de afrontarlas. La primera aborda un completo y riguroso análisis del cuento, expresado con la sencillez expositiva que requiere ese propósito didáctico mencionado más arriba y expresado en el tono objetivo de todo estudio científico que se precie. La segunda parte, por el contrario, cambia de objetivo y su exposición también es diferente; se trata de un análisis brevísimo de una gran mayoría de los cuentos seleccionados y ahí Mariano Baquero deja aflorar su visión más personal de un género al que dedicó su vida profesional y también su interés personal.

Analizando la primera parte, vemos que, en solo 16 páginas, Baquero estructura su prólogo en siete epígrafes, algunos extraordinariamente breves, pero muy certeros en el análisis de las distintas cuestiones que desarrollan; valga como ejemplo el epígrafe “El cuento y la novela” donde en apenas una página disecciona las discrepancias entre ambos. Podría decirse, siguiendo la línea que el propio Baquero rescató de buenos conocedores del cuento como doña Emilia Pardo Bazán o Azorín, que su estudio sobre un género tan reducido como el cuento adecua su extensión a la del relato que analiza, organizando “microcapítulos” en su “microestudio” del cuento breve.

Esta estructura, que podría parecer excesivamente atomizada en tan breves epígrafes, no lo está en absoluto porque Baquero cuida mucho de encadenarlos, apuntando al final de uno el tema del siguiente. Por ejemplo, el último párrafo del primer epígrafe, “Valorización del cuento” se cierra con una mención a su valoración

en el Siglo XIX que abre la puerta al siguiente: “Configuración del cuento en el Siglo XIX”. Consigue así, por un lado, una coherencia temática buscada conscientemente para trabar el trabajo, y por otro una estructura muy visual y por tanto también muy pedagógica.

Los que fuimos alumnos de D. Mariano reconocemos en estas breves páginas sus grandes preocupaciones sobre el cuento: su delimitación respecto a géneros muy afines (“El cuento y la novela”, “El cuento y la poesía”, “El cuento y la novela corta”), su dedicación al cuento literario o su especial interés por el cuento de los siglos XIX y XX.

La segunda parte del estudio preliminar, como ya he señalado, se dedica al análisis brevísimo de buena parte de los cuentos de la antología y se estructura siguiendo los apartados de la antología, ordenada por países. Esta parte podría haber resultado monótona en otras manos, pero en las de Baquero se muestra variada y muy ágil por una serie de aspectos. En primer lugar, es un análisis certero en el que se puede intuir también una justificación de la selección realizada; la indiscutible calidad que se señala prueba la idoneidad de su inclusión. En segundo lugar, de nuevo hace gala Baquero de su gran capacidad de síntesis, que le permite definir un cuento a veces con un par de términos que lo caracterizan a la perfección; a propósito de los relatos seleccionados de Alberto Moravia, por ejemplo, nos dice lo siguiente: “*El payaso*, doloridamente humano, y *Engañado*, típico cuento romano de pícaros y ladrones”. Si ya los cuentos son breves por naturaleza, Baquero añade brevedad a la brevedad en su caracterización.

Pero el aspecto más destacable desde mi punto de vista es que, si bien ya en esas breves páginas se intuye una justificación de un laborioso trabajo de selección, también se desprende sutilmente un tono mucho más personal que el de la primera parte. Leyendo el rapidísimo resumen de los cuentos apreciamos una cualidad de D. Mariano que sus alumnos conocimos, su entusiasmo por el cuento, su capacidad para apreciar las más sutiles perfecciones de algunos, que se manifiesta en una expresión mucho más personal y afectiva. En algunos momentos abandona la objetividad del crítico para manifestar su entusiasmo. En ocasiones se percibe en un adjetivo: los cuentos de Graham Greene le parecen “admirables”; *El otro sitio*, de Priestley, es “de un apasionante interés”; y a propósito de un cuento del escritor inglés Max Beerbohm exclama: “¡Qué maravilla la de ese *Hipócrita feliz!*”. Y, sobre todo, la admiración de Mariano Baquero por Chejov se desborda en todo un párrafo entusiasta con una auténtica cascada de adverbios, adjetivos y superlativos admirativos:

Antón Chejov, para mi gusto uno de los más geniales –quizá el más– cultivadores del género suscitador de esta *Antología*. Los cuentos de Chejov son todos ejemplares, perfectos en

la adecuación temático-expresiva, amargamente humorísticos, profundamente humanos, sobriamente conmovedores. Chejov representa en el arte del cuento una altísima cima, una delicada sensibilidad, capaz de transmutar en desnuda poesía los más triviales incidentes del vivir humano (Baquero Goyanes, 1964: XLVI).

Aquí se desvanece el crítico y el teórico para dejar paso al entusiasta lector de cuentos que no puede reprimir el manifestar su goce estético al disfrutarlos. Naturalmente que hombre y crítico literario no pueden dissociarse jamás, porque gracias a los conocimientos teóricos y técnicos del género puede apreciarse mejor la calidad y la belleza de un relato. Lo remarcable es que el entusiasmo se sobreponga en estas ocasiones a la objetividad crítica de la que el profesor Baquero hace gala habitualmente.

Una última apreciación de la implicación personal de Baquero en la *Antología* la constituye el último epígrafe del texto: “Sentido y alcance de esta antología”. Ya en la segunda parte de su estudio había lamentado la obligada exclusión de algún cuentista: la chilena Marta Brunet, o algunos estadounidenses muy notables:

conviene ante todo apuntar lo mucho que el preparador y editores de esta Antología lamentan no haber podido incluir en ella relatos de Hemingway, Steinbeck, Carson Mac Cullers, entre otros importantes cultivadores del cuento en los Estados Unidos (Baquero Goyanes, 1964: XL).

Leyendo la relación de los autores obligadamente excluidos se entiende la frustración de Baquero, la cual se expresa en el último epígrafe mencionado. Empieza aludiendo a la inevitable arbitrariedad de toda antología, pero a continuación insiste en las dificultades externas que ha implicado la recopilación de textos para su publicación:

Sí quisiera hacer ver al lector que ciertas ausencias como las que he señalado ya, más otras que percibirá fácilmente, no son todas imputables al antologista, y mucho menos a los editores, que han puesto todo su esfuerzo y entusiasmo –a lo largo de varios, de muchos años de laboriosa adquisición del material– en conseguir una antología lo más completa y satisfactoria posible. Dada la amplitud y complejidad entrañadas en una selección abundante de un tan cultivado género, como es el cuento, visto a escala mundial, creo que es comprensible y hasta perdonable el que no se haya podido abarcar todo lo que se hubiese deseado (Baquero Goyanes, 1964: XLVIII).

Se percibe en estas palabras el deseo inalcanzable de la antología perfecta, sin ninguna carencia, sin ningún límite.

El final del estudio hace derivar la brevedad del cuento a su trascendencia para el ser humano, necesitado de una experiencia tan gratificante como la lectura de cuentos:

Acerquémonos, pues, a tan bella y dilatada geografía literaria en la seguridad de que, a través de ese minúsculo pero hondo latir del cuento, podremos percibir el de la Humanidad actual, agobiada, es cierto, pero capaz aún de soñar, cantar, contar (Baquero Goyanes, 1964: XLVIII).

* * *

Solo tres años después de este breve pero muy esclarecedor “Estudio preliminar” de la *Antología de Cuentos Contemporáneos*, en 1967 se publica en la Colección Esquemas de la Editorial Columba otro texto del profesor Baquero Goyanes: *Qué es el cuento*.

No era la primera vez que esta colección bonaerense afrontaba el tema del cuento; ocho años antes había aparecido en ella *El cuento español*, firmado por Enrique Anderson Imbert (1959), cuentista argentino teórico del cuento. ¿Cuál puede ser la razón de que la misma editorial, en una misma colección, publique dos obras en principio tan afines en sus asuntos? El motivo está en que el enfoque de ambos libritos difiere considerablemente. En apenas 47 páginas, Anderson Imbert desarrolla un panorama histórico del cuento español; dedica un par de páginas a la “Definición del cuento”, un segundo capítulo a la “Historia del cuento español, de la Edad Media al siglo XIX” (donde, por cierto, menciona elogiosamente *El cuento español en el siglo XIX* de Baquero Goyanes) y algunos más al cuento español del siglo XX; termina con un amplio apéndice que analiza sucintamente la obra de 20 cuentistas españoles contemporáneos. Como se verá a continuación, la obra de Mariano Baquero afronta una perspectiva mucho menos histórica y más didáctica.

Parece que D. Mariano escribió la obra pensando en los alumnos que seguían sus clases en su docencia universitaria, y nos proporcionó a todos una pequeña y muy útil guía para transitar por los complejos recovecos de un género difícil de sistematizar por su variabilidad y versatilidad.

El propio nombre de la colección, “Esquemas”, imponía un formato muy específico al estudio, una extensión bastante limitada y sobre todo un tono indiscutiblemente didáctico.

Para realizar esta nueva incursión en las esencias del cuento, Baquero tuvo presente el reciente “Estudio preliminar” redactado para la Editorial Labor, pero hizo evolucionar sus reflexiones desde un enfoque analítico a otro mucho más pedagógico. Además, la mayor extensión que los libritos de la Colección Esquemas permitían, aun siendo extremadamente breves, sirvió a Baquero Goyanes para ahondar en aspectos del cuento esenciales.

Esto se percibe con bastante claridad si analizamos la estructura de ambas obras, y para ello podemos valernos del siguiente esquema, donde se detallan los epígrafes y los breves capítulos que las componen:

“Estudio preliminar”	<i>Qué es el cuento</i>
Valoración del cuento	I. El término cuento II. Cuento popular y cuento literario
Configuración del cuento en el siglo XIX	III. El cuento en el Siglo XIX: los clásicos del género
(el cuento y la poesía)	IV. El cuento y los géneros próximos: a. Leyenda y tradiciones b. Artículos de costumbres c. Poemas en prosa d. Novelas cortas
El cuento y la novela	V. El cuento y la novela
El cuento y la poesía	VI. El cuento y la poesía
Autonomía del cuerpo	
El cuento y la novela corta	
El cuento contemporáneo	
	VII. Algunas modalidades del cuento
	VIII. Las técnicas

El primer epígrafe, “Valorización del cuento”, que analiza la infravaloración histórica del cuento debido a sus dimensiones y su modernidad como género literario, estaba orientado a informar a un lector curioso de la situación del cuento a lo largo de los años. Este epígrafe cambia sustancialmente en el librito y se convierte en dos partes, “El término cuento” y “Cuento popular y cuento literario”. Pero el cambio no solo radica en el desdoblamiento sino que modifica el sentido de ese contenido, convirtiéndolo en una primera aproximación a cuestiones técnicas destinadas a un lector más especializado que el de la introducción a una antología: analizando la denominación del cuento nos ayuda a comprender mejor su esencia y cuida desde el principio deslindar las dos modalidades esenciales de un género tan variable como el que analiza, lo popular y lo literario, estableciendo la sutil deriva desde uno hasta otro.

Sí que mantiene el segundo epígrafe, ahora convertido en el tercer capítulo, pero de nuevo el sentido de ambos análisis difiere bastante. En el primero analiza la novedad de las técnicas cuentísticas del Siglo XIX respecto a los relatos breves de siglos anteriores, en el segundo se refiere a la proximidad de ambas modalidades, incluso a la revalorización que supone para el cuento popular la atención que le prestaron los autores decimonónicos.

A partir de aquí las estructuras de ambas obras se diferencian en cuanto a la organización y desarrollo de materiales similares. Baquero perfecciona, amplía y reordena los puntos esenciales que constituían su primer estudio. El epígrafe sexto se adelanta y dilata considerablemente: “El cuento y la novela corta” se transforma en el capítulo IV: “El cuento y los géneros próximos” desdoblado en cuatro epígrafes (“Leyenda y tradiciones”, “Artículos de costumbres”, “Poemas en prosa” y “Novelas cortas”). La utilidad didáctica es evidente a poco que se piense en ello; amplía Baquero a cuatro las especies literarias próximas al cuento y deslinda el género cuento de otros en un ejercicio bastante difícil teniendo en cuenta la brevedad del estudio y la proximidad y a veces la confusión de algunos de estos subgéneros.

Este capítulo IV sobre géneros próximos al cuento se adelanta a los dos epígrafes (“El cuento y la novela”, “El cuento y la poesía”) que figuraban en el “Estudio preliminar”. Consigue así Baquero una disposición más clara en el deslinde de géneros más o menos próximos, dejando para después el análisis de las diferencias que pueden establecerse entre el cuento y la novela o la poesía, los géneros más importantes. El último epígrafe coincide exactamente en su título con el del epígrafe 6 de la *Antología*, pero no vaya a pensarse que Baquero Goyanes aprovecha lo dicho en ésta para configurar el capítulo de *Qué es el cuento*; aunque desarrolla la misma idea (novela corta = cuento largo) e incluso utiliza la misma imagen coloquial “perro hinchado” (Baquero Goyanes, 1964: xxxii; Baquero Goyanes, 1967: 43), en este segundo estudio parece insistir más en la denominación y sobre todo en la estructura de los tres géneros narrativos, utilizando para ello una terminología musical: la novela tiene una estructura sinfónica, en tanto que cuento y novela corta son “una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida” (Baquero Goyanes, 1967: 43)

Los capítulos V y VI tienen los mismos títulos que los epígrafes 3º y 4º, “El cuento y la novela”, “El cuento y la poesía”, pero muy diferente extensión. Ello permite a Baquero desarrollar con mucho más detenimiento parecidos y diferencias entre los dos géneros que analiza.

En el primer caso, en la *Antología*, Baquero, en apenas una página, no tiene espacio para desarrollar otras ideas que la irreversibilidad de ambos géneros y la diferenciación entre ambos por “la índole de los asuntos” (Baquero Goyanes,

1964. xxvi). En el capítulo correspondiente de *Qué es el cuento* triplica el espacio utilizado, lo que le permite ampliar y desarrollar las ideas del primer estudio. En primer lugar, establece una relación histórica entre ambos géneros, pues el cuento es “primera manifestación literaria de lo que, andando el tiempo, había de crecer hasta convertirse en novela” (Baquero Goyanes, 1967: 44). Alude también a la repetida confusión de cuento y novela (pone como ejemplo *El Lazarillo*), y así nos conduce a la auténtica diferenciación entre ambos, que no radica en sus dimensiones sino en “la índole de sus argumentos” (Baquero Goyanes, 1967: 46); pero esta diferencia esencial, que ya señalaba en su primer estudio con palabras casi idénticas, se amplía a otros elementos complementarios, que refuerzan la naturaleza didáctica de este segundo trabajo respecto al anterior, más divulgativo. Señala Baquero ahora también elementos estructurales, naturaleza de los personajes, tiempos y espacios. Siguiendo a Marañón, como él mismo precisa, alude a los “componentes accesorios” propios de la novela que éste mencionaba, detallándolos: “personajes secundarios, descripciones, interferencias” (Baquero Goyanes, 1967: 47) y añade unas palabras de Mérimée a propósito de una obra de Pérez de Ayala, donde se señala el tiempo de la novela –“una crónica”, “un relato cronológico” (Baquero Goyanes, 1967: 47)–, frente a los temas del cuento que exigen brevedad y condensación, y constituyen una miniatura frente a un cuadro de gran formato. Resulta curioso que, mientras Mérimée prefiere un símil pictórico (novela = cuadro / cuento = miniatura), Baquero, tan melómano en sus aficiones personales, prefiera un símil musical (novela = sinfonía / cuento = una sola vibración), como tuvimos ocasión de ver en el capítulo IV.

También el capítulo VI, “El cuento y la poesía”, coincide con el epígrafe cuarto del *Estudio preliminar*, y también lo amplía considerablemente, triplicándolo en extensión; como consecuencia, el estudio profundiza más y mejor en la relación de ambos géneros, que Baquero estima estrecha. En la *Antología* parte de la analogía que Emilia Pardo Bazán señalaba: “una y otra son rápidas como un chispazo y muy intensas”, y de la definición que él mismo establecía en *El cuento español en el siglo XIX*: “un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética” (Baquero Goyanes, 1964: xxvii). A partir de ellas, Baquero desarrolla la idea de que el cuento es “el género sucedáneo de la poesía” (Baquero Goyanes, 1964: xxviii). En *Qué es el cuento* el enfoque cambia habida cuenta de su intención didáctica. Parte ahora de una cuestión técnica, radicalmente formal:

Conviene, sin embargo, insistir en que tal acercamiento [de cuento y poesía] se produce por medio de lo formal, de los ritmos y sonoridades de un lenguaje que, deliberadamente, se aparta de la normal andadura narrativa para incidir en la más cuidada y musical de la ‘escritura artística’, para buscar, sin caer en el verso, los efectos que son propios de éste (Baquero Goyanes, 1967: 48).

Analiza a continuación desde esta perspectiva varias cuestiones temáticas y formales. Diferencia cuento y poesía en los temas; los del primero “aislables y susceptibles de ser contados con otras palabras” (Baquero Goyanes, 1967: 49), frente a la íntima unión de tema y forma en poemas en prosa. También señala la peculiaridad temática del cuento, que se recuerda “íntegramente” frente al tema de la novela, que puede recordarse fragmentario, a retazos. Seguidamente se refiere a otra peculiaridad estructural del cuento: “exposición, nudo y desenlace están tan apretados que casi son uno solo” (Baquero Goyanes, 1967: 50). A partir de una cita de Cortázar (que también utiliza un símil aproximable a los de Mérimée y el propio Baquero: novela = cine / cuento = fotografía) establece otras aproximaciones técnicas de cuento y poesía: “condensación, instantaneidad, capacidad emocional y estética” (Baquero Goyanes, 1967: 52) para más adelante señalar otro elemento diferenciador menos técnico y más difícil de precisar, el *tono*:

la forma del cuento se relaciona muy estrechamente con la de la novela, su tono ya no puede ser calificado de novelesco.

[El cuento] especie literaria ligada histórica y formalmente a la novela, pero vinculada intencionalmente al hacer poético, con el que tantas coincidencias presenta (Baquero Goyanes, 1967: 55, 56).

De forma excepcional deja Baquero aflorar en este capítulo su punto de vista personal, esa sensibilidad que se superpone a la objetividad crítica para expresar una opinión forjada en los ya largos años de trabajo con un género tan querido por él como el cuento:

He traído a colación todos estos textos, de distintas épocas, para reforzar una idea que, desde 1949, fecha de mi libro sobre *El cuento español en el siglo XIX*, me es especialmente querida: la de considerar que solo es posible entender bien la esencia del cuento, acercándolo no a su hermana mayor, la novela, sino a esa otra iluminadora zona de la poesía lírica (Baquero Goyanes, 1967: 54).

Es también muy significativo que el capítulo se cierre con la definición que incluyó en *El cuento español del siglo XIX* y que también había utilizado en el *Estudio preliminar*, remarcando la fecha de su publicación, 1949. Hay que tener en cuenta que dicho libro es fruto del trabajo de Mariano Baquero para la obtención del doctorado, es decir, su primera y juvenil aproximación sería al género cuento. Su reutilización en una obra de 1967, dieciocho años después, muestra por un lado la continuidad investigadora de Baquero Goyanes, que dedicó la mayor parte de su quehacer investigador a este género, y por otro lado la madurez de ese primer

estudio juvenil (tenía apenas 26 años) que permite a su autor reafirmarse en la misma definición ya en plena madurez.

El final de ambos estudios difiere considerablemente. Si se observa el cuadro incluido más arriba, se aprecia que desaparecen los epígrafes “Autonomía del cuento”, que se insertaba entre las diferenciaciones genéricas, y “El cuento contemporáneo”. El primero se refiere a la autonomía estética que el cuento logra gracias al auge del periodismo, diferenciando el folletín, género novelesco para gente indocta, del cuento, para la gente culta. Y de nuevo aparece la protesta personal al referirse al momento en que redacta la *Antología*: “la escasa atención editorial prestada al cuento” (Baquero Goyanes, 1964: xxxi); el interés del lector por la novela frente al cuento le parece “injusto y hasta absurdo” y cierra el epígrafe con un acertado vaticinio que el tiempo, los casi sesenta años transcurridos desde entonces, ha confirmado: “todo ello augura un buen porvenir para el cuento español actual” (Baquero Goyanes, 1964: xxxi).

El último epígrafe del *Estudio preliminar*, “El cuento contemporáneo”, es un acertado broche donde en brevísimas palabras establece las novedades que se desarrollan en el siglo XX frente al cuento tradicional. Las desglosa a continuación para que pueda apreciarse el rigor y la exactitud crítica que se desprende de este escueto par de páginas. A partir del concepto base de “una mayor flexibilidad formal” donde “*todo vale, todo es posible, todo tiene el mismo derecho a la existencia estética*” (Baquero Goyanes, 1964: xxxiii), se establecen unos certeros “matices diferenciales”:

1. Frente al *momento decisivo*, un momento cualquiera.
2. Frente al cuento redondeado, un aire fragmentario.
3. Frente a la fuerza del argumento, interés por los procedimientos narrativos

Concluye Baquero estas diferenciaciones señalando la esencia del cuento por encima de las diferencias que puedan apreciarse en él:

Aspectos como los apuntados nos hacen ver que, aunque el cuento contemporáneo, en lo sustancial, apenas difiere del de épocas anteriores (y en especial, del siglo XIX), hay, sin embargo, en él, algunas novedades. No tantas que hagan de él un género distinto y sin entronque con el de las etapas inmediatamente anteriores, pero sí las suficientes como para comunicar cierto acento propio a este sector de la literatura del siglo XX (Baquero Goyanes, 1964: xxxiv)

En *Qué es el cuento* encontramos dos últimos capítulos que subrayan la intención didáctica del librito: “Algunas modalidades del género” y, sobre todo, “Las técnicas”.

¹ Palabras remarcadas por el propio Baquero.

En el primero, el número VII, realiza Baquero un difícil análisis de interesantes formas cuentísticas: el *cuento de circunstancias*, localizado en diversas épocas del año, el cuento equivalente a los “editoriales” periodísticos que puede adoptar un tono polémico, el uso de un pie forzado temático, o de “variaciones sobre un tema” (otra vez la alusión musical tan frecuente en Baquero), con sus derivaciones de “cuento reversible” o de los relatos encadenados por un mismo personaje. Todo ello ilustrado con abundantes ejemplos de narraciones que abarcan desde la Edad Media hasta nuestros días.

El capítulo VIII aborda, por fin, el asunto más interesante desde un punto de vista pedagógico: los recursos formales del cuento. Señala Baquero al inicio que no se trata de diferencias cuantitativas las que pueden establecerse entre novela y cuento:

así, uno y otro pueden narrar en tercera o en primera persona, servirse de la estructura epistolar, de la forma de diario o de memorias, del diálogo, del monólogo interior, de las descripciones, etc. Se diría que con solo reducir la escala, con miniaturizar en el cuento lo que en la novela tiene dimensiones normales, habríamos obtenido un correcto repertorio de técnicas narrativas no diferenciadas de las novelescas. (Baquero Goyanes, 1967: 63)

Pero inmediatamente señala que el problema de las técnicas del relato breve es más complejo y analiza una serie de aspectos que se muestran de modo muy diverso en el cuento:

1. Prescinde de un descriptivismo superfluo u ornamental. El paisaje se incorpora implicado en la textura argumental.
2. El diálogo depende también de la trama. Se caracteriza por su economía.
3. El empleo de la segunda persona, tan moderno, utilizado por Chejov.
4. Relato que se deshace mientras se va haciendo (Baquero Goyanes, 1967: 64-66).

Pasa luego a analizar las principales técnicas narrativas del cuento:

1. El tiempo sentido más como límite que como libertad: se condensan muchos años en muy pocas páginas, o bien se presentan solo dos momentos decisivos.
2. Límites impuestos por las reducidas dimensiones del cuento: los temas de seres y objetos pequeños son específicos del cuento, “sin apenas posibilidad de trasvase a la novela”. Aquí una minucia se carga de trascendencia.
3. Perfecta adecuación de forma y tema: “en la creación de un cuento solo hay tensión y no tregua”. Un buen cuento “ha de leerse forzosamente de un tirón” (Baquero Goyanes, 1967: 67-70)

Concluye Mariano Baquero con uno de sus queridos símiles musicales. El lector ante una novela o un cuento procede igual que un melómano, que puede oír con

descansos una sinfonía o una ópera y no puede interrumpir la audición de un estudio de Chopin. Esto define, según él, mejor que cualquier otra aproximación la esencia de “esa viejísima y siempre joven, fascinadora criatura literaria que es el cuento” (Baquero Goyanes, 1967: 71)

* * *

En el análisis precedente puede percibirse las muchas virtudes de una obra que fue muy útil a los estudiantes que comenzábamos por esos años nuestros estudios literarios en la Universidad. Con un formato verdaderamente de bolsillo, del tamaño de una cuartilla, disponíamos de un librito que nos enseñó, no solo a conocer los entresijos del género cuento, sino a saber extraer lo esencial de un género, e incluso de un texto, en un análisis literario, a organizar con claridad la materia que afrontáramos, en definitiva, a realizar un estudio literario con rigor y madurez.

Porque, como hemos visto, D. Mariano puso en nuestras manos un trabajo muy bien delimitado y estructurado. Mediante los breves capítulos del texto, ordenó los elementos esenciales del estudio del cuento. Esos capítulos están encadenados, las últimas palabras de uno abren las puertas del siguiente, como ocurre en el capítulo III: “Por ella [la brevedad] el cuento queda suficientemente diferenciado de la novela” (Baquero Goyanes, 1967: 31); esta diferenciación cuento-novela abre las puertas al capítulo siguiente, que trata sobre las diferencias del cuento y los géneros próximos.

Y a todo ello se superpone el entusiasmo que, a nivel personal, siente por el cuento, que se deja ver aquí y allá, que supo transmitir a muchas generaciones de estudiantes, que tras pasar por su aula ya no pudimos dejar de apreciar técnicamente un género hasta hacía poco menospreciado, pero, sobre todo, ya no pudimos dejar de gozar con la lectura de ese mundo fascinante del cuento cuyas puertas nos ayudó a abrir D. Mariano.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique (1959). *El cuento español*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1964). *Antología de cuentos contemporáneos*. Estudio preliminar, selección y notas del doctor M.B.G. Barcelona, Labor.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1993). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Universidad de Murcia.
- Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Antología de Cuentos de la Literatura Universal*. Barcelona, Labor.

**LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL Y REFERENCIAL DEL CUENTO:
LA LINGÜÍSTICA TEXTUAL, LA RETÓRICA CULTURAL Y LA
TEORÍA DEL PROFESOR MARIANO BAQUERO GOYANES. UNA
APROXIMACIÓN A *EL ESPEJO Y LA MÁSCARA* DE JORGE LUIS
BORGES¹**

**THE TEXTUAL AND REFERENCIAL CONSTRUCTION OF SHORT
STORY: TEXT LINGUISTICS, CULTURAL RHETORIC AND PROFESSOR
MARIANO BAQUERO GOYANES' THEORY. AN APPROACH TO *EL
ESPEJO Y LA MÁSCARA* BY JORGE LUIS BORGES**

VLADIMER LUARSABISHVILI
New Vision University, Tbilisi (Georgia)

RESUMEN:

El propósito de nuestro trabajo es investigar el papel del texto y del referente en la formación del discurso literario desde la perspectiva, en una dimensión textual, de la Retórica cultural y los planteamientos de Mariano Baquero Goyanes. Así pues, nuestro artículo consta de tres partes: después de una introducción, en la primera parte comentamos brevemente las peculiaridades básicas del género narrativo, a lo cual sigue la caracterización del subgénero cuento realizada magistralmente por Mariano Baquero Goyanes, sin perder de vista la función del referente en la construcción de la tensión narrativa mediante la construcción de diferentes modelos de mundos. En la segunda parte describimos la relación entre referente y texto en el cuento de Jorge Luis Borges *El*

ABSTRACT:

The purpose of our paper is to investigate the role of text and referent in the formation of literary discourse from the perspective, inside a textual dimension, of Cultural rhetoric and the proposals by Mariano Baquero Goyanes. Thus, our article consists of three parts: after an introduction, in the first part we briefly comment on the basic peculiarities of the narrative genre, followed by the characterization of the subgenre of short story masterfully carried out by Mariano Baquero Goyanes, without losing sight of the role of the referent in the construction of narrative stress through the construction of different models of worlds. In the second part we describe the relationship between referent and text in Jorge Luis Borges' short

espejo y la máscara revelando las estructuras semántico-extensionales y su integración en el ámbito textual manifestada en la microestructura del cuento. En la tercera parte ofrecemos las conclusiones de este trabajo.

story *El espejo y la máscara*, revealing the extensional-semantic structures and their integration in the textual realm manifested in the microstructure of the story. In the third part we offer the conclusions of this work.

PALABRAS CLAVE:

Texto, referente, cuento, modelo de mundo, Retórica cultural, Mariano Baquero Goyanes, Jorge Luis Borges.

KEY WORDS:

Text, referent, short story, world model, Cultural rhetoric, Mariano Baquero Goyanes, Jorge Luis Borges.

0. Introducción

Mariano Baquero Goyanes ha explicado que es característico de cada época poseer un medio de expresión propio dentro del que se distinguen las sensibilidades de los hombres que la forman, como es el caso del teatro en el Siglo de Oro o de la literatura narrativa en el siglo XIX, cuando la novela ofreció a lectores un lenguaje directo junto con la tesis ideológica, logrando convertirse, de esta manera, en un instrumento útil de la educación (Baquero, 1949a: 118-119). Varias características de la novela, las relacionadas con la narratividad, además de la posibilidad de presentarse en una forma breve, fueron heredadas por el cuento, que al final del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX se convirtió en un subgénero narrativo de extraordinaria expresión artística y cultural.

En este artículo perseguimos interpretar las ideas teórico-literarias y crítico-literarias de Baquero Goyanes y su relación con los estudios lingüístico-textuales y retórico-culturales, así como destacar las características esenciales del cuento de Jorge Luis Borges *El espejo y la máscara* basándonos en este gran estudioso del cuento, y así demostrar la potencia del cuento, como subgénero narrativo, en la transmisión de las peculiaridades culturales mediante una imagen condensada de la vida. La construcción del texto y el volumen referencial del cuento permiten alcanzar un efecto artístico mediante un proceso de *intensionalización* o conversión del referente o extensión en texto o intensión (Albaladejo, 1990; 1992: 27-31). Para ello, utilizamos las aproximaciones a la construcción lingüística textual desarrolladas en los trabajos de János Sándor Petőfi y ampliadas, posteriormente, en las investigaciones de Tomás Albaladejo. En particular, destacamos el papel de la *Teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo* (TeSWeST, Text-

Struktur Welt Struktur Theorie) elaborada por Petófi (Petófi, 1973; 1975; 1978) y su ampliación mediante el componente de representación en la TeSWeST ampliada I (Albaladejo, 1981) y el componente pragmático en la TeSWeST ampliada II (Albaladejo, 1983), señalando el papel del *código comunicativo retórico-cultural* (Albaladejo, 2016: 22-23; 2019: 101 y ss.; Luarsabishvili, 2021; 2022) en el proceso de la conexión cultural que se produce entre el autor y sus lectores.

1. El género narrativo

Un importante desarrollo del estudio de género narrativo tuvo lugar en los trabajos de los estructuralistas franceses que se apoyaron en los textos del formalista ruso Vladimir Propp, cuya *Morfología del cuento* (Propp, 1971) describe y aplica la metodología del análisis de textos narrativos. Otros referentes en el estructuralismo literario desarrollado en el ámbito francés fueron, entre otros, Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva y el antropólogo Claude Lévi-Strauss, que desarrolló un modelo narratológico para estudiar los mitos (Rudrum, 2002). Susana Onega y José Ángel García Landa, en su “Introducción” escrita para el libro *Narratology: An Introduction*, ofrecen la definición de la narratología, un análisis de la estructura narrativa y una reseña histórica de la disciplina, es decir, la teoría narrativa antes de 1950 y las aproximaciones contemporáneas a la narratología (Onega, García Landa, 2014). Los estudios de Mariano Baquero Goyanes (1949a; 1949b; 1963; 1964; 1972; 1974a; 1974b; 1975; 1981; 1988; 2006; 2022) son imprescindibles para el conocimiento y la explicación de la narrativa y se caracterizan por ser una combinación inigualable de gusto literario y acierto intelectual en grado máximo.

1.1. El cuento como subgénero narrativo

Indica María José Talavera Muñoz que el cuento empezó su larga e interesante andadura desde las páginas impresionantes de la literatura del Cercano Oriente, Egipto, Grecia, Roma, India y China y se desarrolló en dos etapas bien destacadas: la primera, que fue más primitiva, en la que se observa una mezcla de diferentes elementos y géneros culturales, como es el caso de la *Historia* de Heródoto, y la segunda, en la que el cuento se formó como subgénero independiente narrativo, como es el caso de los relatos de Luciano de Samosata. Pasando por las etapas del Romanticismo, gracias a su brevedad de exposición, y del Realismo, se desarrolló con mayor fuerza como un subgénero narrativo en los textos de Juan Eugenio

Hartzenbusch y Gustavo Adolfo Bécquer, siendo posible englobar un conjunto temático narrativo en las obras de Benito Pérez Galdós o Clarín. En el siglo pasado logró convertirse en un espacio de protesta que delimita cualquier tipo de progreso, representándose en los trabajos de Azorín, Valle-Inclán, Baroja, Miró y Unamuno en las primeras décadas del siglo y posteriormente en el exilio español en las obras de Max Aub o Francisco Ayala, entre otros. Posteriormente, a lo largo del todo el siglo xx, se observa el cultivo de este género narrativo en los textos de los representantes de diferentes generaciones en las décadas de los 60, 70, 80 y 90 del siglo xx (Talavera Muñoz, 2010).

1.1.1. El cuento en la obra de Mariano Baquero

Mariano Baquero ha realizado uno de los estudios más rigurosos que existen sobre el género narrativo, al que dedicó muchas páginas llenas de inteligencia crítico-literaria, su saber y su amor por la literatura, destacando las características esenciales –textuales y comunicativas– del cuento (1949a; 1964; 1972; 1974; 1981; 1988; Encinar, 2020) y de la novela (1949b; 1975a; 1975b; 1988; Baquero Escudero, 2020). Su prolífica y riquísima obra creó un fundamento firme y abrió un nuevo camino en los estudios del cuento dentro de nuevas corrientes histórico-literarias, teórico-literarias y crítico-literarias, ofreciendo a los investigadores de diferentes campos de los Estudios Literarios nuevas herramientas para la interpretación de los textos narrativos. Antonio García Berrio indica al respecto:

Caracterizaciones fundamentales en la teoría de la prosa de los formalistas rusos, difundidas modernamente a los teóricos de todo el mundo, como la de la estructura del cuento como campanada o nota lírica instantánea en oposición al componente prolongado, discursivo, del texto novelesco, constituían ya arraigadas formulaciones intuitivas por Baquero y participadas a sus discípulos, entre quienes yo me encontraba, a través de su paciente, aguda y amante lectura de los más variados discursos narrativos de todos los tiempos en todas las literaturas, muchos años antes de la difusión de los textos formalistas en Occidente. Con toda certeza, y lo digo con sobrada experiencia personal, es un fenómeno típico de convergencia natural de aptitudes, interés e instinto crítico lo que acomuna a Baquero Goyanes, encerrado en la circunstancia interior española de sus mejores años de formación y desarrollo, con la de hombres como Eikhenbaum, Šklovskij, Tomaševskij, también forzados por las circunstancias a un encierro y silencio, de causas quizás distintas a las de nuestro gran crítico español, pero de muy semejantes consecuencias peculiarizantes (García Berrio, 1984a: 370).

También en un reciente trabajo, Antonio García Berrio valora la significación de la intuición crítica y las aportaciones de Mariano Baquero, en sintonía con las del Formalismo ruso, mucho antes de su divulgación y conocimiento en España:

Valga un solo ejemplo deslumbrante ahora, entre tantos otros posibles: el de la coincidencia en la decisiva definición baqueriana del cuento frente a la novela, en una proximidad conceptual asombrosa con ejemplos equivalentes de Eikhenbaum a Tyniánov, con el símil sobre el cuento de la piedra caída en el estanque y la progresión concéntrica de las ondas creadas en el agua. (García Berrio, 2020: 23).

Distinguiendo la novela del cuento, explica Mariano Baquero que un rasgo característico de la novela es su composición analítica, mientras que el cuento cuenta con otra peculiaridad, la de lo sintético, ya que es un producto basado en la síntesis que, tanto por su técnica de creación como por su intención, se distingue en ello de la novela. Los novelistas observan la vida desde lejos, ofreciendo horizontes amplios llenos de muchas criaturas, a lo que los autores de cuentos oponen una imagen condensada, capturando un momento concreto de la vida que, a pesar de revelarse en pequeños detalles, conlleva la plena grandeza de la vida humana. Estos detalles, estos fragmentos son los que nos ofrecen de la manera más exhaustiva un significado de las cosas que, con una compleja sensibilidad de un golpe, crean el recuerdo en la memoria del lector, destacando el papel eminente del argumento en este subgénero narrativo. Lo que forma la estructura de la novela –el diálogo, la descripción del paisaje y la descripción psicológica– puede estar ausente, total o parcialmente, en el cuento; puede poseer un papel accesorio, pero no decisivo, a pesar de que, como indica Mariano Baquero, hay cuentos casi totalmente dialogados:

Los estrechos límites del cuento son, por tanto, los que crean una serie de características que lo diferencian radicalmente de la novela. En ésta, diálogos, descripción del paisaje y descripción de las psicologías, son tres elementos importantísimos que al pasar al cuento sufren una profunda transformación. [...] El cuento puede necesitar o no de diálogo, pero siempre en proporciones reducidísimas: lo indispensable. El diálogo es elemento accesorio, y mientras que en la novela nos sirve para obtener la ficha psicológica de los personajes hablantes, en el cuento es un elemento narrativo más, y ha de ser manejado con precisión, con la misma emotiva precisión con que *Clarín* lo utilizó en sus cuentos. [...] Son muchos los cuentos narrados sin ningún diálogo, en especial los subjetivos, los protagonizados por el propio narrador: v. gr., *Mi suicidio*, entre otros muchos de la Pardo Bazán, muy aficionada a este tipo de narración. Por el contrario, hay cuentos casi totalmente dialogados, como las artificiosas *Novelas-relámpagos* que Alfonso Pérez Nieva publicaba en *Blanco y Negro*, o la mayor parte de los de Benavente (Baquero Goyanes, 1949a: 126-128).

La ausencia o menor presencia del diálogo y de las descripciones tanto psicológicas como paisajísticas nos lleva al descubrimiento del componente esencial del cuento, el argumento, al que están subordinados todos los otros elementos reducidos del texto

narrativo. La “sencillez argumental”, como la llama Baquero, es bien observable en la evolución histórica del cuento:

Considérese la evolución que el género *cuento* ha sufrido: en sus comienzos servía para narrar ficciones moralizadoras; en el Renacimiento equivale a narración de hechos curiosos, explicación de refranes, relación de anécdotas o chistes. En el siglo XIX –y tras los excesos románticos– pasa a reflejar figuras y hechos cotidianos, humanísimos. Precisamente esa sencillez argumental, ese carácter de narración de *sucedidos*, nos sirvieron para explicar que algunos escritores evitasen la palabra *cuento* por creerla apropiada solamente para relatos fantásticos y fabulosos, y no para los de trama sencilla que ellos comenzaban a cultivar (Baquero Goyanes, 1949a: 134).

Mariano Baquero sitúa el cuento entre poesía y novela, toma de la primera la gracia, el riesgo de límite y la delicada intención, y de la segunda tanto la profundidad psicológica como los elementos narrativos (Baquero, 1949b; 1974: 44 y ss.). Efectivamente, lo que ayuda a entender y hacer más claro el mensaje semántico del cuento no es ajeno a su tono poético, destacando un papel de vibración emocional en la construcción del cuento que le distingue de la novela (Baquero, 1974: 38, 43). De esta manera, el cuento se caracteriza por una representación artística lingüística muy condensada, densa y emocionalmente muy vívida, alcanzada mediante una perfectamente estilizada conversión del referente en texto, es decir, mediante la intensionalización, por la que el referente llega a ser intensión, significado. La conexión del referente con el texto se observa dentro de la Poética lingüística (García Berrio, 1994: 69 y ss.), indicando, por una parte, la necesidad del estudio del cuento mediante herramientas lingüísticas y, por otra, destacando la naturaleza poética del cuento, relacionándola, además de su estrecha conexión con la Poética, con otra ciencia clásica del discurso como es la Retórica (García Berrio, 1994: 210-218). La relación que existe entre el referente y el texto es, por su carácter bidireccional, lo que hace posible la ampliación del marco metodológico para el estudio del cuento, incluyendo las aportaciones lingüístico-textuales que describen la estructura del texto relacionándola con la estructura del mundo (con su ampliación mediante los componentes de representación y pragmático) y enriqueciendo y diversificando las líneas del estudio mediante un código comunicativo retórico-cultural que hace comprensible las ideas y contenidos del autor para un lector y cimienta las relaciones que existen entre el referente y el texto.

1.1.2. Cuento, texto y referente

Reflexionando sobre la relación entre texto y referente dentro del género narrativo que nos ocupa y observando las características del cuento destacadas

por Mariano Baquero Goyanes, Tomás Albaladejo nota que “un rasgo decisivo de las explicaciones de Baquero a propósito de la distinción entre los subgéneros narrativos es la asociación que hace entre el contenido, o referente, y el tono del tratamiento de dicho material referencial” (Albaladejo, 1996: 82). Efectivamente, un descubrimiento de los aspectos semántico-extensionales del signo lingüístico facilita un entendimiento de los elementos del texto por los cuales el autor construye un mundo en el que transcurre la vida de los personajes del cuento mediante la ficcionalidad, es decir, dentro de los mundos ficticios, fantástico-referenciales de la obra, que puede ser descifrada mediante la activación del código comunicativo retórico-cultural.

El referente o, *más precisamente*, la estructura de conjunto referencial (Albaladejo, 1998: 44) es un elemento extensional que encuentra su lugar en su proyección dentro del texto mediante un proceso de intensionalización, realizándose así la transformación del material extensional en intensión textual y formándose las unidades macroestructurales por su naturaleza semántico-intensional, facilitando y a la vez condicionando el encuentro del referente con el texto. Este encuentro, que construye un puente asociativo entre el texto y el mundo, forma la base de la teoría que puede explicar los elementos semántico-extensionales del texto narrativo, además de ofrecer un instrumento sumamente útil para el entendimiento de los diferentes componentes del texto. La Teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo que fue elaborada por János S. Petőfi y ampliada en los años 1981 y 1983 por Tomás Albaladejo funciona como modelo teórico de multiperspectiva para la elucidación de los aspectos semántico-extensionales en diferentes textos pertenecientes al género narrativo.

El conjunto referencial está compuesto, por una parte, por los personajes y acontecimientos que están descritos en el texto narrativo y, por otra, por las acciones que realiza el autor para componer un texto, todo ello dentro de un conjunto de seres, procesos, estados, acciones e ideas. Para la formación, es decir, la creación y activación del conjunto referencial, es necesario introducir dos componentes adicionales en el entendimiento del texto: uno es el de representación, aportado en la TeSWeST ampliada I (Albaladejo, 1981), primera ampliación de la teoría estándar de Petőfi (TeSWeST estándar), y el otro es el componente pragmático que forma base de la siguiente ampliación de la mencionada teoría, la TeSWeST ampliada II (Albaladejo, 1983). El referente puede ser obtenido mediante la construcción de distintos tipos de modelos del mundo.

1.1.3. El modelo de mundo y la estructura sintáctico-semántica del texto

Los diferentes tipos de los modelos de mundos (I, II y III) representan un fundamento firme y plural para que el autor construya un texto con los rasgos de la ficcionalidad; de esta manera, el modelo del mundo de lo verdadero (tipo I), de lo ficcional verosímil (tipo II) y de lo ficcional no verosímil (tipo III) determinan la construcción de conjunto referencial que está conectada con el texto narrativo, transformándose en la macroestructura del texto, es decir, en su estructura de carácter sintáctico (Albaladejo, 1990; Rodríguez Pequeño, 1995; 2008). Para la producción del texto narrativo y para atribuirle las características de la ficcionalidad, se produce un proceso de intensionalización como una parte de la mimesis (Aristóteles, 1974; Auerbach, 1979; Tatarkiewicz, 1988; Rodríguez Pequeño, 1995; Albaladejo, 1992; 1998; Garrido Domínguez, 2011): el autor construye un conjunto referencial utilizando un modelo del mundo de tipo II o de tipo III, lo que es natural teniendo en cuenta un carácter referencial de la ficcionalidad (Albaladejo, 1990; 1992). Y en este punto es determinante el planteamiento teórico-crítico de Mariano Baquero Goyanes, al establecer una distinción clave entre el referente de la novela y el referente del cuento (Baquero Goyanes, 1974; 1975a; 1998), oponiendo el desarrollo novelístico que hace posible una gran complejidad estructural (Baquero Goyanes, 1975b) y la condensación del cuento, a la que, como nos explica, no es ajena la novela corta (Baquero Goyanes, 1949a: 109; 1974; 1975a; 1988; 2022; Martínez Arnaldos, 2022; Pujante Segura, 2022).

János S. Petőfi fue, sin lugar a dudas, uno de los estudiosos que más ha contribuido al desarrollo de Lingüística del Texto (Petőfi, García Berrio, 1979; Borreguero Zuloaga, Vitacolonna, 2019). Una vez convertido el texto en idea central para esta nueva línea investigación lingüística, surgió la necesidad de entender críticamente la noción del texto, tanto en su composición discursiva como en su realización funcional. La estructura sintáctico-semántica del discurso o texto fue caracterizada en dos niveles bien definidos: el microestructural y el macroestructural (van Dijk, 1972; 1980). El conocimiento de las peculiaridades microestructurales y macroestructurales del discurso nos permite entender la organización textual y discursiva del texto general y literario y, al mismo tiempo, analizar su función ideológica dentro de un contexto concreto. La expresión fonofonológica y la realización gráfica están determinadas por la organización sintáctica, semántica y pragmática del discurso. El fundamento sintáctico puede codificar la base semántica condicionando la composición ideológica del discurso en su estimación positiva o negativa dentro de la sociedad concreta. El vocabulario, como componente microdiscursivo, abre las puertas a posibilidades múltiples de identificación ideológica, marcando con palabras diferentes contextos

–personal, social o sociocultural–. Los rasgos macroestructurales facilitan un entendimiento semántico del discurso, es decir, su relación con un componente semántico que crea ciertas posibilidades para una formación del contenido ideológico. La organización pragmática del discurso facilita un entendimiento del proceso de codificación que está basado en los elementos semántico-extensionales y gramaticales activados en el acto comunicativo (van Dijk, 1977; 1980; Albaladejo, 2019). Un fundamento semántico-extensional y los elementos sintáctico-semióticos microestructurales y macroestructurales relacionan la Lingüística del Texto con el componente cultural de la Retórica destacando una posibilidad del estudio de literatura, discurso y cultura, haciendo énfasis en los componentes perlocutivos relacionados con la persuasión. Francisco Chico Rico indica de manera muy clara la relación que existe entre el modelo de Petőfi y la Retórica que (junto con la Poética) es la ciencia clásica del discurso (Chico Rico, 2019). De tal manera, la teoría de Petőfi nos facilita las herramientas para el análisis y la explicación de las operaciones de codificación en el acto comunicativo. Lo que permite vincular el mencionado modelo textual con la Retórica es el papel del componente pragmático del discurso para ambas disciplinas, Lingüística del Texto y Retórica (García Berrio, 1978; 1984; García Berrio, Albaladejo, 1988; Albaladejo, 1990).

La organización de la TeSWeST nos permite entender y explicar la trascendencia, a la vez que la dimensión textual, de la teoría de Mariano Baquero Goyanes, que tiene en cuenta la construcción referencial de la obra literaria, en concreto del texto narrativo, junto con las posibilidades de complejidad artística de sus estructuras (Baquero Goyanes, 1975b), sus planteamientos del perspectivismo y del contraste (Baquero Goyanes, 1963; 1972) como proyección ilocutiva de la instancia narradora en la narración, con una función organizadora del referente y del conocimiento y visión de este que tienen los personajes, y también la instancia lectora. Asimismo, la conjunción entre el mundo y el texto aparece claramente en las propuestas de Baquero, en las que explica la imbricación de los temas, las formas y los tonos (Baquero Goyanes, 1972) en la construcción literaria, en la que las voces desempeñan una función imprescindible para la condición artística de la obra, con una combinación indisoluble entre las que podemos llamar microestilística narrativa y macroestilística narrativa.

1.1.4. Pragmática textual, Retórica cultural y código comunicativo retórico-cultural

El componente de representación semántica del mundo de la TeSWeST estándar posee una estructura formal compuesta por los mecanismos del referente textual como organización estructural. Esta dimensión formal condicionó la colocación

en el centro de la teoría estándar de Petőfi, mediante la ampliación mencionada, un componente de representación, constituyendo su parte formal y destacando la necesidad del entendimiento de los espacios de la extensión y de la intensión textual, haciendo posible un seguimiento del proceso de la transformación del referente en texto mediante la intensionalización. Conectamos esta reflexión con la representación crítico-literaria que de la relación entre la referencialidad y la textualidad narrativa hace Baquero Goyanes (1963; 1972; 1975b), en una comprensión y una explicación de plena actualidad de la obra como totalidad en la que todas sus partes están solidariamente conectadas.

János S. Petőfi indicó que, para un entendimiento del lenguaje, es necesario incluir en el proceso de la comprensión de los textos, junto con el componente semiótico-sintáctico y el componente semántico-semiótico, siendo ambos partes intrínsecas de la semiótica lingüística, un tercer componente, el pragmático. Este componente puede facilitar un entendimiento del texto por parte del receptor al englobar el contexto de la comunicación de índole lingüística y, por lo tanto, también literaria o en un sentido más amplio, el contexto cultural en el que aquella tiene lugar. Basando en la mencionada idea de Petőfi, Tomás Albaladejo elaboró la TeSWeST ampliada II introduciendo un componente pragmático como un componente de primer grado (con sus dos subcomponentes: el de producción textual y el de recepción textual), alcanzando así la formación de una teoría lingüístico-textual semiótica de base pragmática (Albaladejo, 1983). Mariano Baquero ya había planteado la necesidad de las perspectivas comunicativas con implicación pragmática del autor y de los lectores:

El estilo de una novela viene dado no sólo por las peculiaridades de su lenguaje narrativo –la personal escritura de su autor–, sino también por la índole de su estructura; determinante, a su vez, de la técnica o técnicas elegidas por el narrador como más adecuadas a la misma. [...]

De lo que el novelista quiera decirnos dependerá el cómo lo diga (Baquero Goyanes, 1975b: 17-18).

El mundo literario como representación textual realizada mediante los signos pertenecientes al ámbito de la semiótica lingüística, que concierne también a los textos no literarios, además de ser establecido por la representación formal, está integrado por el conjunto referencial, que no es otra cosa que la representación semántica del mundo, realizada de acuerdo con el modelo de mundo que elige un autor basándose en los componentes culturales que son familiares para los receptores de su obra. Estos componentes pueden ser destacados mediante los elementos literarios e históricos de la cultura concreta a la que pertenecen tanto el productor del texto como el receptor

de este. Los mencionados componentes forman el código comunicativo retórico-cultural que proyecta el autor y facilita el entendimiento del texto por parte del receptor, al implicar los procesos onomasiológico y semasiológico (Luarsabishvili, 2021; 2022). Lo dicho resulta posible por una relación recíproca que se observa entre la Retórica (mediante sus aportaciones históricas, como son el *aptum* o el *kairós*, y contemporáneas, como la poliacroasis o la cenestesia comunicativa) y el Análisis del Discurso (mediante macroestructura, macroestructura sintáctica o superestructura textual y microestructura) (Albaladejo, Chico Rico, 2022: 105). La conexión cultural comprende el reconocimiento de los géneros y subgéneros literarios, establecidos culturalmente en la creación y en la interpretación literarias, como es el caso que plantea Baquero Goyanes al ocuparse de la relación entre el cuento popular y el cuento literario (Baquero Goyanes, 1975a; 1974: 107: 20-26).

En su artículo “Retórica general y Neoretórica”, José María Pozuelo Yvancos describió tres líneas básicas del desarrollo de las investigaciones en el campo de la Neoretórica: La Retórica de la argumentación, que ha puesto en el centro de su estudio la estructura argumentativa del discurso, representada por Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca (1989), la Retórica estructuralista, que ofreció una nueva sistematización de los elementos elocutivos y narrativos, representada por el Grupo μ (1987) y la Retórica general de carácter textual, planteada por Antonio García Berrio (Pozuelo Yvancos, 1988). Esta última línea de desarrollo se basa en la dimensión textual del discurso retórico, como indica Antonio García Berrio (García Berrio, 1984b).

Francisco Chico Rico, en su artículo “La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica”, describe el contexto de las nuevas tendencias en el desarrollo de la Retórica, prestando atención tanto a los momentos difíciles de su evolución (recordando la “Retórica restringida” de Gérard Genette o la “hipertrofia de la *elocutio*”) como a la nueva vida de la ciencia retórica que se hizo posible gracias a los trabajos de Antonio García Berrio. Una de las nuevas direcciones de la Retórica es la Retórica cultural (Chico Rico, 2015: 311-312; Albaladejo, 2013; 2016). La relación recíproca que siempre existió entre la retórica y la cultura, y que fue mutuamente enriquecedora para ambas, dio como resultado una aproximación natural entre las dos, tanto en el nivel sintáctico, como en el nivel semántico-extensional y en el pragmático, destacando las características culturales operadas por el sistema retórico para alcanzar su fin persuasivo, junto con las peculiaridades retóricas en el desarrollo de la cultura y su fructífera incorporación en diferentes sistemas sociales, como son la educación, la literatura, el pensamiento filosófico, etc. En ello se basa una posibilidad de ampliación de las investigaciones retóricas dentro de los *Estudios de la Cultura* permitiendo consolidar las herramientas metodológicas pertenecientes a

varias escuelas culturales con el fin de interpretar los textos y el pensamiento humano en el marco multidisciplinar contemporáneo (Gómez Alonso, 2020: 192-193).

El código comunicativo retórico-cultural, que está basado en los elementos literarios e históricos que puede contener el cuento, facilita la construcción del mensaje semántico por parte del autor y, al mismo tiempo, hace posible la descodificación del mensaje por parte del lector. De esta manera, el autor logra componer un texto que contiene diferentes partes textuales –elementos ficticios, reales o parcialmente reales– que forman parte del texto narrativo y que tienen génesis diferentes. En el caso de los elementos históricos, la comunicación que se establece entre el autor y el lector tiene lugar cuando el primero incorpora un pasado histórico dentro del marco del referente de la obra, haciendo posible para el segundo reconstruir en su imaginación lo narrado por medio del conocimiento de los hechos históricos en los que está basada la narración. Tanto la ficción narrativa como la representación de hechos reales de carácter histórico son elementos que entran en el ámbito de la Retórica cultural en su activación perlocutiva de los elementos culturales y sostienen el código comunicativo retórico-cultural. Esta posibilidad de lo ficcional junto a lo real o histórico es planteada por Baquero Goyanes en estos términos:

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. (Baquero Goyanes, 1988: 47).

Una de las claves de los planteamientos de Baquero Goyanes sobre la narrativa y, por tanto, sobre la realización de esta en el cuento es la conexión entre el autor, la obra y el lector, de tal modo que presta especial atención al efecto que en el lector producen los esfuerzos en la configuración referencial del relato.

2. Una aproximación a *El espejo y la máscara* de Jorge Luis Borges

A continuación me ocupo de la relación entre referente y texto en el cuento de Jorge Luis Borges *El espejo y la máscara*, incluido en *El libro de arena* (Borges, 1995), teniendo en cuenta la organización semántico-extensional del cuento para destacar los elementos narrativos que condicionan la formación de diferentes conexiones desde el espacio sintáctico hasta el espacio semántico de la obra.

En la rica bibliografía crítica borgesiana se reconoce que el escritor argentino, durante la última época de su vida, volvió la mirada hacia la comprensión de lo poético, sin dejar la búsqueda de diferentes posibilidades de la expresión artística y llevando a cabo la corrección detallada y exhaustiva de sus textos a pesar de estar ciego (Azzetti, 2015; Balderston, Celeste Martín, 2018; Coria Nogueira, 2019). Es esta inclinación a la elaboración minuciosa de los textos, junto con el interés observable en el cristianismo (destacando el papel de los símbolos y otros elementos semánticos y de estilo) y en las culturas anglosajona, celta y escandinava (Coria Nogueira, 2019), lo que llevó a Borges a escribir uno de sus últimos cuentos, *El espejo y la máscara*.

Caracterizando los cuentos de Borges como “a-históricos” o “anti-históricos”, indica Robin Lefere que en el muy variado mundo del cuento del escritor argentino “[...] encontramos textos que pueden ser considerados como participantes de la ficción histórica, en el sentido de que tematizan la Historia” (Lefere, 2015: 31). Tal vez lo primero que atrae la atención al leer *El espejo y la máscara* es su riqueza de estilo, la combinación de los elementos estilísticos que usa el autor para configurar tanto un espacio narrativo como los mundos de los personajes. Efectivamente, el diálogo y la organización de los mundos de los personajes y del mundo de la obra crean un texto con sus peculiaridades propias, es decir, con su microestructura o estructura de superficie del texto mediante la que se manifiesta la macroestructura como construcción semántico-intensional, basando en los submundos correspondientes, el submundo real efectivo, el submundo creído, etc. la construcción referencial. Es esta parte del cuento, su macroestructura, la que contiene el tema principal del cuento, con un mundo central, que está rodeado por otros mundos, menos descritos por el autor, como son los mundos que forman no solamente la vida de los personajes principales, el Rey y el poeta, sino de los otros personajes que son mencionados en el cuento, pero no forman parte de la tensión narrativa del texto. Lo que distinguimos como un acontecimiento central del cuento constituye un punto concreto, aunque no único y menos fijado en el tiempo, que representa un momento decisivo del cuento; es la comunicación que se establece entre el Rey y el poeta durante tres encuentros que simbólicamente dividen la obra en tres partes, dependiendo dicho acontecimiento de la intensidad semántico-intensional realizada mediante el proceso de intensionalización. Revisando los cuentos del siglo XIX, indicaba Mariano Baquero Goyanes que “[...] los cuentistas del siglo XIX presentan solamente un momento interesante, decisivo, de la vida humana” (Baquero, 1949a: 87). Esto explica muy bien la capacidad del cuento de presentar y enfocar un momento decisivo en las vidas de sus protagonistas, destacando la importancia de la dimensión referencial y la dimensión pragmática de este subgénero narrativo (Albaladejo, 2008). La

centralidad del acontecimiento es acorde con la condensación propia del cuento, que Baquero planteó como característica de su narratividad (Baquero Goyanes, 1974: 44 y ss.). El cuento, por su concentración, requiere en su lectura una continuidad que refuerza la intensidad narrativa, así ejemplifica Baquero Goyanes, incluyendo a Borges: “un buen cuento, un relato de *Clarín*, de Chejov, de Borges, sí ha de leerse forzosamente de un tirón, ya que cualquier dilatada pausa estropearía el efecto emocional y estético de la narración.” (Baquero Goyanes, 1974: 70).

El modelo de mundo de *El espejo y la máscara* es un modelo de mundo de lo ficcional verosímil, que por su naturaleza equivale al mundo real efectivo (tipo II). Los personajes principales del cuento, el Rey y el poeta, habitan los mundos (con sus correspondientes submundos) que son construidos por Borges basando el relato en un acontecimiento real e histórico que se transforma en una realidad ficcional con una plasmación del referente en el texto de cuento. El cuento consta de tres partes que, aunque no están visualmente separadas, permiten al lector, en virtud del estilo que elabora Borges para la composición del texto, dividirlo en secciones claramente delimitadas. La primera parte narra la proposición que hace el Rey al poeta para escribir una loa que pueda inmortalizar su victoria (en la batalla de Clontarf, en la que el rey de Irlanda venció a los vikingos, hecho histórico acaecido en 1014) en un plazo de un año:

–Sé hartos bien estas cosas. Acaban de decirme que el ruiseñor ya cantó en Inglaterra. Cuando pasen las lluvias y las nieves, cuando regrese el ruiseñor de sus tierras del Sur, recitarás tu loa ante la corte y ante el Colegio de Poetas. Te dejo un año entero. Limarás cada letra y cada palabra. La recompensa, ya lo sabes, no será indigna de mi real costumbre ni de tus inspiradas vigiliadas.

–Rey, la mejor recompensa es ver tu rostro –dijo el poeta, que era también un cortesano. Hizo sus reverencias y se fue, ya entreviendo algún verso.

Cumplido el plazo, que fue de epidemias y rebeliones, presentó el panegírico. Lo declamó con lenta seguridad, sin una ojeada al manuscrito. El Rey lo iba aprobando con la cabeza. Todos imitaban su gesto, hasta los que, agolpados en las puertas, no descifraban una palabra. Al fin el Rey habló (Borges, 1995: 349).

La segunda parte del cuento se inicia una vez que el Rey pide al poeta escribir una segunda oda en un plazo de año:

Las estrellas del cielo retomaron su claro derrotero. Otra vez cantó el ruiseñor en las selvas sajonas y el poeta retornó con su códice, menos largo que el anterior. No lo repitió de memoria; lo leyó con visible inseguridad, omitiendo ciertos pasajes, como si él mismo no los entendiera del todo o no quisiera profanarlos (Borges, 1995: 350).

Finalmente, en la tercera parte, que cierra en cierto modo la trama, pero no la narración, se observa una tercera y última propuesta del Rey que se identifica claramente como la figura de la fábula, en la que, según sus propias palabras, “prima el número tres”:

–Somos figuras de una fábula y es justo recordar que en las fábulas prima el número tres.

El poeta se atrevió a murmurar:

–Los tres dones del hechicero, las tríadas y la indudable Trinidad.

El Rey prosiguió:

–Como prenda de nuestra aprobación, toma esta máscara de oro.

–Doy gracias y he entendido –dijo el poeta.

El aniversario volvió. Los centinelas del palacio advirtieron que el poeta no traía un manuscrito. No sin estupor el Rey lo miró; casi era otro. Algo, que no era el tiempo, había surcado y transformado sus rasgos. Los ojos parecían mirar muy lejos o haber quedado ciegos. El poeta le rogó que hablara unas palabras con él. Los esclavos despejaron la cámara (Borges, 1995: 350-351).

Hay dos personajes centrales en el cuento: el Rey y el poeta. Pero tres son las voces que se oyen en el texto, recordando la voz del narrador que conduce al lector durante todo el proceso de lectura. A pesar de que los dos personajes aparecen sin nombres propios (Doležel, 1983), por lo que no sabemos el nombre del Rey y el del poeta, son destacados entre otros muchos: los que forman la corte y el Colegio de Poetas, incluyendo los hombres de letras y los centinelas del palacio. Introduciendo los personajes del Rey y del poeta y separándolos de los otros personajes del cuento, Borges alcanza una construcción ficcional mediante la individualización de los protagonistas, al lado de otros personajes, genéricos y sin nombres propios, formando la macroestructura y la microestructura del cuento cuyo conjunto referencial se basa en las identificaciones nominales (Doležel, 1983; Albaladejo, 1992). De tal manera, por su intensidad y tensión narrativa y por su modo del tratamiento del material referencial que, intensionalizado, forma la macroestructura o estructura profunda textual del cuento, Borges alcanza la formación y la interpretación de un cuento de índole poética, la cual no es ajena al cuento, sino que es una de sus características (Baquero, 1974: 56).

En la macroestructura del cuento *El espejo y la máscara* el tema central es lo que ocurre entre el Rey y el poeta después de la batalla de Clontarf, cuando el primero propone al segundo escribir una oda que pueda inmortalizar su victoria. El poeta entrega al Rey su oda tres veces: aunque el Rey premia al poeta por su

primer intento, estando contento por la técnica poética y la utilización correcta de los recursos retóricos, considera que le falta la sensación emocional y capacidad de impresión, por lo que pide al poeta que repita el intento y escriba otra loa. A pesar de que el poeta pudo superar su primer intento, por lo que fue premiado de nuevo, el Rey esperaba de él algo más alto. Lo que sigue es el tercer y el último intento artístico, que acaba en el suicidio del poeta y en la conversión del Rey en mendigo. Esta trama puede ser considerada como un desarrollo del tema central en tres partes, como la preparación de la primera oda, la de segunda y la del final; las tres partes del cuento quedan consolidadas y forman un texto coherente con una trama semántico-intensional que describe un momento concreto de las vidas de los personajes y muestra el fin de la vida del poeta y de la vida del Rey como tal después de los eventos narrados. Las tres partes fijan la atención del lector en lo sucedido y en sus consecuencias, intensionalizando no solamente el referente del texto sino la impresión del receptor de la obra. Se revela aquí lo que Mariano Baquero llamaba “la sensibilidad del lector” (Baquero, 1974: 43).

Dirigiendo su cámara narrativa al evento central del cuento que se realiza en tres etapas bien destacadas, Borges expresa en su construcción elocutiva del texto las peculiaridades retórico-culturales, creando un espacio textual que no está plenamente expresado en el texto, sino que es intuido por el receptor. Se trata del espacio establecido por el código comunicativo retórico-cultural, que conecta el texto del cuento mediante sus posibilidades constructivistas con la conciencia del receptor facilitando la administración de la información de índole histórica y cultural por parte del autor. En particular, la carga simbólica del cuento con elementos lingüístico-translaticios como el *espejo* (que puede ser considerado como la alusión a la *mimesis*), la *máscara* (como un intento de ocultar la apariencia, como sucede en el teatro griego) o el esfuerzo realizado de alcanzar el *Absoluto Estético* (Luna Escudero-Alie, 2006) configura un espacio semiótico-literario que, como parte de la semiótica-lingüística, construye las relaciones semántico-extensionales del cuento que se establecen entre este y el lector. La muerte del poeta y la salida del Rey de su palacio muestran la relación que existe entre diferentes mundos y submundos de personajes que componen la trama del cuento que, a pesar de estar delimitadas sus tres partes, presenta una estética literaria unida y estructurada, poseyendo dos secciones de realidad: la realidad representada y la realidad imaginada, intuida y reanimada mediante la proyección que se produce desde el texto del cuento hacia la realidad afectiva del receptor, la cual se concentra en su lectura e interpretación de un objeto textual literario condensado, breve, que no hace concesiones a las explicaciones, de tal modo que potencia la imaginación del lector. Este, en su procesamiento textual del cuento, no deja de contribuir, desde su perspectiva semasiológica, al reconocimiento

de la realidad textual onomasiológica, de modo que actualiza y reconoce en su lectura los límites del cuento. Escribe Baquero Goyanes: “Pero justamente en esos límites está la fuerza, la potencia estética y emocional del cuento, como la del soneto reside en la frontera marcada por sus solos catorce versos” (Baquero Goyanes, 1974: 68).

3. Conclusión

En *El espejo y la máscara* Borges alcanza la máxima tensión narrativa mediante la transformación de la estructura de conjunto referencial en construcción textual por el proceso de intensionalización. Creando un mundo ficticio sobre la base de un mundo real histórico, el autor presenta a la atención del lector un texto con diferentes posibilidades cotextuales y contextuales, formando un canal de comunicación que no se acaba al final de la narración, sino que crea unas nuevas perspectivas desde un ámbito de intuición para su posterior desarrollo por la imaginación de lector. Es la peculiaridad del cuento que lo aproxima a la poesía, descrita por Mariano Baquero (“poética intuición”), lo que hace posible la recordación receptora:

Si la memoria del lector recuerda el cuento de pronto, de una vez, es porque en el cuento no hay digresiones ni personajes secundarios; es porque el cuento es argumento, ante todo.

De una novela se recuerdan situaciones, momentos, descripciones, ambientes, pero no siempre el argumento (Baquero Goyanes, 1988: 47).

La aproximación al análisis del texto narrativo en general, como a sus subgéneros en particular, desde la perspectiva de la Retórica cultural asentada sobre la dimensión textual hace posible un entendimiento de las características culturales incluidas en el texto mediante la indagación del código comunicativo retórico-cultural que conecta al autor con sus lectores. Y esta perspectiva crítico-analítica es sustancialmente enriquecida por la teoría de la narrativa de Mariano Baquero Goyanes.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás (1981). “Aspectos del análisis formal de textos”, *Revista Española de Lingüística*, XI (1), 117-160.
- Albaladejo, Tomás (1983). “Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual”, *Lingua e Stile*, XVIII (1), 3-46.

- Albaladejo, Tomás (1990). “Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo”, *Epos*, 6, 303-314.
- Albaladejo, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid, Taurus.
- Albaladejo, Tomás (1996). “Texto y referente en el cuento: *El Dominó Verde* de Emilia Pardo Bazán”, *Monteagudo*, 3ª Época, 1, 79-92.
- Albaladejo, Tomás (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (2008). “Mundos del relato y tensión narrativa en *El Sino* de Asensio Sáez”. En Santiago Delgado (coord.). *Homenaje al académico Asensio Sáez*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 191-200.
- Albaladejo, Tomás (2013). “Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario”, *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, 25. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/974/622> (último acceso: 30 de agosto de 2022).
- Albaladejo, Tomás (2016). “Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives”, *Res Rhetorica*, 3 (1), 16-29. DOI: <https://doi.org/10.17380/rr2016.1.2> (último acceso: 30 de agosto de 2022).
- Albaladejo, Tomás (2019). “The Pragmatics in János S. Petőfi’s Text Theory and the Cultural Rhetoric: The Extensional-Semantic Code and the Literature of the Spanish Golden Age”. En Margarita Borreguero Zuloaga y Luciano Vitacolonna (eds.). *The Legacy of János S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotic*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 92-109.
- Albaladejo, Tomás y Chico Rico, Francisco (2022). “Retórica y Estudios del discurso”. En Carmen López Ferrero, Isolda E. Carranza y Teun A. van Dijk (eds.). *Estudios del discurso. The Routledge Handbook of Spanish Language Discourse Studies*. London, Routledge, 101-114.
- Aristóteles (1974). *Poética*. Edición trilingüe y traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.
- Auerbach, Erich (1979). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz. México, Fondo de Cultura Económica.
- Azzetti, Héctor (2015). *Itinerario poético de Borges. Vol. II. Intensidad verbal y pesimismo metafísico en la poesía última de Jorge Luis Borges*. Buenos Aires, Biblos.
- Baquero Escudero, Ana L. y Vicente Gómez, Francisco (coords.) (2020). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor.

- Baquero Escudero, Ana L. (2020). “Primeras aproximaciones a la novela en el pensamiento literario de Baquero Goyanes”. En Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez (coords.), *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor, 159-175.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949a). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949b). “Sobre la novela y sus límites”, *Arbor*, 42, XIII, 271-283.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1964). “Estudio preliminar”. En Mariano Baquero Goyanes, *Antología de cuentos contemporáneos*. Barcelona, Labor, xxvii-xxix.
- Baquero Goyanes, Mariano (1972). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid, Prensa Española.
- Baquero Goyanes, Mariano (1974). *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba, 2ª ed. También en Baquero Goyanes (1988).
- Baquero Goyanes, Mariano (1975a). *Qué es la novela*. Buenos Aires, Columba 3ª ed. También en Baquero Goyanes (1988).
- Baquero Goyanes, Mariano (1975b). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta, 3ª ed.
- Baquero Goyanes, Mariano (1981). “Los ‘cuentos largos’ de ‘Clarín’”, *Cuadernos del Norte*, II, 7, 68-71.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Estudio preliminar de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema (Artículos de prensa)*. Prólogo de Antonio García Berrio. Edición de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Murcia, Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (2022). “La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento)”. En Gustavo Jiménez Aguirre y Gabriel M. Enríquez Fernández (coords.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 43-47.
- Balderston, Daniel y Celeste Martín, María (2018) (eds.). *Poemas y prosas breves*. Pittsburgh, Borges Center.
- Borges, Jorge Luis (1995). *El libro de arena*. En Jorge Luis Borges, *Obras completas, III. Obras entre 1964 y 1975*. Barcelona, Círculo de Lectores.
- Borreguero Zuloaga, Margarita y Vitacolonna, Luciano (eds.) (2019). *The Legacy of János S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.

- Chico Rico, Francisco (2015). “La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica”, *Dialogía*, 9, 304-322.
- Chico Rico, Francisco (2019). “János S. Petőfi’s Linguistic and Textual Theory and the Recovery of the Historical Thinking about Rhetoric”. En Margarita Borreguero Zuloaga y Luciano Vitacolonna (eds.). *The Legacy of János S. Petőfi: Text Linguistics, Literary Theory and Semiotics*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 110-131.
- Coria Nogueira, Nicolás (2019). “*De Dios y no de los hombres*: Búsqueda de la perfección poética en *El Espejo y la máscara y Undr*”, *Variaciones Borges*, 47, 131-146.
- Doležel, Lubomír (1983). “Proper names, Definite Descriptions and the Intensional Structure of Kafka’s *The Trial*”, *Poetics*, 12 (6), 511-526.
- Encinar, Ángeles (2020). “El arte del cuento según Baquero Goyanes”. En Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor, 103-114.
- García Berrio, Antonio (1978). “Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual”. En János S. Petőfi y Antonio García Berrio. *Lingüística de Texto y Crítica Literaria*. Madrid, Comunicación, 243-264.
- García Berrio, Antonio (1984a). “Epílogo. Más allá de los “ismos”: sobre la imprescindible globalidad crítica”. En Pedro Aullón de Haro (coord.). *Introducción a la Crítica Literaria actual*. Madrid, Playor, 349-387.
- García Berrio, Antonio (1984b). “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)”, *Estudios de Lingüística Universidad de Alicante*, 2, 7-59.
- García Berrio, Antonio (1994). *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- García Berrio, Antonio (2020). “Mariano Baquero, maestro”. En Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez (coords.). *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid, Visor, 15-31.
- García Berrio, Antonio y Albaladejo, Tomás (1988). “Compositional Structure. Macrostructures”. En János S. Petőfi (ed.). *Text and Discourse Constitution. Empirical Aspects, Theoretical Approaches*. Berlin / New York, De Gruyter, 170-211.
- Garrido Domínguez, Antonio (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2020). “El estudio de la metáfora desde la Retórica cultural: Las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna”, *Piedras Lunares*, 4, 191-212.

- Grupo μ , *Retórica general*. Traducción de Juan Victorio. Barcelona, Paidós.
- Jiménez Aguirre, Gustavo y Enríquez Fernández, Gabriel M. (coords.) (2022). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lefere, Robin (2015). “De lo insólito y lo fantástico en la ficción histórica”. En Inés Ordiz Alonso-Collada, Rosa María Díez Cobo (Coords.). *La (ir)realidad imaginada*. León, Universidad de León, 23-36.
- Luarsabishvili, Vladimer (2021). “Un papel del *motor metafórico* en la formación del discurso: el contexto centroamericano desde la Retórica cultural”, *Boletín Hispánico Helvético*, 37-38, 315-331.
- Luarsabishvili, Vladimer (2022). “Cultural rhetoric and metaphorical engine: The metaphor of *stone* in the social poetry of Gabriel Aresti”, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 92, 199-208.
- Luna Escudero-Alie, María Elvira (2006). “Reflexiones sobre los límites del lenguaje en *El espejo y la máscara*, de Jorge Luis Borges”, *Espéculo*, 22, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero22/espejo.html> (último acceso: 15 de agosto de 2022).
- Martínez Arnaldos, Manuel (2022). “Deslinde teórico de la novela corta”. En Gustavo Jiménez Aguirre y Gabriel M. Enríquez Fernández (coords.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 97-122.
- Onega, Susana; García Landa, José Ángel (2014). *Narratology: An Introduction*. London / New York, Routledge.
- Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Traducción de Julia Sevilla. Madrid, Gredos.
- Petőfi, János S. (1973). “Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Texts”. En János S. Petőfi y Hannes Rieser (ed.). *Studies in Text Grammar*. Dordrecht, Reidel, 205-275.
- Petőfi, János S. (1975). *Vers une théorie partielle du texte*. Hamburg, Helmut Buske (*Papiere zur Textlinguistik*, 9).
- Petőfi, János S. (1978). “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural (Notas metodológicas)”. Traducción de Tomás Albaladejo. En János S. Petőfi y Antonio García Berrio (1979). *Lingüística de Texto y Crítica Literaria*. Madrid, Comunicación, 127-145.
- Petőfi, János S. y García Berrio, Antonio (1979). *Lingüística de Texto y Crítica Literaria*. Madrid, Comunicación.
- Pozuelo Yvancos, José M. (1988). “Retórica general y Neorretórica”. En José M. Pozuelo Yvancos. *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid, Taurus, 181-211.
- Propp, Vladimir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid, Fundamentos.

- Pujante Segura, Carmen M.^a (2022). “La *nouvelle* y la novela corta: entre brevedad y narratividad: ¿historia de una infidelidad?”. En Gustavo Jiménez Aguirre y Gabriel M. Enríquez Fernández (coords.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 139-185.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1995). *Ficción y géneros literarios. Los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Eneida.
- Talavera Muñoz, M.^a José (2010). “El género cuento a lo largo de la historia”, *Oceánide*, 2,1-5.
- Tatarkiewicz, Wladislaw (1988). *Historia de seis ideas*. Traducción de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Tecnos.
- van Dijk, Teun A. (1972). *Some Aspects of Text Grammars. A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. The Hague, Mouton.
- van Dijk, Teun A. (1980). *Macrostructures: An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Hillsdale, N.J., Erlbaum.

PRÓLOGOS E INTRODUCCIONES DE MARIANO BAQUERO GOYANES. UNA APROXIMACIÓN

PROLOGUES AND INTRODUCTIONS BY MARIANO BAQUERO GOYANES. AN APPROXIMATION

MANUEL MARTÍNEZ ARNALDOS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Con el presente estudio tratamos de ofrecer una visión general de los diversos prólogos e introducciones realizados por Baquero Goyanes a los cuentos y novelas de diferentes autores. Para ello procedemos, como cuestión previa, a la caracterización y delimitación de ambos marbetes, atendiendo a presupuestos retóricos. Tras la elaboración de un índice cronológico de los prólogos e introducciones, se accede a un breve comentario de los primeros, con una mayor atención a las preferencias y afectos de Baquero por los cuentos de “Clarín” y de F. Alemán Sainz; mientras que de las introducciones se expone una escueta recensión.

PALABRAS CLAVE:

Prólogo, introducción, crítica literaria, cuento, novela.

ABSTRACT:

This study offers an overview of the various prologues and introductions to short stories and novels of different authors made by Baquero Goyanes. First, we characterize and delimit both labels on the basis of rhetorical assumptions. After the elaboration of a chronological index of the prologues and introductions, a brief commentary on the former is presented, with greater attention to Baquero’s preference and affection for the stories of “Clarín” and F. Alemán Sainz. In the case of the introductions, only a concise review is offered.

KEY WORDS:

Prologue, introduction, literary criticism, short story, novel.

1. Consideraciones generales

Según avanza el siglo XIX los impresores imponen su dictado en el paratexto, ligado al diseño editorial. Ello implica una “zona indecisa” (Genette, 1989: 3-4, 12-13) en la que se mezclan códigos de aspecto publicitario y los concernientes a la peculiaridad del texto. Y en los elementos paratextuales se encuentra, entre otros, el prólogo, el cual asume, en cierto modo, la aludida indeterminación o difusos límites de su estabilidad, ya sea escrito por el propio autor de la obra literaria o por persona ajena. Tal es el caso el que incidiremos en el presente trabajo en referencia a los redactados por el profesor Mariano Baquero Goyanes.

Pero, al margen de la citada consideración sobre límites, es de advertir la importancia o naturaleza retórica presente en los prólogos desde la Antigüedad clásica, como serían los casos que afectan a una finalidad demostrativa, explicativa, argumentativa y persuasiva (Álvarez Ramos, 2007: 61-63; Albaladejo, 1989: 82-108). Funciones que emparentan con el género didáctico-ensayístico y otros diferentes tipos del género ensayo (Chico Rico, 1988: 126-158; Besa Comprubí, 2014: 101-123; Aullón de Haro, 2019: 153-219), en especial el tipo argumentativo, que determinan rasgos esenciales en la constitución del prólogo y avalan su máxima relevancia o posible independencia en lo que atañe, según algunos teóricos y críticos, a los prólogos autoriales (Arroyo Redondo, 2014: 57-77); aunque no, desde nuestra perspectiva, al carácter autónomo respecto a su referencia contextual y a los efectos socioculturales y de comunicación literaria que de ellos derivan, lo que en ocasiones les confiere su tono ensayístico.

Aspectos, estos últimos, que desde un punto de vista editorial o comercial acentúan la aludida indeterminación u oscilación entre la perspectiva del lector, el propio texto y la mediación del prólogo respecto al texto que presenta. Y esa intersección ha propiciado que, en nuestra lengua, en concomitancia con el término prólogo y según el DLE, se use con valor casi sinonímico vocablos como: preámbulo, preludio, proemio, prefacio, exordio e introducción, con rasgos diferenciales, en cada uno de ellos, según épocas literarias; por lo que la cohabitación entre tales lexemas, en la opinión de Carlos Reis, dificulta una posible definición (Álamo, 2009: 14-15). Siendo el prólogo y la introducción los que ofrecen mayor complejidad si atendemos a su extensión. Aunque por su naturaleza “genérica”, el prólogo no autorial desempeña, por lo general, una función informativa o explicativa, argumentativa y de carácter subjetivo; en tanto que la introducción, igualmente no autorial, muestra instrumentos conceptuales y metodológicos de tipo histórico-literario, sociocultural, erudito y comparatista para la mejor interpretación por parte del lector. Lo que sucede es que, en ocasiones, las funciones se solapan y la referida extensión, por lo general

más breve en el prólogo, pero con excepciones (existen prólogos de gran amplitud e introducciones reducidas), es un factor a tener en cuenta. De hecho, y salvando las lógicas y naturales diferencias literarias y genéricas, el deslinde en cuanto a la extensión entre el cuento y la novela corta nos puede servir de utilidad comparativa (Baquero Goyanes, 1988: 123-132; Martínez Arnaldos, 2022: 110-117; Pujante Segura, 2022: 135-149; 2014). Sin embargo, el prólogo, a diferencia de la aludida estructura y metodología de la introducción, connota el ya mencionado mayor grado de subjetividad y diferentes estrategias discursivas para una mejor interpretación y creación de sugerencias para el lector ante la obra que presenta. Rasgos inmanentes al prólogo que de manera arbitraria y gratuita conectamos con el cuento en referencia a los posibles tipos de experiencias y las más variadas técnicas “que en este se producen”, así como “[...] la mayor libertad y elasticidad a efectos de amplificación o reducción temporal” (Baquero Goyanes, 1988: 152-153).

Estrategias en la confección de los prólogos, de carácter comercial que, debido a su maleabilidad, editores y autores ponen en práctica en las épocas de máxima ebullición editora. Un acontecer que tiene cierta semejanza con lo que sucede con el cuento de finales de siglo XIX y la novela corta de las primeras décadas del XX, épocas en las que surgen los más variados marbetes terminológicos. En el caso del cuento orientado hacia la brevedad y tomando como elemento base la voz “cuento”, estos son los términos empleados: “cuentos de un minuto”, “cuentos breves”, “narraciones al vuelo”, etc.; mientras que en referencia a la novela corta se acuñan los marbetes de: “novelita”, “intento de novela”, “boceto de novela”, “novela menor”, etc. (Martínez Arnaldos, 1993: 21-23). Variedad de usos terminológicos con los que en especial los autores persiguen una denominación más acorde con el relato que en ese momento practican. Múltiples marbetes terminológicos que, como decimos, se podrían equiparar a los manejados por autores y editores en las primeras décadas del siglo XX, en referencia a los prólogos, y ajenos a los que hemos valorado como sinónimos. Así, sirvan como ejemplo los siguientes: “Advertencia leal” (Antón del Olmet y Belda, 1920: 7-12), “Antesala” (Jarnés, 1931: 1-24), “Previamente” (Romero Flores, 1933: 7-12), etc. Destacando, entre ellos, por la singular notoriedad que adquirieron en la época los “A manera de prólogo” que el editor y escritor Artemio Precioso incluyó en cada número de la colección, de novelas cortas, *La Novela de Hoy* (1922-1932), por él creada. Concibió un modelo tipo en el que combinaba notas biográficas, una breve entrevista y estimaciones críticas de obras precedentes y sobre la que en el correspondiente número se publicaba. Cuestionario y juicios críticos que ponían al descubierto la dinámica y marcas referenciales tanto individuales como colectivas en un marco sociocultural, además de, psicológicamente, establecer una relación afectiva entre el público lector y el autor de la obra publicada (Martínez Arnaldos, 1997: 54-56). Una estrategia paratextual la concebida por Artemio Precioso

que, obviando en parte la tesis genettiana formulada bastantes años después, nos invita reformular los conceptos de “peritexto” y “epitexto” (Genette, 1989: 7); pues, aunque el epitexto, en el caso de las entrevistas, es posterior a la edición del libro y ajeno al texto, cuando accedemos a los “A manera de prólogo” comprobamos que Artemio Precioso, de manera sui géneris, conjuga peritexto y epitexto.

1. 2. Índice cronológico de prólogos e introducciones

Consideraciones las expuestas que nos pueden ser útiles para incidir posteriormente a un breve comentario o reseña teórico-crítica de los diversos prólogos e introducciones realizados por Baquero Goyanes respecto a diferentes autores y sus respectivas obras en un ámbito exclusivamente español¹. Procedemos a continuación a consignar los prólogos e introducciones de Baquero Goyanes, de los que tenemos constancia, siguiendo un orden cronológico de publicación:

- a) Francisco Alemán Sainz, *La vaca y el sarcófago*, Carta a Francisco Alemán Sainz, Murcia, Tipografía Guirao, 1952, 9-16.
- b) Leopoldo Alas “Clarín”, *Cuentos*, prólogo, Oviedo, Imprenta Librería – Gráficas Summa, 1953, 9-23.
- c) Juan Timoneda, *El patrañuelo*, introducción, texto y notas, Madrid, Magisterio Español, 1963, 9-24.
- d) Gabriel Miró, *Años y leguas*, prólogo, Madrid, Salvat/Alianza, 1970, 7-15.
- e) Emilia Pardo Bazán, *Un viaje de novios*, edición, prólogo y notas, Barcelona, Labor, 1971, 7-53.
- f) Armando Palacio Valdés, *Tristán o el pesimismo*, estudio crítico, notas y comentarios, Madrid, Narcea Ediciones, 11-77 / 405-469.
- g) Antonio Prieto, *Vuelve atrás, Lázaro*, prólogo, Barcelona, Planeta, 1973, 7-13.
- h) Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo*, edición, introducción y notas, Madrid, Espasa-Calpe, VII-CXXXIV.
- i) Miguel de Cervantes, *Novelas Ejemplares*, introducción, Madrid, Editora Nacional, 1976, 9-81.
- j) Francisco Cano Pato, *La palabra encendida*, edición e introducción, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1977, 9-31.
- k) José Cadalso, *Cartas marruecas*, edición e introducción, Barcelona, Bruguera, 1981, VII-LV.
- l) Francisco Ayala, *Muertes de perro / El fondo del vaso*, prólogo, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, 9-38.

¹ Por este motivo no se incluye el “Estudio preliminar” a la *Antología de Cuentos Contemporáneos* (Barcelona, Labor, 1964), pues responde a un marco o contexto universal por incorporar cuentos de autores españoles, hispanoamericanos y de lenguas extranjeras.

- m) Francisco Alemán Sainz, *Cuentos*, selección y prólogo, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1981², 11-28.
- n) Julia Ibarra, *La melodramática vida de Carlota Leopolda*, prólogo, Gijón, Ediciones Noega, 1983, 7-36.
- o) AAVV, *Narradores murcianos*, presentación, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983, 9-15.
- p) Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, edición e introducción, Madrid, Espasa Calpe, 1984, 11-123.

2. Los prólogos

En el prólogo a los *Cuentos* de “Clarín”, Baquero Goyanes nos expone una serie de reflexiones sobre cómo debe interpretarse su prólogo a los cuentos clarinianos. Pero estimamos, más allá del caso concreto en el que incide, que sus consideraciones suponen una personal concepción del prólogo en general y la conexión con la teoría de la literatura. Entre otros juicios, pone especial énfasis en el amor, cariño y profundo afecto por el autor y su obra:

Y habría que casi compadecer a los críticos y lectores que siempre juzgan los libros desde fuera, sin vivirlos, sin sentir esa cálida fluencia, ese vínculo que unimisma al lector cordial con la obra y su autor. (...) Es sólo aviso contra los excesos científico-eruditos, contra las posibles amenazas de acabar con lo de cordial, de legítimamente impetuoso debe haber en todo estudio de crítica literaria. Incluso me atrevo a creer que de ser posible una Ciencia o Teoría de la Literatura, un nuevo método crítico que pueda reemplazar al rígidamente historicista o al sospechoso esteticismo que se nutre de conceptos vagos e inconcretos, ese método tendrá que apoyarse no sólo en el sereno examen científico, sino también en la cordial comprensión de la obra, en lo que yo llamaría el esfuerzo por vivirla desde dentro (Baquero Goyanes, 1953: 10-11).³

Unas palabras, las de Baquero, que años después ha de corroborar Porqueras Mayo, al destacar no solo el alto valor literario del prólogo sino también su interés humano en sí mismo (Porqueras Mayo, 1977: 157). “Cálida fluencia”, afecto, e

² En ese mismo año se publicó *Angelicomio*, de Salvador García Jiménez, editado en Barcelona, Los Libros de la Frontera, para el que Baquero redactó un prólogo. Pero según información del autor, por problemas durante la impresión no se llegó a incluir el prólogo en la edición. Posteriormente, Baquero procedió a un resumen del contenido mediante un artículo titulado “Entre la poesía y la novela”, publicado en *Nueva Estafeta*, 40, 1982, 98-99.

³ Para la fecha de las citas textuales que proceden o emanan de los prólogos y las introducciones, remitimos al índice cronológico.

íntima amistad mediante el tuteo, son componentes que delinean la carta-prólogo (así la denomina Baquero en el posterior prólogo a los *Cuentos* de F. Alemán) a *La vaca y el sarcófago*, de F. Alemán Sainz. Un proceder o técnica de carácter híbrido de carta y prólogo, frecuente en el Siglo de Oro por medio del curioso modelo de “epístola-prólogo” y del que hizo abundante uso Menéndez Pelayo, prolífico autor de prólogos (Porqueras Mayo, 1977: 157-178; Baquero, 1956a). Una entrañable amistad entre Baquero y Alemán Sainz que no impide las sinceras observaciones de Baquero a su amigo cuando éste publica su primer libro de cuentos:

He de reconocer que, entre las narraciones del libro, no todas tienen la misma densidad argumental. Pero esto no importa. En las que no la hay, o no es tan perceptible, existen otros elementos –tono poético, humor, temperatura de vida, sobre todo – capaces de compensar la falta de peripecia y capaces, siempre, de fraguar en bella fórmula literaria – (Baquero Goyanes, 1952: 12).

Años después, con motivo del fallecimiento, en 1981, de Alemán Sainz, Baquero selecciona los cuentos de los libros ya publicados (*La vaca y el sarcófago*, *Cuando llegue el verano* y *el sol llame a la ventana de tu cuarto*, *Patio de luces* y *otros relatos*, más otros dos cuentos, uno premiado y otro incluido en una antología: *En la esquina del bar* y *Nacimiento de Venus en la luna*), en un total de 37, para una edición de la Academia Alfonso X el Sabio, con la advertencia de que hubiera sido deseable incorporar también los muchísimos cuentos dispersos en periódicos y revistas, e incluso alguno que haya quedado inédito. Un prólogo que se ve obligado a redactar sin el reposo necesario y embargado por la emoción y tristeza del “amigo de todos los días” (Baquero Goyanes, 1981: 12). Y a la vista de tan amplia producción narrativa breve, valora a Alemán Sainz como uno de los mejores cuentistas en el ámbito nacional, destacando, entre otras cualidades narrativas: la “irónica entonación sentimental” y la reiteración del encuentro amoroso (v. gr., *Días como sombras*); efectos de duplicación o geminación, es decir, cuentos dentro de otros cuentos (v. gr., *Marín*); el motivo de la lluvia, presente en muchos de sus cuentos, como llamativa paradoja por la escasez de la misma en las tierras murciana, y que les confiere, con un tono romántico, musicalidad y melancolía (v. gr., *Hay un ser humano bajo ese paraguas que pasa*); también ejemplos de “cuento de situación” y “cuento de personaje”, o una fusión de ambas modalidades (v. gr., *Marcelo* y *Teresa*). También pondera los cuentos de acciones múltiples, con varios planos y distintos personajes (v. gr., *Desembarco en la ciudad*), asimilables al denominado *unanimismo* y *simultaneísmo* en la novela y que Alemán Sainz supo transportar con acierto a los límites del cuento. Otra peculiaridad que advierte Baquero en los relatos de Alemán Sainz es el *instantismo*, su sensibilidad para saber captar el instante, la acción fugaz y la anécdota menuda.

El profundo afecto y cordial comprensión que subyace sutilmente en los prólogos a los cuentos de “Clarín” y, en especial, de Alemán Sainz queda un poco más difuminado en los restantes, que sin desatender la referida “cálida fluencia” se sobrepone el sereno examen crítico y científico. En *Narradores murcianos* nos advierte Baquero, desde las primeras líneas que no pretende hacer “un prólogo a la usanza tradicional, ni mucho menos un estudio o conjunto de análisis concretos de los relatos incluidos, sino tan sólo una sencilla y muy breve presentación” (Baquero, 1983: 9). Y de tal modo procede al reseñar entre las premisas a tener en cuenta en los relatos que se publican de los autores murcianos cómo las innovaciones desarrolladas en la novela han influido en el cuento actual, y asimismo cómo el cuento-argumento, con densidad narrativa, ha sido desplazado por el cuento-situación, sin olvidar la todavía persistencia de relatos de factura tradicional. Factores que, junto a rasgos singulares creativos de cada autor, cooperan a la variedad y disparidad de los relatos que Baquero analiza de forma sucinta, y sucesivamente, las características de cada uno de ellos: el fragmentarismo y contrapunto de planos en *Carne de yugo*, de Andrés Salom; la complejidad de asociaciones, de símbolos e infiltraciones literarias en *Ocelos*, de Salvador García Jiménez; la cuidada elaboración literaria cercana a la expresión poética en *La noche mequinense*, de Soren Peñalver; las bien manejadas variaciones de Castillo-Navarro en *Adiós, alegría, adiós*; un acercamiento a la música y pura belleza en *Nocturno*, de Pedro García Montalvo; una estructura ligada a la vez a la música y a la plástica de Santiago Delgado Martínez en *Siglo de Oro (Oratorio Barroco)*; un cuento-situación definido en *Mors cum laude*, de Alfredo Montoya; la resumida anécdota a muy menuda almendra argumental como base del personal y bien contado *Pretty* de Pedro Cobos; una entonación más tradicional en *El vinatero* de Antonio Martínez Cerezo y *El regreso* de David López García; de ritmo más vivo los relatos *Montparnasse, andén uno*, de Dionisia García y *Largo trayecto*, de Antonio Segado del Olmo; una evocación clasicista y casi pagana por Josa Fructuoso en *Jónicos para Eurídice*, y sarcástico cuadro de costumbres trazado por Juan García Abellán en *Mare chiaro, mare chiaro*; el tono propio de una novela psicológica presente en *El placer de la cultura*, de Dolores Noval; una reflexión sobre el modo de contar como tema del relativamente complejo relato *Tercer intento*, de Pedro Provencio, que contrasta con el cuento tradicional, casi parábola, de estructura circular, *Juan el listo, Juan el vivo*, de Pedro Ramírez; y de personalísimo modo narrativo, ajeno a cuestiones de preceptiva literaria, el extenso relato *Clavero y Pili*, de Miguel Espinosa.

Agudeza crítica e interpretativa son puestos de manifiesto en el prólogo al libro de Julia Ibarra, compuesto por la novela corta *La melodramática vida de Carlota Leopolda*, que da título al libro, y de catorce cuentos más. Un prólogo dividido

en cinco apartados, en el que desde sus primeras páginas Baquero incide en la sensibilidad femenina en la creación del cuento. Lo que le lleva a evocar los nombres de Emilia Pardo Bazán y Katherine Mansfield. Posteriormente delimita entre cuento y novela, para constatar a continuación el ritmo que Julia Ibarra sabe imprimir a sus cuentos, a la belleza descriptiva con que los envuelve mediante significativos repertorios de “naturaleza muertas” (v.gr. *Rebautizada*). En otro orden destaca el esquematismo de alguno de sus cuentos (v.gr. *El triángulo equilátero*), y la temática de objetos pequeños, tan característica en los cuentos del siglo XIX, también está presente en bastantes de sus relatos, de forma personal e intensa. Auténticos cuentos, afirma Baquero, los de Julia Ibarra, entroncados con la excelente escuela narrativa de Asturias de finales del siglo XIX y principios del XX.

Una presentación a *Narradores murcianos* y el prólogo a *La melodramática vida de Carlota Leopolda*, que aparecen publicados, como se expone en el índice cronológico, en el mismo año de 1983, por lo que inferimos que fueron los dos últimos prólogos escritos por Baquero Goyanes, junto a la extensa introducción de su edición a *La Regenta*, aparecida en enero de 1984, tan sólo cinco meses antes de su fallecimiento. Una presentación, un prólogo y la citada introducción, que denotan una entrañable significación. Pues demuestran su pasión por los autores de sus tierras de adopción, la inquebrantable tenacidad, sentido profesional y portentosa voluntad crítico-literaria, científica e investigadora de Baquero, en unas fechas en las que suponemos que su salud empieza a resentirse.

En los restantes prólogos se sustenta la aludida “comprensión de la obra” y el “vivirla desde dentro” junto al rigor analítico. En el prólogo a *Años y Leguas*, tras una breve biografía de Gabriel Miró, destaca, entre otros valores, la importancia de la “estampa”, con la que con su reiterado empleo Miró intenta fijar una muy nítida y precisa especie literaria que “resultaba más acorde con su gusto por lo quieto, por la inmovilización de lo fluente” (Baquero Goyanes, 1970: 12); la condición de símbolo que adquiere el personaje Sigüenza por su especie de proyección poética o “doble literario” de Gabriel Miró, habrá de conformar una muy definida actitud estética y toda una teoría de la expresión literaria. En el prólogo a *Vuelve atrás, Lázaro*, de Antonio Prieto, Baquero nos informa de que el texto que ha redactado corresponde a una nueva y revisada edición respecto a la primitiva de 1958 (prologada por Ángel Valbuena Prat), pero que no supone una obra distinta o modificada sustancialmente. Una novela que se engloba en la obsesión mitopoiética de A. Prieto, y en la que el “olvido” representa un eficaz componente dramático: “una novela de diseño muy claro, caracterizada por la fluencia narrativa de ritmo sosegado y sin estridencias. El contrapunto realista que el narrador sitúa frente al caso prodigioso del resucitado funciona muy eficazmente, ya que su densidad narrativa nunca alcanza ese

nivel peligroso que pudiera frenar o incluso anular la tensión poética del relato” (Baquero Goyanes, 1973: 13). El prólogo a *Muertes de perro / El fondo del vaso*, de Francisco Ayala, es el más extenso de los hasta ahora reseñados. En él, por medio de 13 apartados⁴, analiza distintos aspectos narrativos de las dos novelas, así como rasgos comparatistas de F. Ayala y otros autores, mediante el desarrollo de epígrafes como los siguientes: “Dos novelas complementarias”, “Cervantes y Ayala”, “Novelas abiertas”, “Galdós y Ayala”, “*El fondo del vaso*, secuela de *Muertes de perro*”, “Aproximación a la novela policiaca”, “Silencios y omisiones”, “Ironía y autocrítica”, “El narrador se hace novelista”, “Ayala, Valle-Inclán y Miguel Ángel Asturias”, “La novela como tragicomedia”, “Los recursos tragicómicos” y “Ayala, novelista clásico y moderno”. Una serie de apartados plenos de interés para el lector y dignos de una más pormenorizada evaluación dada la ejemplar perspectiva crítica que nos aporta Baquero. Con un final y encomiable consejo para el lector que sólo la singular sensibilidad literaria de Baquero es capaz de escudriñar e indagar en lo más recóndito de las dos novelas:

Son novelas típicas de un tan riguroso intelectual como siempre lo ha sido Ayala, pero esa condición, ese tono –el intelectualismo, patente, sobre todo, en el peculiar enfoque irónico que presentan tantas y tantas páginas de las dos obras– no ha funcionado aquí como el amo poderoso que exige subordinación en todo cuanto depende de él – incluido, por supuesto, el lector de las novelas–, sino más bien como una, no por escondida, menos perceptible música que parece invitar al lector a ir, justamente, más allá de la letra. En el desciframiento y disfrute de esa música se diría que radica el último secreto de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. El lector sabe que tiene que ir más allá de la anécdota novelesca, sabe que, para llegar al *fondo*, ha de asumir, en toda su plenitud, cuanto supone la “exploración” de la condición humana presentada como compleja – y compatible – *tragicomedia* (Baquero Goyanes, 1981: 38).

3. Las introducciones

Como acabamos de exponer en lo que atañe a la extensión del prólogo a las dos novelas de Francisco Ayala, otro tanto podemos decir de las introducciones y ediciones realizadas por Baquero. Aunque en los casos de *El patrañuelo*, de Juan de Timoneda, y *La palabra encendida*, de Francisco Cano Pato, la extensión es mucho menor que en las restantes introducciones. En *El patrañuelo* la introducción se divide en tres breves apartados: “La época”, “El hombre” y “La obra”, en tanto que son numerosas las notas que incluye en cada una de las XXII patrañas que componen

⁴ Por un error de tipografía se repite el número 12 en el apartado al que debía corresponder el 13.

la edición realizada por Baquero. En referencia a la obra comenta Baquero que Juan Timoneda se atiene como valor primordial al asunto, a la trama, lo que hace que sus cuentos “lo sean de verdad”, sin contaminación alguna y ningún desliz hacia otras especies literarias. De ahí su afirmación: “en *El patrañuelo* el arrebato de la acción lo es todo, y a su siempre acelerada marcha se ajusta un ritmo narrativo que, en su sencillez coloquial, da como resultado un libro fresco, jovial y ameno” (Baquero Goyanes, 1963: 23). Tras el fallecimiento de Francisco Cano Pato, en 1977, Baquero se brinda a realizar para la Academia Alfonso X el Sabio la edición de sus poesías completas, para las que escoge el sugerente título de su obra póstuma e inédita *La palabra encendida*, junto a la que incluye dos libros anteriores, *El ámbito del lirio* (1943) e *Imagen y verso* (1948), además de otras composiciones publicadas en diversos periódicos y revistas o bien inéditas. Una incursión de Baquero en los dominios de la lírica que es una excepción, que nosotros sepamos, entre sus prólogos e introducciones, todos ellos dedicados al análisis del género narrativo. Aunque en la portadilla de *La palabra encendida* se hace mención al término introducción, Baquero, con su acendrado rigor terminológico, consciente de la brevedad de las páginas que redacta, posteriormente anota que valorar adecuadamente aspectos temáticos, métricos y estilísticos “exigiría algo más que unas pocas páginas prologales o de presentación” (Baquero Goyanes, 1977: 25). Un breve texto, pues, en el que Baquero pone de manifiesto la importancia que en alguno de los versos de F. Cano Pato desempeñan los ángeles, al “ver en ellos algo así como la personificación, la plasmación misma de la poesía” (Baquero Goyanes, 1977: 11); y asimismo hace mención a la influencia en su poesía de Jorge Guillén y Pedro Salinas, o a los ecos de Antonio Machado, Vicente Medina y Juan Ramón Jiménez; y a la reiteración temática en torno al amor, el hogar, la esposa y lo religioso, al igual que en muchas de sus composiciones muestra su afecto por todo lo murciano: pueblos, huerta, procesiones, fiestas, etc.

De las restantes introducciones, que por su ya reiterada extensión rebasan los cauces establecidos para cualquier comentario aceptable, nos limitamos a una simple cita de alguno de los apartados o secciones que las componen para deducir mínimamente su relevancia crítica. *Un viaje de novios*, de Emilia Pardos Bazán, para cuya edición y notas Baquero utiliza el término introducción, en vez del vocablo prólogo asignado por la empresa editora en la portadilla, está compuesta de 14 apartados, entre otros “El prefacio a *Un viaje de novios*” (se incide en la importancia del prefacio que Pardo Bazán escribió para su primera edición, suprimido en algunas ediciones modernas, y el gusto de la autora gallega por tal recurso paratextual en otras de sus novelas), “Novela de costumbres”, “La crítica ante *Un viaje de novios*”, “La voz del narrador”, “Lo general y lo particular” (fórmula que ya había estudiado

Baquero en una obra anterior sobre Pardo Bazán), “El bodegón literario”, “El dato físico”, “Romanticismo y teatralidad” o “Lo novelesco”. *Tristán o el pesimismo*, de Armando Palacio Valdés, para el que Baquero desdeña el marbete introducción y prefiere el sintagma “Estudio crítico”, que se complementa con unos lúcidos y pedagógicos “Comentarios de texto” de tres textos de la novela con los que se cierra el libro. Un estudio crítico que se divide en 12 apartados, como, por ejemplo: “Vida de Palacio Valdés”, “La novela sentimental”, “Palacio Valdés y su público lector” (el autor asturiano se reconoció como el escritor predilecto de las mujeres), “La estructura dual de `Tristán`” o “Sobre el nombre de `Tristán`”. La introducción a *El escándalo*, de Pedro Antonio de Alarcón, está compuesta por 16 secciones como, entre otras, las siguientes: “Años juveniles de Alarcón”, “Periodismo, política y matrimonio”, “Las crónicas y los artículos de costumbres”, “Los libros de viajes”, “Los cuentos y las novelas cortas” o “Estructura de `El escándalo`”. En las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, la introducción se articula en 13 apartados en los que analiza las distintas novelas cortas, pero previamente incide en los tres siguientes: “El `prólogo` a las `ejemplares`”, “Intentos de clasificación” y “Una `mesa de trucos`” (donde se expone la intención cervantina de divertir). La introducción a *Cartas marruecas*, de José Cadalso, se configura en 12 secciones de las que anotamos las siguientes: “Vida de Cadalso”, “Producción literaria”, “Marco ideológico y literario”, “Perspectivismo” (técnica que había analizado Baquero en un libro anterior a la presente introducción), “Elementos novelescos en las *Cartas marruecas*” y “Cervantes y Cadalso”. En la edición de *La Regenta*, tanto o más que los 12 apartados que articulan la introducción (“La cuestión del naturalismo”, “El punto de vista”, “Efectos cinematográficos”, “Interpretaciones de la novela”, “Cuentos en *La Regenta*”, etc.), interesa destacar un excepcional y muy elaborado índice onomástico, de imprescindible lectura, de todos y cada uno de los numerosos personajes y de sus relaciones mutuas, que pueblan la novela.

Introducciones y un “juicio crítico” que complementan de manera fructífera y elocuente estudios precedentes del profesor Baquero Goyanes. Así, por ejemplo, en *Un viaje de novios*, *Tristán o el pesimismo*, *El escándalo* o *Cartas marruecas*, se encuentran referencias, respectivamente, a obras anteriores de Baquero (1949: 536-538, 1955: 19-37, 1956b: 13-40, 1963: 18-26).

4. A modo de conclusión

Un conjunto de “prólogos”, “introducciones”, “presentaciones”, “juicio crítico”, “comentarios de texto”, que constituyen un entramado, cual lúcido tejido textual, en

el que se conectan y muestran nuevas y sagaces interpretaciones críticas y teóricas, imprescindibles, sin lugar a dudas, para una más completa y cabal aproximación a la ya, de por sí, más que abundante producción científica de Baquero Goyanes. Textos, alguno de ellos de difícil acceso, por lo que se debería valorar, si no la totalidad, al menos una selección significativa en una edición digital, dado los costes económicos y problemática que conlleva la edición en papel; aunque ello suponga en el caso de las ediciones el desgarrar o desprendimiento de una de las ramas del frondoso árbol con las múltiples notas al texto. Una propuesta que, a la vez, debería incentivar la compilación de otros numerosos artículos de Baquero publicados en periódicos y revistas literarias para así complementar los “artículos de prensa” reunidos en la excelente edición de A. Esteve Serrano y F. Vicente Gómez, con el título de *Variaciones sobre un mismo tema* (Baquero Goyanes, 2006). Se impone, pues, conseguir la mayor accesibilidad, mediante compilaciones como la que acabamos de citar, de textos con menor extensión para intentar aglutinar la casi totalidad de la obra de Baquero Goyanes.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco (2009). “Paratextualidad y novelas: las partes del texto o el diseño editorial”, *Anuario de estudios filológicos*, XXXII, 5-21.
- Albaladejo Mayordomo, Tomás (1989). *Retórica*. Madrid, Síntesis.
- Arroyo Redondo, Susana (2014). “Aproximaciones teóricas al prólogo: su papel en la narrativa española reciente”, *Revista de Literatura*, LXXVI, 151, 57-77.
- Aullón de Haro, Pedro (2019). *Teoría del ensayo y de los géneros ensayísticos*. Madrid, Ediciones Complutense.
- Álvarez Ramos, Eva (2007). “El prólogo literario en el siglo XX y la retórica clásica: de las *partes oraciones* a los tópicos más comunes”. *Ogiga. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 1, 61-73.
- Baquero Escudero, Ana L. (1989). *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y “Clarín)*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC.
- Baquero Goyanes, Mariano (1955). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956a). *La novela española vista por Menéndez Pelayo*. Madrid, Editora Nacional.
- Baquero Goyanes, Mariano (1956b). *Prosistas españoles contemporáneos*. Madrid, Rialp.

- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste. De Cadalso a Pérez de Ayala*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 3.^a edición.
- Baquero Goyanes, Mariano (2006). *Variaciones sobre un mismo tema*. Edición de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez, Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Belda, Joaquín y Antón del Olmet, Luis (1920). “Advertencia leal”. *Cuentos de color esmeralda*. Madrid, Mundo Latino, 7-12.
- Besa Comprubí, Carles (2014). “El ensayo en la teoría de los géneros”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 5, 101-123.
- Chico Rico, Francisco (1988). *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Genette, Gérard (1989). *Sogli. I dintorni del testo*. A cura di Camilla Maria Cederna. Torino, Einaudi,
- Jarnés, Benjamín (1931). “Antesala”. En B. Jarnés, A. Espina, C. Arconada, J. Díaz Fernández, V. Andrés Álvarez, R. Gómez de la Serna y A. Botín Polanco. *Las 7 virtudes*. Madrid-Barcelona, Espasa-Calpe, 1-20.
- Martínez Arnaldos, Manuel (1993). *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- Martínez Arnaldos, Manuel (ed.) (1997). *Artemio Precioso y la novela corta*. Albacete, Diputación de Albacete.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2022). “Deslinde teórico de la novela corta”. En Elsa R. Brondo y José Cardona-López (eds.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, UNAM, 97-122.
- Porqueras Mayo, Alberto (1972). *Temas y formas de la literatura española*. Madrid, Gredos.
- Pujante Segura, Carmen M.^a (2014). *De la novela corta y la nouvelle. Estudio crítico comparativo entre escritoras*. Madrid, Síntesis.
- (2022), “La nouvelle y la novela corta, entre brevedad y narratividad: ¿historia de una infidelidad?”. En Elsa R. Brondo y José Cardona-López (eds.). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*. México, UNAM, 139-185.
- Romero Flores, H. R. (1933). “Previamente”. En H. R. Romero Flores. *Reflexiones. Sobre el alma y el cuerpo de la España actual*. Madrid, Plutarco, 7-12.

**MARIANO BAQUERO GOYANES Y EL CUENTO DECIMONÓNICO
ESPAÑOL: TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA EN TORNO AL RELATO
BREVE**

**MARIANO BAQUERO GOYANES AND THE SPANISH NINETEENTH
STORY: THEORY AND LITERARY CRITICISM REGARDING THE
SHORT STORY**

JUAN PAREDES

Universidad de Granada

RESUMEN:

El presente artículo aborda el estudio de las dos monografías esenciales de Baquero Goyanes sobre el cuento español decimonónico. Significativamente situadas en el inicio y final de su trayectoria investigadora, ambas resultan reveladores testimonios del magisterio alcanzado por el autor en el ámbito del cuento, tanto desde la perspectiva histórica como desde la teórica y crítica.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, cuento siglo XIX, teoría literaria cuento, crítica literaria cuento.

ABSTRACT:

This article studies the two essential monographic works of Baquero Goyanes on the Spanish short story in the 19th century. Meaningfully occurring at the beginning and end of his researching career, both monographs have become outstanding items in the mastery of the autor regarding the short story, not only from a historical point of view but also from the theory and literary criticism.

KEY WORDS:

Baquero Goyanes, 19thc short story, theory short story, literary criticism short story.

Cualquier acercamiento serio al cuento español del siglo XIX tiene inevitablemente que empezar por el canónico estudio sobre el tema de Mariano Baquero Goyanes (1949). La obra, presentada como tesis doctoral en la Universidad Central en 1948,

bajo la dirección de su maestro Rafael de Balbín Lucas y ante un jurado en el que figuraban, entre otros, Joaquín Entrambasaguas o Lázaro Carreter, que actuó como secretario, obtuvo ese mismo año el premio Menéndez Pelayo. Y al siguiente vio la luz como anejo de la *Revista de Filología Española*, bajo el auspicio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Patronato Menéndez Pelayo y el Instituto Miguel de Cervantes.

El primer acierto y la primera conquista del trabajo es el preliminar planteamiento teórico del cuento, empezando por los problemas de tipo terminológico y el deslinde con otros géneros afines, hasta llegar a una definición del cuento como género literario, tema al que el profesor Baquero Goyanes dedicó una especial atención como lo demuestran algunos estudios como el que lleva el significativo título de *Qué es el cuento*, publicado inicialmente en la editorial Columba de Buenos Aires en 1967 y recogido después, en 1988, junto con *Qué es la novela*, que también había visto la luz en la misma editorial bonaerense en 1961 y que constituye otro de sus temas de especial dedicación, con monografías como *Estructuras de la novela actual* (1970) o su ensayo sobre “La novela española de la segunda mitad del siglo XIX” aparecido en la prestigiosa *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1958: 55-143).

Especial interés tiene su inicial acercamiento al género desde el punto de vista terminológico, realizando un minucioso recorrido del término “cuento” por la literatura medieval, donde no aparece nunca de manera expresa referida al género literario, y el Renacimiento, con la especial incidencia de Cervantes y su particular empleo del término, que siempre evitó utilizar para designar sus narraciones, referido al relato oral, hasta llegar al siglo XIX. En el Romanticismo “cuento” se emplea para las narraciones versificadas o en prosa de carácter popular, legendario o fantástico. El análisis de las obras de Pedro Antonio de Alarcón deja entrever ya la presencia de dos especies distintas de narraciones breves: la literaria y la popular, que se van a ir concretando con los términos “novela” y “novela corta”, de un lado, y “cuento”, del otro. A partir de 1870 el término “cuento” va imponiéndose. Y aquí es taxativo Baquero Goyanes cuando refiriéndose al papel precursor –en este como en tantos otros ámbitos– de Emilia Pardo Bazán señala:

Si tuviésemos que citar un autor en que dicha palabra alcanzara, por decirlo así, su consagración oficial, daríamos sin vacilación el nombre de doña Emilia Pardo Bazán, la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura. La variedad temática –*Cuentos de amor, de Marineda, antiguos, de Navidad y Reyes, de la Patria, trágicos, sacro-profanos, de la tierra*, etc.– y el alto valor literario de esas narraciones, deciden la aceptación de un término contra el que tantos prejuicios existían (Baquero Goyanes, 1949a: 71-72).

El fundamental capítulo II está dedicado al estudio del cuento como género literario. Con un breve pero certero análisis de las características del cuento moderno, en contraste con el medieval y el renacentista, pasa revista a los géneros próximos como la leyenda, el artículo de costumbres, el poema en prosa, la novela corta, y naturalmente la novela, subrayando su parentesco, pero sobre todo las peculiaridades específicas del género literario “cuento”: los diálogos y descripciones, por su especial trascendencia para la definición del género; y dedica una atención particular a la consideración del cuento como género intermedio entre la poesía y la novela. Y aquí de nuevo el autor recurre, de manera muy acertada por su clarividencia, a la autoridad de Emilia Pardo Bazán:

Noto particular analogía entre la concepción del cuento y 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. Días hay [...] en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo, en el teatro o en el ferrocarril, al chisporroteo de la llama en invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan 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 su forma métrica (Pardo Bazán, 1898: 9).

Por eso, señala Baquero Goyanes (1949a: 149-150), “es, tal vez, el más moderno de los géneros literarios, nacido en la hora justa, cuando la literatura, en todas sus manifestaciones, llevaba muchos siglos a su espalda y había alcanzado su propia madurez”.

Tras estos fundamentales capítulos introductorios sobre la teoría del cuento como género literario, el autor entra de lleno en el estudio del cuento español en el siglo XIX, con una primera consideración sobre el Romanticismo y el cuento, y de manera especial, por su importancia, sobre el cuento y el periodismo, aspecto esencial si tenemos en cuenta el papel de la prensa periódica no solo en la proliferación del cuento sino incluso en su propia configuración como género literario.

El método descriptivo-temático, “el único adecuado y posible” –explica el autor– “dada la virginidad casi absoluta de la materia de nuestro estudio” (Baquero Goyanes, 1949a: 171), con todos sus defectos y su apariencia de anticuado, es un gran acierto, teniendo en cuenta las circunstancias señaladas, y produce unos frutos excelentes.

Antes de pasar a la clasificación temática y el correspondiente estudio, y como prueba de la minuciosidad y el rigor de su investigación, el autor ofrece un valiosísimo índice cronológico-bibliográfico, que se nos antoja fundamental para abordar una visión, mucho más completa de lo que el propio autor humildemente señala, de la evolución del cuento decimonónico español.

La clasificación temática refleja las preocupaciones dominantes, los problemas religiosos, políticos, sociales, etc. del periodo objeto de estudio. El carácter editorial del cuento decimonónico, imbricado con la misma realidad de la noticia periodística, medio en que vive y se configura, determina esa vocación testimonial.

Los bloques temáticos en los que el autor, con fino sentido crítico, agrupa los relatos para su estudio, son como un trasunto de la vida, la mentalidad y las tendencias de la época en que fueron escritos.

Los cuentos legendarios, ligados a los orígenes del género, se caracterizan por su raíz popular. Y es precisamente ese carácter tradicional el que, en opinión del autor, determina las claves para diferenciarlos de los históricos y fantásticos. Los ejemplos más significativos corresponden a la época romántica. Las “Leyendas” de Bécquer representan el máximo logro. También destaca algunos relatos legendarios de Blasco Ibáñez, “Clarín” y Pardo Bazán, autora que aunque no recopiló ninguna serie con este título –sí una de *Cuentos antiguos*– escribió numerosos cuentos de esta temática incluidos en otras colecciones, que Baquero Goyanes analiza de manera pormenorizada, señalando con fina agudeza que se trata realmente de relatos seudolegendarios “ya que en ellos la ficción tradicional tiene una intención muy distinta a la que impulsó a los escritores románticos a escribir esta clase de narraciones” (Baquero Goyanes, 1949a: 226).

En el capítulo dedicado a los cuentos fantásticos, señala la popularidad de autores como Hoffmann y Poe en la España de este periodo. Son los modelos imitados por los cultivadores del género –un género que “viene a ser algo así como el cuento por excelencia” (Baquero Goyanes 1949a: 235)– en España. Los cuentos fantásticos corresponden al periodo romántico y posteriormente se confunden con la leyenda, de la que a veces son simples variantes.

Analiza las *Narraciones inverosímiles* de Alarcón, y relatos de autores como Valera, el padre Coloma, Pérez Galdós. Así como Pardo Bazán, “Clarín” y otros cuentistas finiseculares.

Dentro de la serie de los cuentos históricos y patrióticos realiza varios apartados relativos a los “cuentos de la guerra de la independencia”, “cuentos de la guerra de África”, “cuentos de la guerra carlista”, “cuentos de la guerra de ultramar”, “cuentos sobre el servicio militar”, “cuentos de inquietud nacional”. El autor destaca el tono circunstancial de algunos de estos relatos, y su “carácter híbrido de apasionado artículo periodístico y de emotivo argumento novelesco” (Baquero Goyanes, 1949a: 279). Analiza, entre otros, algunos relatos de “Clarín”, y de manera muy especial la colección *Cuentos de la patria* de Pardo Bazán, en particular los relativos al desastre colonial.

En relación a los cuentos religiosos, estudia en un apartado especial este tema que constituye uno de los problemas más significativos del siglo XIX. Encuadrados en esta temática, estudia los cuentos de “Fernán Caballero”, Trueba, el padre Coloma y Pedro Antonio de Alarcón, entre otros, y dedica, por su especial importancia en este ámbito, dos capítulos a Pardo Bazán y “Clarín”.

En el apartado dedicado a los cuentos rurales analiza la repercusión del tema en las letras españolas; el ruralismo costumbrista de autores como “Fernán Caballero”, Trueba, el padre Coloma y Pereda; el realismo naturalista de Pardo Bazán: sus series *Cuentos de la tierra*, *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)*, y la parte *Cuentos del terruño*, de *El fondo del alma*; y en la misma línea, algunos relatos de “Clarín”, con el carácter ideológico y simbólico de un relato como *¡Adiós, Cordera!*. Además de estos cuentos más significativos, el autor cierra el capítulo con la mención de otros autores que también cultivaron el género, aunque en menor escala, como Manuel Polo y Peyrolón, Evaristo Vigil Escalera, Eduardo Bustillo, Alejandro Larruriera, Jacinto Benavente, Rafael Torromé o Narcís Oller.

En el dedicado a los cuentos sociales, comienza también realizando un planteamiento del problema social en el siglo XIX, analiza las características de este tipo de relatos, y pasa revista a los “cuentos sociales románticos y pre-naturalistas”, con referencia específica a algunos relatos de “Fernán Caballero”, y los “naturalistas y post-naturalistas”: “Clarín”, a pesar de su defensa de la “sustantividad independiente” de carácter también tendencioso en relatos como *El Torso*, “uno de los más bellos cuentos clarinianos”, *El rey Baltasar* o *Un jornalero*, “el cuento más incisivamente social de Alas” (Baquero Goyanes, 1949a: 417); y, también a pesar de su profesión de fe estética –de ahí que “los cuentos sociales de la autora gallega carezcan de virulencia, por estar concebidos más artística que doctrinariamente” (Baquero Goyanes, 1949a: 419)– Pardo Bazán. Y además, Blasco Ibáñez, Octavio Picón, Pérez Nieva, Benavente o Baroja, entre otros.

En el capítulo correspondiente a los cuentos humorísticos y satíricos dedica diversos apartados, según la nomenclatura específica del autor, a “El humor en la literatura española”, “Humorismo costumbrista. Humorismo afrancesado: Alarcón”, “Miguel de los Santos Álvarez, Trueba, Pereda, Pérez Galdós y otros cuentistas”, “Cuentos estrambóticos y fantásticos de Ros de Olano y Fernández Bremón”, “Narciso Campillo. Juan Valera”, “La literatura humorística asturiana”, centrada en la llamada escuela asturiana, que integran fundamentalmente “Clarín”, Palacio Valdés y Juan Ochoa, y “Otros autores” –escritores ajenos a esa modalidad asturiana a la que González Blanco (1909: VII) consideraba como el más significativo y casi único representante del humor español en las letras contemporáneas– como Fernández Flórez, Jacinto Octavio Picón, Blasco Ibáñez, Benavente y naturalmente Pardo Bazán.

Capítulo especial merecen los “Cuentos de objetos y seres pequeños”, por su valoración de lo pequeño y por su particular correspondencia con la propia naturaleza del cuento, pues, como especifica el autor, “si existe un repertorio de temas susceptibles de ser narrados con la concisión e intensidad que exige el cuento, ninguno entre esos temas tan idóneo como este que nos disponemos a estudiar” (Baquero Goyanes 1949a: 491). Analiza los “cuentos con objetos como protagonista”, distinguiendo aquellos en los que el objeto tiene un valor esencialmente protagonístico o suscitador de la acción, y en los que solo sirve de resorte evocador. En el primer apartado destaca la figura de Pardo Bazán, en el segundo, además de la autora gallega, Alarcón, “Clarín”, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez o “Fernanflor”. Entre los cuentos de objetos con valor simbólico señala algunos relatos de Emilia Pardo Bazán como *Las tijeras*, *Los zapatos viejos*, *La lima*, *La flor de la salud*, *La argolla* o *Las vistas*, y *El sombrero del señor cura* de “Clarín”.

El capítulo dedicado a los “Cuentos de niños” –protagonizados por niños, no escritos para niños, que es una modalidad diferente– tiene su justificación, en palabras del autor, porque “constituyen una modalidad bien definida, y, por tanto, perfectamente separable de los otros encuadramientos temáticos” (Baquero Goyanes, 1949a: 525). Su significado está en relación con la “exaltación de lo vital, de lo sencillo, de lo opuesto al seco intelectualismo” (Baquero Goyanes, 1949a: 526). Fue el naturalismo, rompiendo el exclusivismo artístico del Romanticismo, el que se acercó a la realidad del mundo circundante. Aparecen entonces estos personajes, que antes no se consideraban novelescos.

Los niños de “Fernán Caballero y Trueba son irreales, nada tienen que ver, por ejemplo, con el niño protagonista de *La Comendadora* de Alarcón, ni por supuesto, con los personajes infantiles de *El Vaquero*, *La noche de navidad* o *Los chicos de la calle*, de Pereda.

Un personaje infantil da título a una de las más exquisitas novelas cortas de “Clarín”: *Pipá*, cuento que Bonafoux consideraba plagio de *La nochebuena de Periquín*, de “Fernanflor”, donde ya cobra, como señala Baquero Goyanes, una nueva dimensión. De los relatos de Palacio Valdés, cita, entre otros, *¡Solo!* “la muestra más depurada del cuento emocional”, género en el que ningún escritor llegó a superar al autor de *La Fe* (Baquero Goyanes, 1949a:537).

No fue un género al que Pardo Bazán dedicara demasiada atención, aunque resulta obligado reseñar algunos como *Responsable*, *Como la luz*, *El baile del Querubín* o *Primer amor* “tal vez el más conseguido cuento de niños de la escritora gallega” (Baquero Goyanes, 1949a:540).

Una variedad de este acercamiento al mundo circundante, a lo espontáneo y primitivo la constituyen los cuentos de animales. El animal abandona su valor

simbólico, y a veces, como en *Ley natural* de Pardo Bazán o en *Quin* de “Clarín”, incluso se contraponen su lealtad a la maldad de los hombres.

En relación con el cuento popular, dada su vinculación estrecha con el ámbito del folklore, solo analiza aquellos que constituyen versiones literarias en este periodo.

Por lo que se refiere a los cuentos de amor, resalta de inmediato la serie del mismo título de Emilia Pardo Bazán y los *Cuentos amorios* de Alarcón. La sensualidad no aparece idealizada como en los románticos, sino engastada en un proceso psicológico. En este sentido, sitúa también algunos cuentos de “Clarín”: *El dúo de la tos*, *Flirtation legítima*, *El caballero de la mesa redonda*, *La ronca*. Aunque el apartado más extenso corresponde a Pardo Bazán. El autor destaca de manera particular sus cuentos de carácter psicológico, como *Mi suicidio*, *Consuelo*, *La novia fiel*, *Sangre del brazo* o *La mirada*.

Sobre los cuentos psicológicos y morales, puntualiza de inmediato que se trata de cuentos en los que la moralidad, entendida en el sentido de los *Cuentos morales* de “Clarín”, tiene un carácter psicológico, con independencia de cualquier intención doctrinaria o aleccionadora. Tras estudiar a los cuentistas románticos y de transición, se centra en los naturalistas y post-naturalistas, y refiere los numerosos cuentos de este tipo de Emilia Pardo Bazán, muchos de ellos repartidos en otros apartados analizados por el autor en capítulos precedentes.

La escritora gallega poseía, como ningún otro escritor en nuestras letras, el arte de condensar la más fuerte vibración emocional en el más reducido número de páginas. Sus magníficas condiciones de narradora, brillaron sobre todo en este género, a cuyo cultivo se dedicó durante toda su vida, escribiendo un tan gran número de cuentos como posiblemente no podría presentar ningún otro escritor mundial [...] Y entre los mejores están, sin duda, algunos de los que ahora vamos a examinar, clasificados como morales y psicológicos (Baquero Goyanes, 1949a: 634).

Cita en particular *El fondo del alma*, que da título a una de sus colecciones, *Sustitución*, “uno de los más logrados cuentos psicológicos-morales”, *El ahogado*, *Arena*, *La pasarela*. También dio el título de *Interiores* a una de las series que versan sobre esta temática. Cuentos como *Por dentro*, *Eximente*, *La bronceada*, *¿Cobardía?*, *La boda*, *La clave*, constituyen magníficos ejemplos de este tipo de relatos.

De “Clarín” destaca *Cristales*, uno de los más sutiles cuentos psicológicos del autor, *Un documento*, *Las dos cajas*, *La imperfecta casada*, *El pecado original*, *El filósofo* y la “*Vengadora*” etc. Cita también relatos de Palacio Valdés, José Cánovas, Pérez Nieva, Alcalá Galiano, Alejandro Larrubiera, Blasco Ibáñez, Jacinto Octavio Picón, entre otros.

En referencia a los cuentos trágicos y dramáticos señala de inmediato que Emilia Pardo Bazán también tituló dos de sus colecciones como *Cuentos trágicos*

y *En tranvía (Cuentos dramáticos)*, aunque cualquiera de sus restantes colecciones, puntualiza, podría ir subtitulada de la misma manera.

Analiza el autor los relatos de los cuentistas románticos y de transición, y los naturalistas y post-naturalistas, centrándose de nuevo en la figura de Emilia Pardo Bazán, sobre cuya excelencia en este campo, y en la cuentística general, emite el siguiente comentario contundente:

Indudablemente la escritora gallega tenía más desarrollado el sentido de lo trágico que el del humor, poco frecuente en su sexo. Los mayores y más abundantes aciertos emotivos en la historia del cuento decimonónico español, se deben a la Pardo Bazán, cuya total colección de relatos breves pudiera ilustrar como ninguna otra todo lo que sobre teoría del cuento hemos dicho (Baquero Goyanes, 1949a: 663).

Destaca algunos de sus cuentos trágicos como *La resucitada*, *Dioses*, *La cita* y *Nube de paso*, estos últimos “sobre misteriosos y sombríos crímenes”. De la serie *En tranvía (Cuentos dramáticos)* señala, además del que encabeza el volumen, *El vino del mar*, *Fuego a bordo*, *Semilla heroica*, “*La chucha*”, *El comadrón*, *La puñalada*, *El oficio de difuntos*, etc. y otros muchos fuera de esta serie. De “Clarín”, de manera específica, *Doña Berta*, relato sobre el que no ahorra comentarios: “*Doña Berta* es, indudablemente, la narración más poética de todo el siglo XIX y resulta hoy lo más actual de cuanto se escribió en España en la pasada centuria. Fue la obra que más apreciaba su autor, y aún no ha perdido ni perderá su fragancia de cosa recién hecha, su temblor de vida” (Baquero Goyanes, 1949a: 667).

Alude también a relatos de Armando Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Ortega Munilla, Pérez Nieva, Larrubiera, Blanca de los Ríos o Baroja. Se cierra el volumen con un índice de autores, imprescindible y muy útil en una obra de estas características.

No finalizaría, sin embargo, aquí la labor investigadora de Baquero Goyanes en este ámbito, aun con ser prácticamente definitivo lo conseguido. Todavía en 1984, cuando con la vida –que ya no pudo salvar contando cuentos, como el narrador en algunas colecciones medievales– terminaba también la labor literaria a la que siempre con tanta dedicación se había entregado, estaba concluyendo un trabajo, cómo no, sobre el cuento, que gracias al entusiasmo y la devoción de su esposa y su hija vio la luz –como el trabajo canónico reseñado al que ahora hay que añadir este nuevo que lo completa y perfila en su completo significado– en 1992, publicado además por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, con el título de *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*.

Arranca el nuevo estudio en la fecha convencional de 1849, año de la publicación de *La Gaviota* de “Fernán Caballero” e inicio del realismo, el gran periodo de la narrativa española, que alcanza su época de mayor florecimiento, precisa el autor,

aproximadamente en torno a los años 1870 y 1900. Considera, sin embargo, oportuno echar una ojeada a la situación del cuento en los años anteriores, dado lo que supuso “la nueva sensibilidad de los románticos en el proceso de recuperación artística de un género que, con anterioridad, pudo parecer muy humilde y hasta desdeñable, el cuento” (Baquero Goyanes, 1992: 2).

Estudia la imprecisión terminológica del Romanticismo y su concepción del cuento como género literario. Es el momento en que se inicia la correspondencia, que tan determinante va a ser no solo para la proliferación sino para la propia configuración del género, entre el periodismo y el cuento. Muchos autores, como “Fernán Caballero”, Trueba o Alarcón, comenzaron su vida literaria en la prensa periódica. En revistas como el *Semanario Pintoresco Español*, la *Revista de España*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, y en particular *Blanco y Negro*, a las que se unieron periódicos como *El Imparcial*, *El Liberal*, etc., aparecieron cuentos de los más significativos autores de la época. El artículo de “Clarín” (1893) “La prensa y los cuentos” es altamente significativo en este aspecto.

El cuento romántico se basa en las tradiciones, leyendas, baladas, cuentos populares, cuentos fantásticos y cuadro de costumbres, pero, como señala el autor, le cabe el honor de haber dado categoría literaria a un género tenido por ínfimo.

En el capítulo dedicado a “Fernán Caballero” subraya su sentido del cuento basado en la oralidad, no como creación personal, como queda patente en los *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859). Esa misma concepción se refleja en el uso de un término particular como es el de *relación*:

Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *nouvelles* y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada llamamos relaciones, difieren de las novelas de costumbres (*romans de moeurs*, que son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de la narración (“Fernán Caballero”, 1961: II, 303).

Realiza un detallado análisis de las técnicas narrativas de “Fernán Caballero”, y con un sentido crítico de lector apasionado subraya:

Con todo lo expuesto hasta ahora, desearía suscitar ante el lector la imagen, quizá demasiado personal, de una Cecilia Böhl de Faber, intuitiva, apasionada, llena de amor por las tradiciones españolas, pero nunca del todo segura, respecto a sus posibilidades literarias. Por un lado, estaba su no demasiada confianza en el dominio de la lengua española. De ahí el manejo insistente de la que era la lengua nativa de su padre, la alemana, utilizada en algún relato primerizo como *Sola* que en 1840 se publica en Hamburgo en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle*. Tuvieron que ser algunos amigos como José Joaquín de Mora los que animen y ayuden a Fernán en la publicación

en español de sus relatos como *La Gaviota*, corrigiendo, incluso la escritura de la autora (Baquero Goyanes, 1992: 25).

Una inseguridad que va a dar como resultado una de las más curiosas paradojas de la literatura española del siglo XIX, que va a llevar al autor, con su fino y certero sentido, a calificarla como una especie de “novelista antinovelesca”; al menos en teoría, añade (Baquero Goyanes, 1992: 26).

Entre los cuentistas post-románticos destaca los nombres de Miguel de los Santos Álvarez, Ros de Olano, Hartzenbusch, Soler de la Fuente o Bécquer, “tal vez [los] más puros cuentos que se escribieron en el siglo XIX” puntualiza el autor, considerando la vertiente fantástica y fabulosa de sus cuentos y la percepción, quizá superficial, del cuento en este sentido.

Dedica dos capítulos a los “seguidores” de “Fernán Caballero”, concepto que utiliza en un sentido amplio, como se encarga de especificar:

entendiendo por tales no sólo a quienes fueron, efectivamente, directos discípulos de Cecilia, sino también a otros escritores relacionables con ella, bien por su compartida devoción por el cuento popular, bien por su ideología tradicional, su gusto por la incorporación de moralejas, por la presencia en sus relatos de algún tópico como el de la contraposición campo-corte, etc. (Baquero Goyanes, 1992: 67).

En el primero agrupa, en dos apartados, a Juan de Ariza y Trueba, y a María del Pilar Sinués y Manuel Polo y Peyrolón, respectivamente. Destaca la vertiente popular de Trueba, patente en relatos como *Traga-aldabas*, donde repite la misma historia que “Fernán” recoge en *Juan Holgado y la Muerte*, que también recrea de manera más elaborada Alarcón en *El amigo de la Muerte*.

El segundo está centrado en las figuras del padre Luis Coloma y Pereda. El jesuita, confesado discípulo de “Fernán”, como él mismo se encarga de precisar en *Recuerdos de Fernán Caballero* o en el relato *El Viernes de Dolores*. La vinculación de Pereda es menos intensa, aunque suficientemente clara. Su influencia se percibe en diversos aspectos de su narrativa, en su gusto por presentar casos históricos y verídicos, y en su sentido costumbrista, con cuyas escenas, cuadros de costumbres, se confunden a veces sus cuentos. El autor subraya todos estos aspectos, y cómo a pesar de que la obra narrativa de Pereda se desarrolla en un momento en el que ya estaba afianzado el naturalismo, él se mantuvo siempre fiel a sus orígenes, “los del tan *sui generis* realismo de *Fernán*” (Baquero Goyanes, 1992: 98).

En el capítulo sobre los cuentistas de transición incluye a Navarro Villoslada, Ruiz Aguilar, y Selgas, Balaguer, Moreno Godino, Castro y Serrano, Bonnat, Eguilaz, Manuel de Palacio, Carlos Rubio, Manuel Martínez Murguía, Carlos Frontaura, Rodríguez Correa, Ossorio y Bernard, Narciso Campillo, Eduardo Bustillo y José

Fernández Bramón. La mayor parte de ellos colaboradores asiduos en revistas como *El Museo Universal*, *La Ilustración Artística*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, etc.

El hecho es tan significativo que el autor, con muy buen criterio dada la importancia del tema, al que ya había prestado la debida atención en el capítulo primero y en el volumen precedente, le dedica un apartado específico en el que va agrupando a los autores por orden cronológico.

De Isidoro Fernández Flórez, “Fernanflor” destaca su asidua colaboración en el *Museo Universal* y en periódicos madrileños como *El Liberal* o *El Imparcial*, donde publicó *La Nochebuena de Periquín* (aparecido en *El Imparcial* el 24 de diciembre de 1875), relato, como señala, de gran resonancia por la polémica —que no fue la única entre los cuentistas del siglo XIX (baste recordar en este sentido por ejemplo la mantenida entre Emilia Pardo Bazán y Blasco Ibáñez a propósito del cuento *La “Chucha”*, que por cierto ganó el segundo premio en el concurso de cuentos organizado por *El Liberal*)— que suscitó entre “Clarín” y “Aremis”, Luis de Bonafoux, quien lo acusó de haber plagiado en *Pipá* el cuento de “Fernanflor” (Martínez Cachero, 1953: 99-112). Merece la pena citar el juicioso comentario de Baquero Goyanes al respecto por su equilibrio y buen sentido:

Alas fechó su *Pipá* en Oviedo en 1879, es decir, cuatro años después de la publicación de *La Nochebuena de Periquín* en *El Imparcial*. La prioridad cronológica del cuento de “Fernanflor” más ciertas coincidencias que el mismo presentaba con el de Alas, permitieron a Bonafoux presentar muy maliciosamente su acusación, cargado de personal hostilidad contra “Clarín” y basado en lo que hoy nos parece un error fundamental: el de valorar muy altamente el cuento de “Fernanflor” y despreciar por completo esa obra maestra que es el *Pipá* clariniano (Baquero Goyanes, 1992: 133).

Comenta su carácter mundano, de hombre de su época, periodista y narrador rápido —una de sus vanaglorias—, como él mismo se encargó de precisar en el título de sus *Cuentos rápidos*, obra que Baquero Goyanes analiza en el conjunto de sus relatos.

En el siguiente grupo incluye a Luis Alfonso, Rodríguez Chaves, Fernández Iturralde y Sánchez Pastor. En otro, a José Zahonero, Blanca de los Ríos y Alfonso Pérez Nieva, a quien dedica una justificada especial atención:

Tal vez puede resultar excesiva la atención prestada a un cuentista menor como lo fue Pérez Nieva. Pero considérese que fue narrador muy fecundo, capaz de manejar no pocos temas, tonos y registros. Y piénsese, sobre todo, que aunque sus cualidades literarias tal vez no sean muy altas —aunque tampoco desdeñables— cabe hoy percibir en sus narraciones el sabor, la fragancia de una época muy adecuadamente reflejada en ellas. Los cuentos de

Pérez Nieva, definen muy bien ese tono entre sentimental, algo cursi, pero no exento de cierta gracia y finura, de un *fin de siglo* que indudablemente quedó bien captado en los pequeños espejos que Pérez Nieva emplea para reflejarlo (Baquero Goyanes, 1992: 149).

No cabe duda de que el juicioso sentido crítico de Baquero Goyanes viene siempre atemperado, en este y en tantos otros comentarios, por el de apasionado lector, buen conocedor de la literatura y del género concreto que analiza.

En el cuarto apartado agrupa a Luis Maldonado de Guevara, Juan Ochoa y Alejandro Larrubiera. Y, finalmente, analiza un último grupo formado por Alcalá Galiano, Carlos Coelho y Federico de Urrecha, autores que nada tienen que ver con el periodismo pero que incluye en este capítulo por razones cronológicas.

Los capítulos más importantes del libro, “por la significación de los autores en ellos recogidos”, son los dedicados a los grandes novelistas del siglo XIX que de manera notoria también cultivaron el cuento: “El caso de los novelistas que cultivaron el cuento supone una problemática distinta, precisamente por la reconocida afinidad entre los dos géneros y por el hecho de que, tanto en nuestra literatura como en otras, ha sido normal y continúa siéndolo, el que los grandes novelistas hayan sido también grandes cultivadores de cuentos” (Baquero Goyanes, 1949a: 164).

Antes de adentrarse en ellos, el autor echa una ojeada a los poetas y dramaturgos que de manera ocasional escribieron cuentos. Como ya hiciera en el primer volumen sobre *El cuento español en el siglo XIX*, dedica una atención especial a la íntima conexión entre el cuento y la poesía, que ya en aquella ocasión había dejado clara de manera taxativa:

En resumen, el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento (Baquero Goyanes, 1949a: 149).

Vuelve a recurrir de manera expresa, como ya hizo en aquella ocasión, a la autoridad de Pardo Bazán (1898: 9-10), cuyas precursoras ideas en este sentido –a las que podríamos añadir las de Azorín (1944), Moravia (1958) o incluso Poe (1842), quien llega a colocar al cuento por encima de la poesía– resultan realmente esclarecedoras.

Cita las *Leyendas* de Bécquer, y a Selgas y Manuel de Palacio, estos últimos poetas menores. Y dedica un apartado a Rosalía de Castro, Núñez de Arce y Salvador Rueda. Entre los dramaturgos centra su atención en Echegaray, Eugenio Sellés, Eusebio Blasco, Benavente y Martínez Sierra.

A los grandes novelistas dedica cuatro capítulos en los que, siguiendo un criterio de ordenación puramente cronológico, estudia la narrativa breve de los más importantes escritores del último tercio del siglo XIX. En el primero de ellos, se ocupa de manera específica de las relaciones entre la novela y el cuento, sus semejanzas y diferencias, tema ya tratado en el volumen precedente sobre *El cuento español en el siglo XIX* y en otros trabajos de referencia ya señalados. Se centra en las figuras de Juan y Luis Valera. En la obra narrativa de Juan Valera cree encontrar un equilibrio comparable al de “Clarín”: “porque aunque para el lector medio actual el Valera más conocido y leído sea el autor de novelas como *Pepita Jiménez* o *Juanita la larga*, para no pocos buenos estudiosos de la obra del escritor andaluz, tal vez está en sus cuentos lo más sabroso de la misma” (Baquero Goyanes, 1992: 184). Destaca su gusto por lo popular, patente ya en sus *Cuentos y chascarrillos andaluces*, aunque como señala, muchos de sus cuentos, como ocurre por ejemplo con *La muñequita* o *La buena fama*, son variantes elaboradas, también por lo que se refiere a los procedimientos narrativos, de temas populares. Insiste, en este sentido, sobre la gracia del narrador a la que aludía Cervantes por boca de Cipión en *El coloquio de los perros* (Baquero Goyanes, 1976: II, 284). Alusión que, junto a las realizadas en el mismo sentido por Rodrigues Lobo, Fernández Trancoso y Timoneda, constituyen un eco de la doctrina de la “bona grazia” que Castiglione toma de Cicerón a través del Pontano y que fue muy pronto conocida en España, gracias a la traducción de Boscán (Paredes, 1986). De Luis Valera señala el gusto, heredado de su padre, por los temas exóticos y orientales en colecciones como *Visto y soñado* o *Del antaño quimérico*.

En el segundo, correspondiente a Pedro Antonio de Alarcón, a quien califica de “romántico rezagado”, porque, como le sucedió también a Valera, sufrió el “desajuste cronológico” de tener que escribir en un tiempo en el que el realismo y el naturalismo se habían impuesto ya, cuando sus gustos estaban anclados en un romanticismo tardío, estudia los relatos agrupados en sus colecciones *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y las *Narraciones inverosímiles*. Con buen criterio, dada su extensión, que excede con mucho incluso las fronteras literarias de la novela corta, deja aparte *El sobrero de tres picos*, sin duda la obra maestra de Alarcón, y *El Capitán Veneno*. Presta particular atención a *La Comendadora*, sin duda el más conocido de los *Cuentos amatorios*, y para Montesinos (1955: 81) “uno de los mejores cuentos que en la España del siglo XIX se escribieron”. Narra, como el propio Alarcón señala (1963: 29-30), un suceso ocurrido en Granada. Aunque tal vez fue *El clavo*, también presentado como caso real por Alarcón en la *Historia de mis libros*, el que alcanzó mayor fama. Emilia Pardo Bazán señala que es traducción del original francés de Hipólito Lucas, aunque, se apresura a precisar, como causa célebre, y por tanto de dominio general, bien pudo ser usada indistintamente por

ambos autores. Baquero Goyanes (1992: 207-208) se pregunta si la autora gallega pudo confundir la versión reducida de *El clavo* que Alarcón publicó en el *Semanario Pintoresco Español* –El “Semanario” donde la autora dice haberlo visto– en 1856 con una narración francesa.

El dedicado a Galdós, “el novelista español más grande del XIX, y aun quizá de toda nuestra literatura, tras Cervantes” (Baquero Goyanes, 1992: 231), está subdividido en dos apartados: “Galdós y su concepción del cuento” y “Los cuentos de Galdós”. En este caso, es precisamente la grandeza de su mundo novelesco la que ha ensombrecido su producción cuentística. Cita Baquero Goyanes las referencias en este sentido de Emilia Pardo Bazán (1891: 38) o del crítico francés Péseux-Richard (1914: 525). En cualquier caso, dejando aparte *Torquemada en la hoguera* y *La sombra*, que por sus dimensiones parecen escapar a cualquier posible consideración dentro del género, los que pueden considerarse cuentos propiamente dichos son los diez relatos recogidos en 1890 en el volumen *La sombra y otras narraciones*, a los que Baquero Goyanes propone agregar otro relato de 1900, *La novela en el tranvía*, cuyas dimensiones alcanzan ya las de la novela corta.

Se cierra el volumen con el capítulo sobre “Clarín”, autor por el que Baquero Goyanes (1949b: 145-169) confiesa una especial predilección y a quien en un artículo aparecido en 1949, el mismo año de *El cuento español del siglo XIX*, donde tantas páginas también le había dedicado, no tuvo empacho en calificar como el “creador del cuento español”. Hoy, señala el autor, ya no resulta necesaria tal combatividad cuando el más del centenar de cuentos de “Clarín” ha sido suficientemente estudiado (Laura de los Ríos, 1965; Katherin Reiss, 1955: 77-126 y 267-303). En el apartado “El arte del cuento para Clarín”, realiza el autor un recorrido por la terminología utilizada por Alas: “libro de novelas”, “novelas cortas”, “novelitas”, “cuento”, “cuento largo”, e incluso algún equivalente francés, como ocurre en *Doña Berta*, relato que califica como *nouvelle*. Una confusión terminológica a la que considera no debe prestarse particular atención:

No es cuestión de perdernos aquí en un laberinto nominalista, y quizá lo más oportuno sea el emplear generalmente la voz *relatos* o el concepto de *narraciones breves* para referirnos a las que, ya rebasen las ochenta páginas o no lleguen a diez, se configuran siempre como algo perfectamente diferenciable de las novelas extensas del propio Alas, como *La Regenta* y *Su único hijo*” (Baquero Goyanes, 1992: 248).

Dejando al margen la cuestión de las dimensiones, Baquero Goyanes prefiere distinguir dos grandes bloques para clasificar estos relatos: cuentos propiamente dichos y relatos breves, que se acercan al cuento, pero también participan del ensayo, el artículo satírico y especialmente el artículo de costumbres.

En el apartado relativo a las “fisiologías” y cuadros de costumbres estudia los cuentos calificados como etopeyas. El entronque con las viejas fisiologías queda claro en un relato como *Un candidato*, “que –en su opinión– nada tiene de cuento y sí mucho de semblanza satírica”. En este grupo de sátiras “fisiológicas” incluye *De la comisión...*, *Medalla de perro chico*, *El número uno*, *El hombre de los estrenos*, etc. Muy significativo es el titulado *Cuervo*.

En el dedicado a la poesía y el cuento –tema recurrente en Baquero Goyanes– destaca, entre otros, la tonalidad poética de *Vario* y *El Señor*, que Ricardo Gullón (1952: 3) consideraba como el más bello ejemplo del lirismo profundo de Alas. Sin olvidar la calidad poética de *Pipá*.

Analiza también “Las pobres gentes en los cuentos de Clarín”. Cuentos de golfillos, vagabundos, relacionados con el mundo del espectáculo (*Superchería*), víctimas inocentes: *Un jornalero*, *El rey Baltasar*, *El Torso*, *Avecilla*, *Manín de Pepa José*, “uno de los mejores relatos clarinianos de ambiente rural” (Baquero Goyanes, 1992: 275).

De la variedad temática de los cuentos de Clarín dan testimonio la cantidad de cuentos fantásticos, como *Mi entierro*, *Cuento futuro*, *Tirso de Molina*; patrióticos, como *Un repatriado* o *León Benavides*; rurales, como el citado *Manín de Pepa José*; humorísticos, etc. Especial interés revisten los de temática religiosa, como *Un grabado*, *Cambio de luz* y *El frío del Papa*: “Un relato tan bellamente simbólico como éste nos hace ver hasta qué punto era hábil “Clarín” a la hora de con un tema provocado –como el mismo texto indica– por una noticia de prensa, y destinado para su publicación a 8 de enero de 1895 en *El Imparcial*, crear un típico cuento de Reyes (Baquero Goyanes, 1992: 279). En *Aprensiones* y *Un voto* trata el tema de lo sobrenatural en la vida terrena. Y junto a la variedad, Baquero estudia las técnicas y procedimientos narrativos empleados por “Clarín” en sus cuentos. Analiza el empleo del diálogo en un cuento tan emblemático en este sentido como el *Dúo de la tos*; la parquedad y precisión del lenguaje en cuentos como *Un viejo verde* o *El entierro de la sardina*, donde, como en *El Señor* o *Benedictino*, muestra su particular habilidad para suscitar la impresión del paso del tiempo. Finalmente, “y ante la imposibilidad de prestar a todos y cada uno de los cuentos de Alas, la atención adecuada a sus altas calidades literarias” alude a la técnica repetitiva o reiterativa presente en cuentos como *Benedictino* o *El entierro de la sardina*, y sobre todo en *La trampa* y *¡Adiós, Cordera!*, donde el recurso alcanza su máxima expresividad. Y creo que el volumen termina de la mejor manera posible con la mención de este último cuento, objeto de su especial predilección. Un cierre que, no obstante, no era el previsto por él pues, por desgracia, se trata de un estudio que no pudo concluir como habría deseado y planificado. Cabe pensar, por los bosquejos y notas que ha dejado respecto a los

cuentos de Pardo Bazán, destinados a esta obra, que dicho capítulo habría alcanzado también un considerable desarrollo.

Estos trabajos vienen a poner de relieve la solidez de la formación de un estudioso, con auténtica vocación literaria –una vocación también plasmada en su dedicación docente como catedrático de Historia de la lengua y la literatura española en su relación con la literatura universal– capaz de verter sus profundos conocimientos y sus impresiones de inteligente y exquisito lector en una investigación seria y contundente para construir uno de los más importantes estudios, aun hoy imprescindible, como lo seguirá siendo siempre, por su vigencia, sobre el cuento, y en particular sobre el cuento español del siglo XIX, tanto desde el punto de vista de la teoría como de la crítica literaria.

Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de (1963). *Obras Completas*. Madrid, Fax.
- Alas “Clarín”, Leopoldo (1893). “La prensa y los cuentos”. En *Palique*. Madrid, L. Victoriano Suárez.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949a). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Revista de Filología Española, anejo L, C.S.I.C.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949b). “Clarín creador del cuento español”, *Cuadernos de Literatura*, 5, 145-169.
- Baquero Goyanes, Mariano (1958). “La novela española de la segunda mitad del siglo XIX”. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Barcelona, Barna, V, 55-143.
- Baquero Goyanes, Mariano (1961). *Qué es la novela*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1963). *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid, Gredos.
- Baquero Goyanes, Mariano (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires, Columba.
- Baquero Goyanes, Mariano (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona, Planeta.
- Baquero Goyanes, Mariano (1988). *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Edición de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Cátedra de Mariano Baquero Goyanes, Universidad de Murcia.
- Böhl de Faber “Fernán Caballero”, Cecilia (1961). *Obras*. Edición de José María Castro Calvo, Madrid, B.A.E.
- Cervantes, Miguel de (1976). *El coloquio de los perros*. Edición de Mariano Baquero Goyanes. Madrid, Editora Nacional.

- González Blanco, Andrés (1909). *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*. Madrid, Sáenz de Jubera.
- Gullón, Ricardo (1952). "Las novelas cortas de *Clarín*", *Ínsula*, 76, 3.
- Martínez Cachero, José María (1953). "Luis Bonafoux y Quintero, 'Aramis' contra 'Clarín' (Historia de una enemistad literaria)", *Revista de Literatura*, 5, 99-112.
- Martínez Ruiz "Azorín", Juan (1944). "El arte del cuento", *ABC*, 17 de enero.
- Montesinos, José F. (1955). *Pedro Antonio de Alarcón*. Zaragoza. Biblioteca del Hispanista.
- Moravia, Alberto (1958). "Prólogo" a *Racconti italiani*, Edición de G. Carocci. Milán.
- Pardo Bazán, Emilia (1891). *Nuevo Teatro Crítico*, 3 marzo.
- Pardo Bazán, Emilia (1898). Prólogo a *Cuentos de amor*. O. C. Madrid, Renacimiento.
- Paredes, Juan (1986). "Castiglione y la teoría de la narración breve en *Il Cortegiano*". *El Renacimiento italiano. Actas del II Congreso Nacional de Italianistas (Murcia 1984)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 429-440. Recogido en *Las voces del cuento*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Instituto Universitario de Investigación Miguel de Cervantes, 51-62.
- Péseux-Richard (1914). "Un romancier espagnol: Jacinto Octavio Picón", *Revue Hispanique*, 79.
- Poe, Edgar Allan (1842). "Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tale: Literary Criticism", *Graham's Magazine*.
- Reiss, Katherin (1955). "Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas *Clarín*", *Archivum*, 5, 77-126 y 267-303.
- Ríos, Laura de los (1965). *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*. Madrid, Revista de Occidente.

BAQUERO GOYANES Y *LA REGENTA*

BAQUERO GOYANES AND *LA REGENTA*

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

Este estudio analiza tres momentos sucesivos de las intervenciones críticas e historiográficas de Mariano Baquero Goyanes sobre *La Regenta* de Clarín, situándolas en el contexto de la crítica precedente. Desde el primer estudio importante aparecido en 1952 Mariano Baquero modificó el estado de la cuestión crítica para lo que fue fundamental el capítulo dedicado al Leopoldo Alas novelista en la *Historia General de las Literaturas hispánicas* de 1958, primera vez que Clarín fue tratado con pormenor y relieve en una Historia de la Literatura. Por último, el artículo analiza el estudio introductorio que Baquero escribió en 1984 para su edición de *La Regenta*, comparándolo con los coetáneos de Gonzalo Sobejano y Juan Oleza.

PALABRAS CLAVE:

Baquero Goyanes, Crítica, Historiografía, *La Regenta*

ABSTRACT:

This study analyses three successive moments in Mariano Baquero Goyanes' critical and historiographical interventions on Clarín's *La Regenta*, situating them in the context of the preceding criticism. Since the first important study appeared in 1952, Mariano Baquero has modified the state of the critical question, for which the chapter dedicated to the novelist Leopoldo Alas in the *Historia General de las Literaturas hispánicas* of 1958 was fundamental: the first time that Clarín was treated in detail and with prominence in a History of Literature. Finally, the article analyses the introductory study that Baquero wrote in 1984 for his edition of *La Regenta*, comparing it with the contemporaries of Gonzalo Sobejano and Juan Oleza.

KEYWORDS:

Baquero Goyanes, Criticism, Historiography, edition of *La Regenta*.

En la ponencia que dicté en el Congreso *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)* celebrado en la Universidad de Oviedo bajo el título “Clarín: lecturas desde el canon” (Pozuelo Yvancos, 2001) hice una valoración de conjunto tanto de la escasa presencia de *La Regenta* en la historiografía literaria española de la primera mitad del siglo XX (contra lo que podía pensarse inicialmente), como de la decisiva intervención que tuvo Mariano Baquero Goyanes en la consideración de Clarín como novelista, esfera en la que me centraré en este artículo, que además de desarrollar algo más lo que allí apuntaba, lo llevaré a la reconstrucción de tres hitos fundamentales de la relación crítica sostenida por Baquero Goyanes con *La Regenta*: el carácter pionero que tuvieron sus estudios anteriores a 1958, singularmente el titulado “Exaltación de lo vital en *La Regenta*” (Baquero Goyanes: 1952a); la intervención decisiva que supuso la inclusión de Clarín como novelista en el capítulo titulado “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX” incluido en el tomo V de la *Historia General de las literaturas hispánicas* coordinada por Guillermo Díaz-Plaja (Baquero Goyanes, 1958); y el amplio estudio introductorio que puso al frente de su edición de *La Regenta*, en la colección Austral de Espasa Calpe (Baquero Goyanes, 1984).

No era de extrañar que 1952, año del Centenario, viviera una revitalización de los estudios clarinianos. Baquero escribió un artículo ese año en la revista *Ínsula* sobre “Clarín novelista” (Baquero Goyanes; 1952b), pero los estudios sobre Clarín tienen hito en la publicación de un número especial de la revista *Archivum* de la Universidad de Oviedo que, junto al estudio citado de Baquero sobre la exaltación de lo vital, recogía el que ha sido desde entonces liminar para el análisis de la estructura de la obra, el publicado por Emilio Alarcos con el título de “Notas a la Regenta” (1952) que había servido como lección inaugural de ese curso en la universidad ovetense y sendos artículos de Martínez Cachero. También en 1952 Baquero Goyanes se sumaría a la vindicación de Clarín como novelista, publicando en la Universidad de Murcia ese año el estudio más extenso que habría de recibir durante mucho tiempo la otra novela de Leopoldo Alas, *Su único hijo* (Baquero Goyanes, 1952c). En 1956 reunió ambos estudios, el de *Archivum* y el dedicado a *Su único hijo*, en su libro *Prosistas españoles contemporáneos. Alarcón, Leopoldo Alas, Gabriel Miró, Azorín* (Baquero Goyanes, 1956) por donde citaré en adelante.

Si 1952 supuso mucho para los estudios clarinianos, según hemos visto, no fue el primer año en que Baquero Goyanes prestará atención a la obra narrativa del catedrático ovetense, pues le habían precedido dos estudios que se podrían definir como pioneros. En 1946 el titulado muy significativamente “Clarín, novelista olvidado” (Baquero Goyanes, 1946) y un año después, en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, la nota titulada “Clarín y la novela poética” (Baquero Goyanes:

1947), ambos citados por Baquero en su estudio de 1952 de *Archivum*. También cita en ese estudio, por cierto, la obra crítica más extensa que se había publicado hasta la fecha sobre la novela de Clarín aparecida fuera de España. Me refiero a la tesis de Albert Brent: *Leopoldo Alas and "La Regenta". A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction* (Brent, 1951) que influyó bastante en la lectura que Baquero desarrolla sobre la exaltación vitalista en la obra mayor de Clarín.

Ese largo ensayo aparecido con el título "Exaltación de lo vital en *La Regenta*" es un estudio importante, podría decirse que definitorio de la posición que Baquero Goyanes, puesto que a la altura de 1952 la crítica era unánime respecto a la adscripción de Leopoldo Alas al Naturalismo, guiados sobre todo por la importante labor de sus estudios críticos, muy especialmente tanto el ensayo titulado "Del naturalismo", aparecido en la revista *La Diana* en 1882, como el Prólogo a *La cuestión palpitante* publicado en 1983, ambos por tanto aparecidos en los años en que se estaría gestando *La Regenta*. Baquero recoge numerosos testimonios de la crítica primera asociando *La Regenta* con el Naturalismo, no ya solo el exabrupto del padre Blanco García, sino los más mesurados juicios de Andrés González Blanco, que sí adscribía a Alas a la corriente naturalista, como los más matizados respecto a tal adscripción de J. A. Balseiro y A. F. G. Bell. Pero lo importante, por tal razón califico el ensayo de Baquero como decisivo, es que ponderó mucho los matices de separación que Alas iría teniendo respecto de la obra de Zola, sobre todo en los dos puntos con que Baquero comienza su ensayo, los referidos a los ideales del objetivismo y el carácter tendencioso que irían teniendo las obras del último Zola, que agradaron menos al Clarín lector y crítico.

Baquero inaugura una lectura nueva, superadora de sus antecedentes críticos y lo hace estableciendo que la dominante de Clarín, algo que comparten tanto *La Regenta* como *Su único hijo*, era la exaltación de lo vital, dominante temática y estilística que sobresale, sin anularlas, tanto sobre la crítica sociológica de los estratos estamentales (clero, aristocracia, burguesía) como a la dimensiones psicológicas de los personajes afectados por el conflicto de Ana Azores en medio de la lucha que por ella libraron Fermín de Pas y Álvaro de Mesía. Esta lectura anticipa la importancia que luego concedería Gonzalo Sobejano en el estudio introductorio de su edición de 1981, tanto al punto de vista de los ideales morales como ciudadanos de Leopoldo Alas, que imponen una mirada propia alejada de la simple adscripción (tenida entonces por automatizada) a las características del Naturalismo. Ni a Baquero ni a Sobejano se les escapa la importancia que en el giro clariniano respecto a las posiciones naturalistas pudo tener la lectura del Galdós de *La desheredada*, que sin duda animó posiciones más psicológicas y menos tendenciosas que las de Eça de Queiroz y Zola quienes a través de diferentes obras estuvieron desde luego muy presentes en los conflictos desarrollados en *La Regenta*. Un punto de inflexión crítica reconoce

Baquero Goyanes pudo encontrarse en la tesis de Albert Brent sobre lo que llamó *the novel of frustration*, idea la de frustración de ideales y una caída en el fracaso que impera en todos y cada uno de los personajes que rodean a Ana Ozores. Tal idea no dirime una separación de los ámbitos personales, eróticos o religiosos respecto de los sociales. Es ese tránsito de los unos a los otros donde la genialidad de Clarín se hizo más evidente.

A la sugestiva interpretación de Brent, Baquero Goyanes añade la que será la tesis central de su estudio que expone así: “Creo que en todo el relato puede percibirse como *leitmotiv* suave, escondido, pero a la vez muy claro, la gran preocupación de Alas: el dualismo inteligencia-vida, resuelto a favor del segundo término, de lo vital” (Baquero Goyanes, 1952a: 141). Antes de ir a un análisis pormenorizado y muy atento de los dos personajes a través de los cuales se ejemplifica la exaltación de lo vital, como son Fortunato Camoirán, a quien Baquero denomina “contrafigura de Fermín de Pas” y de Frígilis a quien denomina “voz de la Naturaleza”, Mariano Baquero presenta su tesis en el análisis de varios cuentos de Clarín en que ha percibido ese rasgo dominante de la exaltación de lo vital, singularmente *Doña Berta*, *¡Adiós, Cordera!* o *La trampa*. Aquí se encuentra otra singularidad de la mirada crítica de Baquero. Nunca deja de considerar la comunicación del novelista con el gran cuentista. Como se sabe a Mariano Baquero se debe el libro que nació como tesis doctoral titulado *El cuento español en el siglo XIX* (Baquero Goyanes, 1949), por lo que siempre fue muy sensible al cultivo de ese género. Tanto es así que como veremos atiende a influencias del cuento incluso cuando tiene que trazar un panorama general de la novela en una obra de conjunto como era la *Historia general de las literaturas hispánicas*. También convoca rasgos del cuentista en el estudio introductorio que hizo a su edición de *La Regenta*, según veremos luego. Lo normal era referirse al Clarín intelectual y crítico, pero menos al Clarín cuentista, algo que sí hicieron sistemáticamente tanto Baquero Goyanes como Gonzalo Sobejano, autores ambos de estudios fundamentales dedicados a la narrativa breve de Leopoldo Alas.

Sostuve en mi estudio de 2001, al hilo de unas reflexiones de Claudio Guillén, que las Historias de la Literatura eran quizá el mejor campo de estudio del proceso de canonización de un autor. Y analicé precisamente en este punto que la presencia de Clarín era no solo escasa sino enormemente desenfocada para con el novelista. Podría sostenerse que en términos generales Clarín apenas existía como novelista; fundamentalmente era pensador y crítico para las Historias de la Literatura españolas anteriores a la intervención decisiva de Baquero Goyanes en 1958.

Enrique Rubio Cremades en su *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española* (2001) ha documentado bibliográficamente la situación que

yo había diagnosticado. Clarín es un autor canónico indiscutible hoy, uno de los grandes, y hay quien compara *La Regenta* con el *Quijote* y dice que después de novela cervantina no hay otra más grande que la de Clarín. Pero si comenzamos a leer las páginas dedicadas a Leopoldo Alas en el panorama crítico fijado por Rubio Cremades observamos que las primeras referencias críticas sobre el Clarín creador son los tempranos trabajos de Baquero, Martínez Cachero y Alarcos a los que acabo de referirme. Pero no se trataba ya en la tradición crítica anterior a 1952 de ausencia sino fundamentalmente de enfoque. La unanimidad parecía ir en sentido contrario, al considerar que Alas no pudo ser tan buen creador porque había sido tan buen crítico, tópico que analizaremos luego como una constante de sus entradas en la Historia Literaria. Como prueba de esa falta de unanimidad se lee en otra *Historia de la Literatura Española* publicada en 1951, la de Gerald Brenan, quien dedica a Leopoldo Alas 16 líneas de su texto, con este contenido sobre *La Regenta*, única obra de creación a la que se refiere:

El cuadro que obtenemos es el de una triste y estancada ciudad provinciana donde siempre está lloviendo y solo hay tres ocupaciones: el juego, las murmuraciones y la rumia acerca del sexo. *La Regenta* tiene muchas de las características de la buena novela; los personajes están analizados con finura, la trama es adecuada y el inteligente comentario está condimentado con ironía. Sin embargo es un libro muerto. El autor desconoce el secreto de dotar de animación a las escenas y resulta además muy pesado. Es un crítico de la vida española más que un novelista con la facultad de recrearla (Brenan, 1951: 419-420)

No puede argüirse que se trata de un autor extranjero, atrabiliario o despistado, puesto que un autor tan poco atrabiliario, despistado y nada extranjero como José Manuel Blecua, a la altura de 1944, cuando publica su manual de Historia de la Literatura española muy seguido en Institutos de Enseñanza Media, después de incluir en el capítulo XIV de su obra titulado “El naturalismo en la novela,” tan sólo a Pardo Bazán, Palacio Valdés (con dos páginas a cada uno de ellos) y Blasco Ibáñez, a quien dedica algo más de una página, desplaza a Clarín al apartado de “Otros novelistas” y las diez líneas que le dedica se limitan a decir:

Fue notable como crítico, agudo y perspicaz, aunque a veces peque de excesiva violencia y sátira. Hizo famoso su pseudónimo Clarín y sus artículos bajo el título de *Paliques*. Como novelista fue el que escribió la obra más naturalista del siglo XIX: *La Regenta*. Pero ya en el Prólogo que escribió después para *La cuestión palpitante* se mostró arrepentido de su naturalismo. Es autor también de cuentos muy interesantes recogidos en las colecciones *Pipá*, *Doña Berta*, y *Cuentos morales*. Como crítico ejerció una verdadera influencia en nuestra literatura anterior al 98, de la que, en cierto modo, se podría considerar como un precedente (Blecua, 1944: 134-134).

Lo que Blecua está reflejando en la cantidad y en la cualidad con la que se refiere a Clarín, no es producto de que el suyo sea un manual breve para el Bachillerato (pues concede enorme extensión relativa y mayor, a Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Valera y no digamos Galdós), sino de un estado de la cuestión crítica en las Historias de la Literatura anteriores a las que señalé antes de Ángel del Río y Baquero Goyanes.

De que no cabía atribuir el lugar que concede a Clarín a una óptica particular de Blecua, siempre tan ponderado y equilibrado, ni a las dimensiones de su obra, ni a las posibles constricciones del franquismo, sino a un estado de la cuestión en la propia Historia Literaria académica puede confirmarlo el hecho de que más radical todavía que Blecua en la postergación de Clarín, se había mostrado el siempre agudo, liberal e institucionista Ángel Valbuena Prat, quien prácticamente lo ignora en su primera edición, la de 1937, de su conocida *Historia de la Literatura Española* que fue el manual universitario de mayor relieve hasta los años setenta, en que otros vinieron a competir con él. El de Valbuena, según ya estudié en otro lugar (Pozuelo Yvancos, 2000) supuso una renovación real de los estudios de Historia Literaria en nuestro país. Pues bien, en esa *Historia de la Literatura* de Valbuena Prat, escrita en los años de la República y publicada en plena Guerra Civil, Clarín no es que aparezca como “Otros novelistas” según ocurría en otras muchas Historias, es que no aparece para nada en los capítulos dedicados por Valbuena a la novela del XIX. Tan sólo le dedica éste una página en otro capítulo, el dedicado al 98, y bajo el epígrafe: “Los precursores del 98: Clarín y Ganivet” (Valbuena Prat, 1937: 755). Resulta sorprendente la escasez de espacio de esa página concedida a Clarín, si la medimos no solo con las casi seis dedicadas a Pereda, las nueve a Valera o con, lo que no puede sorprendernos, las dieciséis concedidas a Galdós; aunque sí son más gratuitas, en ese orden cualitativo, las cuatro páginas a Emilio Castelar. Pero el desplazamiento de Clarín debe valorarse sobre todo si observamos que poco más adelante dedicará nada menos que diez páginas a Pérez de Ayala, y con el epígrafe “El remozamiento de los temas del 98” (Valbuena Prat, 1937: 870).

He aquí uno de los fenómenos que afecta sobremanera a los principios de canonización y al mismo tiempo explica en parte el lugar concedido a Clarín en la Historia literaria: la inserción de cada escritor en un punto del modelo narrativo que cada Historia Literaria adopta y que explica su desarrollo mismo. Es obvio, y queda patente en la organización de la de Valbuena que su centro valorativo, el eje que ordenará buena parte de su dispositivo canonizador, será la vindicación del 98. Clarín sólo aparece como precursor y el enorme y, a mi juicio, desproporcionado lugar concedido a Pérez de Ayala (en lo que Valbuena, por cierto, no fue una excepción) lo será como epígono de esa generación. En esa página que Valbuena dedica a Clarín

no deja nunca de referirlo bien a Azorín, cuya finura miniaturesca entiende predicha ya en *Adiós Cordera*; sino también a Pérez de Ayala, pues el problema de la ciudad española, de la religiosidad y el erotismo presentes en el cuento *El señor* le parecen a Valbuena anunciar los personajes centrales de *Belarmino* y *Apolonio*, lo que también confirma *La Regenta* que “ hace pensar también en temas del nuevo novelista asturiano y su técnica más detallada y concreta que las generalizaciones de Galdós, mira más que éste hacia el concepto lento y exacto de la nueva geografía de la narración” (Valbuena Prat, 1937: 834)

Para entenderlas vayamos doce años más adelante, a otra notabilísima *Historia de la Literatura española* de enorme importancia, y que como la de Valbuena abandona el positivismo meramente acumulativo imperante para establecer un modelo narrativo, de muy agudos diagnósticos. Me estoy refiriendo a la que en 1948 publica en Nueva York don Ángel del Río. Para este el centro desde el que mirar a Clarín es otro. Ángel del Río entiende que el centro del canon literario que explicaría a Clarín como una de sus mejores periferias es Galdós. No me lleva a deducir esto solo lo cuantitativo, pues dedica a Galdós un capítulo aparte, central, aislado, y rodeado de los que le preceden (Fernán Caballero, Alarcón, Valera y Pereda con entre cinco y seis páginas dedicadas a cada uno, frente a las diecisiete páginas de Galdós) y los que le siguen (Pardo Bazán, Clarín Palacio Valdés, Blasco Ibáñez) en el capítulo siguiente a Galdós; y el conjunto de todos ellos doce páginas. Tanto ese dato cuantitativo como esa disposición central en capítulo aparte para el escritor canario son compartidas casi unánimemente por cuantas historias literarias se publican en España en el siglo XX, sobre todo en la primera mitad que estamos considerando, que precede a Baquero Goyanes.

No ha sido, empero, ese simple dato cuantitativo y esa *dispositio* centrada la que me llevan a la conclusión de que Ángel del Río entiende que es Galdós el centro del sistema canonizador, sino lo que sobre Clarín dice en las cuatro páginas que le dedica su *Historia*. Hay que adelantar que Ángel del Río es uno de los primeros en valorar altamente la producción ficcional de Clarín y uno de los pocos que dejan de considerarlo como un crítico metido a escritor en sus ratos libres. Ángel del Río valora mucho la modernidad de Clarín, su carácter educado, cosmopolita en lecturas, intelectual. Pero luego de ponderar los aires renovadores de esta nueva generación de naturalistas que son Pardo Bazán y Clarín, añade: “En casi todo les había precedido Galdós, de quien son en realidad discípulos” (Del Río, 1948: 315), lo que confirma el diagnóstico que acababa de hacer de *La tribuna* de la Pardo Bazán y de *La Regenta*, de las que dice “pueden considerarse como las primeras novelas naturalistas españolas o de lo que como tal se entendía en España. Galdós se había adelantado con el naturalismo, también relativo y propio de *La desheredada* (1881)” (Del Río, 1948: 314). O, más adelante,

Los aires renovadores no fueron sin embargo suficientes para crear un nuevo ciclo, como ocurrirá poco más tarde con el subjetivismo impresionista del 98. En lo fundamental seguía la novela adscrita a las direcciones del realismo y a los caminos abiertos, sobre todo por Galdós. Palacio Valdés dice en una autocrítica «Si me despojase de lo que pertenece a los grandes maestros que me han precedido, quedaría desnudo», juicio que con algunas puntualizaciones podría aplicarse a las obras de sus compañeros de generación. De ahí que a pesar del relieve de una personalidad como la de Clarín o de la misma Pardo Bazán, la totalidad de su novela tenga menos importancia en un panorama histórico que la de sus antecesores. Al fin y al cabo fueron estos los que hicieron posible que España pudiera figurar de nuevo en la historia de la literatura narrativa (Del Río, 1948: 315-316).

Valbuena Prat tensaba el arco hacia delante, hacia el 98, y Ángel del Río, sin embargo, no deja de enfatizar la dependencia respecto de Galdós, incluso en la renovación naturalista (aunque en un momento dado, al tratar de la evolución de Clarín hacia un idealismo subjetivista, declare también que “es el precursor más cercano a la generación del 98” (Del Río, 1948: 319). Para Ángel del Río la modernidad no cabe entenderla desde el fin del 98, sino que se situaría mucho antes, en la generación realista que abrió caminos nuevos y europeizó la novela española. Incluso cuando se está refiriendo a *La Regenta* y dice “Hoy sorprende cómo Alas se adelanta a procedimientos de la novela posterior –que ya están en Galdós– pero que Alas utiliza acaso con una sensibilidad más cercana a la nuestra” (Del Río, 1948: 321), no ha dejado de advertir que ya estaba en Galdós.

Es en este contexto de precedentes que acabo de sintetizar donde cobra relieve mayor la intervención de Baquero Goyanes en 1958, pues el apartado “Las novelas de Clarín” dentro del capítulo dedicado a “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX” en el seno de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, supone la primera vez que en una Historia de la literatura se considera a Clarín como novelista, estudiando su aportación tanto al margen del 98 como de Galdós. Y con un acento decisivo, pues contrariamente a la tradición crítica predominante, en las seis páginas de gran formato dedicadas por Baquero a Leopoldo Alas como novelista, sitúa la lectura crítica de las novelas de Clarín desde la premisa de que “no eran novelas estrictamente y extremadamente naturalistas” (Baquero Goyanes, 1958: 120). La otra novedad de la lectura crítica de Baquero es el cambio de enfoque respecto a Valbuena Prat, Blecua y otros, que le lleva a afirmar: “El Clarín crítico que en su época fue más famoso que el Clarín novelista ha perdido valor hoy a expensas del segundo” (Baquero Goyanes, 1958: 120). El punto de vista de la consideración crítica de Baquero le acerca a la de Azorín, y en concreto a la afirmación del alicantino de que a Clarín le ocurría lo que a Stendhal, incomprensidos por su generación y revalorizados más tarde. Afirma Baquero: “Clarín es el caso típico del hombre que

desborda su época, del extranjero en su siglo” (Baquero Goyanes, 1958: 121), en la estela de la siguiente afirmación de Azorín, adelantada en 1913.

Pero Clarín es uno de esos escritores –como Larra– a los cuales vuelve la atención de los doctos como una mansa oleada de amor, poco a poco, al cabo de los años, para formar alrededor de su figura un renombre definitivo, perdurable. Se extinguen momentáneamente estos escritores para renacer con más fuerza: la fuerza de la verdadera inmortalidad.... No se trata de que Alas sea *más* que los otros, o *mayor* en tal o cual característica de literato; no es una diferencia de *cantidad* lo que le separa de sus coetáneos, sino de *cualidad*. Clarín es una cosa distinta, aparte, de los novelistas, críticos, periodistas que vivían cuando él vivía. Estudiando el tono medio de la novela, el cuento y la crítica en su tiempo, se ve claramente –como en el caso de Stendhal– que Clarín no podía ser en aquellos días gustado ni comprendido plenamente. Hoy, al cabo de veinte o treinta años, con ser otras las tendencias y la orientación de las nuevas generaciones, acaso no estemos más que en el comienzo de la comprensión de Clarín (Azorín, 1913: 866).

También Baquero Goyanes, aparte de afirmar con Brent que *La Regenta* era la mejor novela española del siglo pasado, amplió el diagnóstico que Azorín no pudo hacer, pues relacionó los principales logros estilísticos de *La Regenta* con el *tempo lento* proustiano analizando en el capítulo III un típico ejemplo de morosidad. Destaca asimismo el carácter funcional de las descripciones, alejadas del objetivismo naturalista pues las lee en relación con las acciones que engendran o iluminan (Baquero Goyanes, 1958: 124). Trata a *La Regenta* como “pura novela psicológica” y analiza su tempo narrativo. Puede resumirse la intervención de Baquero en 1958 como la primera vez que la novela de Clarín es tratada en una Historia de la literatura más por sus aspectos estilísticos y lenguaje narrativo original que por los reflejos críticos que la sociedad vetustense recibiera, aunque no deja Baquero de insistir en que el aliento fundamental que llevó a escribirla era la denuncia de la hipocresía y artificiosidad sociales frente a la que opuso Clarín una exaltación de lo genuinamente vital, como vimos que había adelantado seis años antes en su ensayo de la revista *Archivum*.

Baquero Goyanes publicó poco antes de su muerte, en 1984, la edición que la colección Austral dedicó a *La Regenta* de Clarín, precedida de un extenso estudio introductorio que en la reedición de 1995 al cuidado de Ana Luisa Baquero Escudero (por la que citaré) llega superar las ciento quince páginas, incluida una completa “Guía de personajes de la obra”. Podría decirse que Baquero abrió y cerró su amplia trayectoria investigadora, que cubre diferentes épocas y autores presentes en este número homenaje de la revista *Monteagudo*, con especial dedicación a Clarín, pues en 1947, dos años antes de doctorarse, ya había publicado sobre la obra narrativa del catedrático ovetense. Tres años antes que la de Baquero había aparecido en Castalia

la edición en dos volúmenes de *La Regenta* al cuidado de Gonzalo Sobejano, quien había estudiado su licenciatura en filología Románica en la Universidad de Murcia y que profesaba en 1981 en Columbia University. Al estudio introductorio de setenta páginas sumó Sobejano el Prólogo que Galdós hizo a la obra de Clarín. Y el mismo año que la de Baquero, 1984, apareció la edición en dos volúmenes de Juan Oleza, en Cátedra, precedida de un estudio Introductorio de un centenar de páginas. De modo que, en tres años, desde 1981 a 1984, se publicaron tres espléndidas ediciones con estudios que juntos superan las doscientas ochenta páginas. Un año después, en 1985, Carmen Bobes Naves publicó su *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta* (Gredos). Sumada a ella la atención de ediciones y críticas previas entre otros de Martínez Cachero y Sergio Beser (1972), la obra de Clarín recibió, por fin, en muy pocos años una atención filológica y crítica proporcional a su importancia.

El estudio introductorio y notas de la edición de Baquero se parecía en su importancia en comparación necesaria con las de Sobejano y Oleza, La primera, de 1981, es citada ampliamente por Baquero; la del segundo obviamente no, por coincidir su año de publicación. En lo que me resta del artículo valoraré los acentos de las tres ediciones, en orden a poner de relieve las singularidades de cada una y en especial lo que Baquero Goyanes eligió estudiar en su asedio crítico, muy elocuente también en lo que decidió no hacer. Por ejemplo, Baquero eludió un tratamiento pormenorizado de la cuestión del naturalismo español, que sí recibe tratamiento por Sobejano y especialmente por Juan Oleza, quien dedica cuarenta páginas, la mitad del estudio introductorio, a una, por otra parte, excelente, introducción tanto a los problemas del Naturalismo europeo –singularmente el francés– como a la relación, compleja y muy matizada que Clarín muestra en sus ensayos críticos sobre la cuestión naturalista. Apenas dedica Baquero tres páginas de su Introducción a esta filiación naturalista de Clarín, y lo hace mas bien para desmentir tanto el objetivismo como la tendenciosidad ideológica prendida a las obras mayores de Zola. Baquero prefiere otro tipo de contextualización, que le lleva a relacionar a Clarín con lo hecho, en cuanto a funcionalidad de los elementos puestos en juego, por aquellos años en otras novelas extensas europeas, de Thackeray, Dickens y Tolstoi. Es más: cuando se trata de poner a Clarín en relación con el naturalismo, más que en el seguimiento de Zola, o Mau-passant, está interesado en contextualizarlo tanto con las obras mayores de Emilia Pardo Bazán como por *La desheredada* de Galdós. En este asunto, la separación de Leopoldo Alas respecto a la visión más dogmática o automatizada del Naturalismo, tanto en los aspectos fisiológicos como en el determinismo, Baquero, que ya había adelantado esa lectura en su estudio de 1952, coincidió con semejante diagnóstico de Sobejano quien había hablado más bien de un *naturalismo espiritual*.

Aparte de esta lectura diferenciada respecto al Naturalismo, los dos aspectos más novedosos en que incide Baquero fueron su insistencia en la importancia de la impersonalidad de la voz narrativa; es decir, entre las ediciones de *La Regenta* es la primera que analiza la importancia de fenómenos narratológicos y de la manera presentativa adoptada por el narrador. Baquero no sigue tanto la narratología francesa, entonces muy en boga; su intervención recibe ecos de la tradición crítica instaurada por la escuela anglo-norteamericana seguidora de Henry James, tanto de E.M. Foster cuanto de Wayne Booth.

Cualquier conocedor de la obra crítico-literaria de Baquero Goyanes sabe que hay dos temas que le fueron muy queridos de los que escribió con regularidad: el cervantismo y el perspectivismo. En ambos coincidió tanto con la tradición de Ortega y Gasset, que escribió sobre el perspectivismo y el *Quijote*, como en posteriores desarrollos llevados a cabo por Francisco Ayala y Lionel Trilling, quienes habían señalado que la modernidad narrativa europea se inscribe en la estela de la obra de Cervantes. Obviamente Baquero se refiere en extenso a la bibliografía general en la relación de *Madame Bovary* con don Quijote, ya puesta de relieve por Carlos Clavería en 1942 (a quien, por cierto, está dedicado el estudio de Baquero sobre la exaltación de lo vital arriba citado) y en la que asimismo trato con asiduidad estudios previos de Sobejano, quien en el estudio introductorio de su edición también advierte que esta insistencia en *Bovary* no debía hacernos descuidar la que tuvieron Galdós, Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés (Sobejano, 1981: 14-15).

De la relación entre don Quijote y *Bovary*, junto al contraste enunciado por Sobejano entre poesía y prosa, engaño y desengaño; aporta Baquero Goyanes una perspectiva original cifrada en que ambos personajes en realidad esconden a potenciales escritores, puesto que don Quijote apunta la idea de seguir a don Belianís de Grecia en tomar la pluma e incluso esboza escenas que el futuro escritor de sus hazañas describirá. Esta idea de un don Quijote escritor es uno de los aspectos más novedosos del cervantismo de *Bovary*, y sirve a Baquero para adentrarse en el tema de las idealizaciones con que Ana Ozores afronta sus vidas e incluso añade igual punto de vista sobre la vocación literaria compartida por el Magistral. Baquero lleva la impronta de la idealización literaria a ser un tema que sobrepasa la influencia de *Madame Bovary* en Clarín, pues es traído por Baquero a ser un ingrediente del que participan todos los personajes, puesto que Álvaro de Mesía tiene el modelo del Tenorio, modelo que sin embargo no acierta a realizar con nobleza mínima, en tanto que don Víctor de Quintanar sí se entrega a hacer realidad los admirados héroes de las comedias calderonianas de capa y espada. Por ello, en el epígrafe titulado “Vida y literatura”, Baquero Goyanes puede recorrer con agudo pormenor el vector de comunicación de lo vital y lo literario, es la dominante que cruza todo el tránsito de *La Regenta*. Ello

antes de ir a las sucesivas muestras en que se da el que fuera catedrático de la Universidad de Murcia denomina *perspectivismo contrastado*. Más allá del “baciuelmo” spitzeriano, Baquero desarrolla un punto de vista sutil de contrastes que adelantaría la que luego Henry James llamaría *dramatic novel*. Lo importante de esta contribución me ha parecido el desarrollo crítico de que los puntos de vista desempeñan enfoques narrativos. No es solo una consideración ideológica, sino una dramatizada, que Baquero prolonga a otras escenas en que se da el contraste entre lo de fuera y lo de dentro, como ocurre en la referida criada Petra. Baquero lleva a su cumbre este desarrollo del perspectivismo como forma narrativa en *La Regenta*, cuando Gonzalo Sobejano había llevado a otra cumbre los conceptos de naturalismo espiritual e imaginación moral. Llamo la atención sobre lo insólito que resultaba entonces encontrar sutilezas críticas de este calado, en estudios introductorios de ediciones que tienen una finalidad de gran difusión. Constituyen ensayos originales que van más allá de la información externa sobre la obra: tanto Sobejano en 1981 como Baquero en 1984 pretendieron y consiguieron que el lector de *La Regenta* la contemplara en sus estratos profundos como precipitados que son de la obra crítica sobre una misma novela de dos grandes hispanistas que habían publicado sobre ella múltiples ensayos. Se trató en ambos de ir a lo fundamental de su semántica y estructura que luego Oleza completó en 1984 con un estudio introductorio a la edición donde los temas de los conflictos sociales y el yo cobraron especial relieve. Pero no conviene comparar la de Oleza, pues ni él ni Baquero pudieron conocer lo que había hecho el otro en unos estudios que se publicaron a la vez.

Una vez que el punto de vista crítico había reunido lo principal de su lectura crítica de la obra clariniana, y antes de ir a aspectos fundamentales de las principales interpretaciones que la obra había suscitado, que completa con un excelente desarrollo del diseño triangular de su estructura, en la estela de lo avanzado por Emilio Alarcos, Baquero incluyó dos capítulos de su Introducción que nadie había hecho. El primero es el epígrafe “Efectos cinematográficos”, en que se asoma a la influencia que pudiera haber tenido el mecanismo de la *linterna mágica* que Alas pudo conocer y que llevó al capítulo III. También recorre Baquero otros fenómenos como el de la *cámara subjetiva* que le sirve para un comentario de la famosa visión que Fermín de Pas hace con su catalejo desde la torre del campanario de la Catedral de Vetusta, escena que resulta emblemática del tránsito que Clarín hace entre lo descriptivo objetivo y la subjetividad a la que inclina la pasión vital del personaje por el dominio de la ciudad. El otro epígrafe novedoso es el dedicado a “Cuentos en *La Regenta*”. Sergio Beser había adelantado algo en 1982 sobre la presencia de temas y personajes que Clarín toma de algunos de sus cuentos. Lo que hace Baquero es otra cosa, lejos de remitir a los cuentos que habían nacido de la misma pluma se refiere a los que en

la novela están *in nuce*, a modo de apunte o esbozo susceptibles de haber sido desarrollados como cuentos. Por así decirlo, lo que a Baquero interesa es la matriz estilística del género cuento en pasajes concretos de la novela de los que ofrece ejemplos. Quien pasa justamente por ser desde 1949 el mayor especialista español en el cuento decimonónico no se resistió a mostrar a los lectores de *La Regenta* que Clarín miraba personajes y escenas de sus novelas con ojos de cuentista.

Entre los elementos estilísticos de la obra Baquero Goyanes destacó el que relaciona con el engarce de un personaje con otro, y de una escena con la siguiente. Crea un efecto que el catedrático de Murcia denomina ir *enganchándose las cerezas* como si un motivo o una criatura diese paso a otro u otra. Las variaciones que Clarín hace de este mecanismo de cohesión narrativa son muy sutiles y Baquero destaca algunos ejemplos en que tal técnica se desarrolla con maestría, yendo bien de lo particular a lo general o viceversa con cabos siempre bien anudados. Relaciona Baquero esta técnica tan frecuente en *La Regenta* con lo que Henry James denominó con el término francés *ficelles*, literalmente un cordelillo, que trasladado metafóricamente al argot teatral sería como artimaña o truco; *tenir o tirer les ficelles* equivale a manejar el tinglado, mover los hilos. Luego de recorrer el modo como James lo desarrolla en el prefacio a su obra *The Ambassadors*, Baquero señala algunos ejemplos de técnica de ligazón narrativa semejante en *La Regenta*. En ese mismo año y de modo paralelo Juan Oleza se refirió en el estudio introductorio de su edición a lo que llama “técnica de carrusel” (Oleza, 1984: 66). Reunidos una serie de personajes se pasa por asociación de motivos de uno a otro como si fuese un entramado que puede acelerarse o retardarse según las intenciones. Por la vía de las *ficelles*, o por la técnica del carrusel, la crítica clarinista más avisada se fijó en uno de los elementos estilísticos que otorga mayor trabazón a la novela.

El estudio introductorio de Baquero, luego de la amplia Bibliografía, se cierra con una guía de personajes. Nada menos que ciento cincuenta entradas por orden alfabético, que van señalando aparición y rasgos, pero también funciones que cada personaje desempeña en la novela. No se limita a un elenco, pues hay que conocer muy bien todos los detalles de la novela para que pueda seguirse el juego de metamorfosis que muchos de ellos sufren. De esta forma a lo largo de cincuenta páginas el lector asiste a las complejidades y matices que van siendo comentados por el crítico, advirtiendo la genialidad con que Clarín ha ideado este caleidoscopio viviente de Vetusta. En torno al triángulo protagonista no hay fuerza elemental tanto de clase social como de origen psicológico, que no haya recibido atención de Leopoldo Alas. Es en esta guía donde aflora como en ningún otro tratado el horizonte de sutileza que llena de genialidad los mundos que Clarín ideó para que Vetusta fuese imagen de la entera condición humana.

Bibliografía

- Alarcos Llorach, Emilio (1952). “Notas a *La Regenta*”, *Archivum*, II, 1, 141-160.
- Azorín (1913). *Clásicos y modernos*. En Azorín (1998). *Obras escogidas. II Ensayos*
Ed. de M.A Lozano Marco. Madrid, Espasa Calpe.
- Baquero Goyanes, Mariano (1946). “Clarín, novelista olvidado”, *Revista de la Universidad de Oviedo*, 113.
- Baquero Goyanes, Mariano (1947). “Clarín y la novela poética”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, XXIII.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952a). “Exaltación de lo vital en *La Regenta*”, *Archivum*, II. Recogido en Baquero Goyanes, Mariano (1956): *Prosistas españoles contemporáneos*. Alarcón, Leopoldo Alas, Gabriel Miro, Azorín, Madrid, Rialp, 127-172.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952b). “Clarín novelista”, *Ínsula*, 76.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952c). “Una novela de Clarín su único hijo”. En Mariano Baquero Goyanes (1956). *Prosistas españoles contemporáneos*. Alarcón, Leopoldo Alas, Gabriel Miro, Azorín. Madrid, Rialp, 33-125
- Baquero Goyanes, Mariano (1958). “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”. En Guillermo Díaz Plaja (ed.) (1958). *Historia general de las literaturas hispánicas*, Tomo V. Barcelona, Editorial Barna, 55-143.
- Baquero Goyanes, M (1984) “Edición y estudio”. En Leopoldo Alas Clarín (1984): *La Regenta*. Madrid, Espasa Calpe, 9-123
- Beser, Sergio (ed.) (1982). *Clarín y La Regenta*. Barcelona, Ariel.
- Blecua, José Manuel (1944). *Historia de la literatura española*. Zaragoza, Librería General.
- Bobes Naves, Carmen (1985). *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*. Madrid, Gredos
- Brent, Albert (1951): *Leopoldo Alas and La Regenta. A Study in Nineteenth Century Spanish Prose Fiction*. Missouri, University of Missouri Press
- Brenan, Gerald (1951): *Historia de la literatura española*. Cito por la reedición en Barcelona, Crítica, 1984
- Del Río, Ángel (1948) *Historia de la literatura española*. En Del Río, Ángel (1996): *Historia de la literatura española*. Barcelona, Ediciones B¹.
- Oleza, Juan (1984). “Estudio Introductorio” en Leopoldo Alas Clarín (1984). *La Regenta*. Madrid, Catedra, vol. I, 9-117

¹ Hay reedición con estudio a cargo de Jose María Pozuelo Yvancos en Barcelona, RBA, 2010

- Pozuelo Yvancos, José María (2000). “Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española”, *Monteagudo*, 2º Época, V, 55-70
- Pozuelo Yvancos, José María (2001). “Clarín, lecturas desde el canon”. En Araceli Iravedra, Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz de la Peña (eds.). *Actas del Congreso Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001)*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 415-435
- Rubio Cremades, Enrique (2001): *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid, Castalia
- Sobejano, Gonzalo (1981). “Estudio Introductorio”. En Leopoldo Alas Clarín. *La Regenta*. Madrid, Castalia, 5-78.
- Valbuena Prat, Ángel (1937). *Historia de la literatura española*. Barcelona, Gustavo Gili.

UN ESTUDIO PIONERO E INNOVADOR EN LAS LETRAS ESPAÑOLAS DEL PROFESOR BAQUERO GOYANES: “LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX” PERTENECIENTE AL VOLUMEN COLECTIVO *HISTORIA GENERAL DE LAS LITERATURAS HISPÁNICAS*.

AN INNOVATIVE AND PIONEER STUDY IN SPANISH LITERATURE BY PROFESSOR BAQUERO GOYANES: “LA NOVELA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX”, INCLUDED IN THE COLLECTIVE VOLUME *GENERAL HISTORY OF HISPANIC LETTERS*.

ENRIQUE RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

RESUMEN:

El presente estudio tiene una finalidad clara: analizar las investigaciones académicas del profesor Baquero Goyanes sobre la novela española en la segunda mitad del siglo XIX, insertas en un enjundioso capítulo perteneciente al volumen V de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (1958), Editorial Barna, y reeditado en 1969 en la barcelonesa Editorial Vergara. Prestigiosa Historia que reúne el elenco investigador más prestigioso del momento para la elaboración de sus contenidos. El profesor Baquero analiza la novela realista-naturalista con rigor, con un científicismo ejemplar, modélico para los investigadores y profesores universitarios.

ABSTRACT:

The present study has a clear purpose: to analyze the academic research of Professor Baquero Goyanes on the Spanish novel in the second half of the 19th century, which constituted a substantial chapter within volume V of the *General History of Hispanic Literatures* (1958), Editorial Barna, and reissued in 1969 in Barcelona's Editorial Vergara. This prestigious History brought together the most prominent researchers of the moment for the creation of its contents. Professor Baquero rigorously analyzed the realist-naturalist novel, with an exemplary scientism approach, a model for researchers and university professors.

PALABRAS CLAVE:

Baquero, siglo XIX, novela, Realismo-Naturalismo.

KEYWORDS:

Baquero, XIX century, Novel, Realism-Naturalism.

En el año 1949, bajo la dirección de Guillermo Díaz-Plaja, con una introducción de Ramón Menéndez Pidal, se inicia la magna *Historia General de las Literaturas Hispánicas* que finalizaría en 1958, configurada por una serie de volúmenes cuyos marbetes serían los siguientes: I. Desde los orígenes hasta 1400. II. Pre-Renacimiento y Renacimiento. III. Renacimiento y Barroco. IV. Siglos XVIII y XIX, 1ª parte. IV. 2ª parte. V. Post-romanticismo y modernismo. Su aparición en el mundo de las letras marcó un referente señero para los estudiosos de las literaturas hispánicas, pues cada volumen y sus correspondientes géneros literarios eran encomendados a expertos críticos e historiadores de la literatura española e hispanoamericana. La colaboración del profesor Baquero se incluye en el volumen V, titulada “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”, junto a otras colaboraciones debidas también a críticos, historiadores y humanistas de gran prestigio, que analizan las corrientes estéticas y los diversos géneros literarios del XIX, como José María de Cossío –“La poesía en la época del Naturalismo”–, Nicolás González Ruiz –“Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX”–, Fernández Carvajal –“El pensamiento español en el siglo XIX”, Jorge Rubió Balaguer –“Literatura catalana” –, Luis Michelena –“Literatura en lengua vasca” –, Raúl H. Castagnino –“La literatura dramática argentina” –, Juan Fernández Carvajal Bello, Oscar Fernández de la Vega y Juan J. Remos –“Literatura cubana” –, y Jaime C. de Veyra –“La hispanidad en Filipinas” –. Las colaboraciones en volumen colectivo eran hasta el momento inexistentes en España, pues con anterioridad a esta obra lo habitual en el mundo de las letras hispanas era la presencia de un solo investigador o historiador de la literatura, el autor de la misma, el responsable de sus contenidos, que, evidentemente, debía poseer un gran bagaje cultural, pues tenía que abarcar las múltiples etapas literarias de la literatura, desde sus orígenes hasta las corrientes estéticas existentes previas a la publicación o aparición del volumen.

Si trazamos un panorama crítico de monografías sobre la literatura española e hispanoamericana hasta el año de aparición del volumen colectivo en el que colabora el profesor Baquero, se observa que la autoría corresponde a una sola persona. Con poca prevención se podría citar el estudio del padre Juan Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura (1782-1799)*, la primera historia universal y comparada de la literatura según el concepto dieciochista. Obra celeberrima en toda Europa que tuvo múltiples ediciones italianas (Venecia, Roma, Nápoles, Pistoia...)

hasta 1857, considerada una obra pionera en los estudios de Literatura Universal y Comparada. Si tenemos en cuenta las denominadas *Galerías de la Literatura Española* de mediados del siglo XIX, como la debida a Antonio Ferrer del Río, publicada en 1846 su elaboración corresponde a un solo autor. Otro tanto sucede durante el segundo tercio del siglo XIX, como la titulada *Historia crítica de la de la literatura española*, de José Amador de los Ríos, cuyos siete volúmenes se publicaron entre 1861 y 1865. Las obras editadas bajo el enunciado de conferencias o lecciones, como la obra *Curso histórico-crítico de la literatura española* (1871), de José Fernández Espino, la conclusión es la misma, al igual que la debida a Blanco García, *La Literatura Española en el siglo XIX* (1891-1894), cuyo primer volumen analiza los géneros literarios del Neoclasicismo para engazarlos en capítulos posteriores con el Romanticismo. El segundo volumen se ocupa de la literatura española durante la segunda mitad del siglo XIX, sin prescindir de ningún género literario, incluyéndose la prensa y la crítica, y, finalmente, el volumen tercero, configurado por los capítulos cuyos marbetes son los siguientes: *Literatura Catalana en el siglo XIX*, *La Literatura Regional de Galicia* y *La literatura Hispano-Americana*. La estructura y disposición de los contenidos son de parecido corte al de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, pero de una única autoría y sin la parcialidad esperada.

Las referencias a historias de la literatura previas a la aparición de la obra objeto de estudio debidas a un solo autor son múltiples, de ahí que destaquemos sólo aquellas de relieve, como la *Historia de la lengua y de la literatura castellanas*, cuyos catorce volúmenes se publicaron entre 1915 y 1922, una obra señera en la historiografía literaria citada y tenida en cuenta por el profesor Baquero en sus estudios. Cabe citar también las historias de la literatura debidas a G. Ticknor (1851-1856), cuyos cuatro volúmenes están traducidos por P. Gayangos y E. de Vedia; Fitzmaurice-Kelly (1901), traducida y anotada por A. Bonilla y San Martín; A. Salcedo Ruiz (1917); M. Montoliú y de Togores (1929); M. Romera Navarro (1928); A. Valbuena Prat, publicada por primera vez en 1937 y reeditada en posteriores ocasiones con adendas y rectificaciones; Ángel del Río (1948); Gili Gaya (1950); García de Andoain (1950); G. Estrella Gutiérrez (1951). De toda esta relación de historias de la literatura la única que comparte autoría es la debida a Juan Hurtado y Jiménez de la Serna y Ángel González Palencia, cuya sexta edición corregida, aumentada y más citada corresponde al año 1949. En la primera mitad del siglo XX existía también historias de la literatura española publicados por hispanistas, todas escritas por una sola persona, como las debidas a Ernest Mérimée (1908), Aubrey Bell (1947), Gerald Brenan (1951), Yugo Gallo (1952), G. Cirot y M. Darbord (1956), entre otras.

La publicación de la *Historia General de las Literaturas* supone para el hispanismo un punto de referencia ineludible para los estudiosos de la literatura

española. Por primera vez, tal como se ha constatado en el breve panorama expuesto en líneas anteriores sobre monografías de la literatura española, se encomienda el estudio de un específico movimiento literario o corriente estética a especialistas académicos, universitarios, cuyo único aval es el rigor, el cientificismo, la calidad de sus investigaciones divulgada a través de revistas académicas. El profesor Baquero reúne todas estas condiciones y cualidades, pues en fecha temprana publicó excelentes y rigurosos artículos en revista especializadas sobre escritores pertenecientes a la gran novela española del siglo XIX, época que conocía a la perfección desde época temprana, tal como se constata en su trabajo de investigación *El cuento español en el siglo XIX*, enjundioso estudio que mereció el premio "Menéndez Pelayo" en 1944 y que sería publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el año 1949. Obra de cabecera para investigadores y estudiosos del cuento, pues se trata del trabajo más concienzudo y extenso de dicho género llevado a cabo hasta la fecha de su publicación, no superado hasta el momento presente, aunque sí completado y enriquecido con trabajos específicos o monográficos sobre autores que aparecen en sus páginas. El acopio de datos extractados de la prensa del siglo XIX es copiosísimo, al igual que el análisis que su autor realiza sobre dicho género, desde su específico termino a través de la historia hasta sus relaciones, concomitancias y motivos existentes entre el cuento y la leyenda, el artículo de costumbres, el poema en prosa, la novela corta y la novela. La extensa monografía sobre el cuento español en el siglo XIX fue, sin lugar a dudas, el mejor aval para colaborar como experto en dicha época en la magna e innovadora *Historia General de las Literaturas Hispánicas*.

El capítulo del profesor Baquero, cuyo marbete, "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX", parece indicar que se va a centrar sólo y exclusivamente en dicho periodo, va, sin embargo, precedido de un análisis sobre los diversos géneros narrativos provenientes del Romanticismo, como la novela histórica y la novela de folletín, ambas de gran éxito en su época, que cederían su primacía a la novela de costumbres al mediar el siglo. Páginas que nos permiten dilucidar con precisión no sólo el discurrir del género novela, sino también el conocimiento de un género que se bifurca y comparten recursos literarios, pues tanto la novela histórica como la de folletín conjugan el pasado histórico y los peculiares motivos del folletín al mediar el siglo. El profesor Baquero disecciona todo este complejo material literario, estableciendo las peculiaridades propias de cada escritor y sus peculiaridades a fin de dar a conocer los precisos entresijos, variedades y diferencias entre la novela histórica publicada en el Romanticismo, desde Ramón López Soler y Enrique Gil y Carrasco, autor de la novela histórica más lograda del romanticismo español —*El señor de Bembibre*—, hasta escritores rezagados de dicha corriente estética, como Ros de Olano o Rodríguez Correa. Un panorama literario elaborado con rigor, basado

tanto en los estudios más señeros del hispanismo como en las fuentes primarias a fin de asentar las bases del género novela en la primera mitad del siglo XIX. El profesor Baquero se basa para su estudio en la producción literaria existente, a fin de matizar las peculiaridades o características de las novelas publicadas, fundamentalmente, en el segundo tercio, como las novelas seudohistóricas debidas a Francisco Navarro Villoslada, Antonio Cánovas del Castillo, Víctor Balaguer, Emilio Castelar, Fernández y González, Torcuato Tárrego, Ramón Ortega y Frías, entre otros, cuyos relatos iban dirigidos a un público popular, amante de enredos y plagados de un sinfín de aventuras y desventuras que hacían las delicias del lectorado, pues utilizaban, como en el caso del célebre Fernández y González, elementos y recursos propios del folletín. Novelas de enredos, amantes, misterio, suspense, entre otros muchos recursos, que convertían lo narrado en una sucesión de hechos inverosímiles, falseándose la historia y sin un depurado estilo literario, a diferencia de los *Episodios nacionales* de Galdós. El profesor Baquero apunta y desglosa todo este panorama crítico de mediados del siglo XIX, señalando como modelos literarios las obras de escritores franceses, particularmente de Sue, Féval y Dumas. Gracias también a sus conocimientos de la prensa periódica de dicho siglo, ahonda en el modelo subliterario de la entrega, pues la prensa española, que seguía el patrón impuesto por Francia, publicaba en la llamada “Sección de Folletones” novelas de afamados escritores franceses, admirados y leídos en su país, especialmente E. Sue. De este panorama crítico, el profesor Baquero destaca a los célebres escritores folletinistas Wenceslao Ayguals de Izco, autor del famoso folletín *María o la hija de un jornalero*, y Enrique Pérez Escrich, cuya obra *El cura de aldea*, a pesar de no tener calidad literaria, puede considerarse como una narración basada en sucesos coetáneos, pues el fondo histórico es el de las guerras carlistas: un periodo cruel, de guerras civiles, en el que se pone de manifiesto la crueldad del general carlista Cabrera. Se trata de un análisis que ha sido tenido en cuenta por los estudiosos del XIX, pues ahondaba en conceptos y obras desconocidas por los investigadores que vendrían después.

En el capítulo introductorio, se armoniza la crítica literaria publicada hasta mediados del siglo XX sobre la novela española – Montesinos (1955), Menéndez Pelayo (1941), Cornish (1918), Simón Díaz (1946), Eoff (1940-1941), Cejador (1933), Brown (1953), Gómez de Baquero (1924), Sherman (1940-1941), Revilla (1883) – con las reflexiones sobre dicho género dictadas por los grandes novelistas de la época, como Valera o Galdós, a fin de dar una visión clara, objetiva y desde la perspectiva tanto del crítico como del creador. Sin embargo, Baquero, lejos de asumir los dictados del hispanismo, fundamentalmente del afincado en universidades de prestigio en los Estados Unidos, rebate conceptos que hasta el momento la crítica en general había aceptado, como, por ejemplo, las teorías de Montesinos, vertidas

en su obra *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Sirva de botón de muestra lo expuesto por dicho crítico sobre la influencia letal del costumbrismo en la novela española, pues en su opinión nos impuso la funesta discriminación “entre lo que se disputaba español y no español que durante decenios frustró muy buenos propósitos” (Montesinos, 1955: XI), prefiriendo la prosa crítica humorística y costumbrista de Mesonero Romanos que la proveniente de Francia, pues si “alguien hubiera intentado repetir en España la lección de Balzac se hubiera visto incurso en anatema de no españolidad” (Montesinos, 1955: XI). Baquero rebate con precisión la tesis emitida por Montesinos con argumentaciones bien explícitas, pues a raíz de su interpretación, basada en la influencia y presencia del costumbrismo en la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, la crítica posterior ha asumido dicho postulado el día de hoy en detrimento de lo expuesto por Montesinos ¹.

No menos enjundioso es el apartado relativo a los orígenes de la novela realista, que Baquero inicia con su tesis ya expuesta, pero con ejemplos bien explícitos, basados en cuadros de costumbres de Larra y Mesonero Romanos dotados de una breve peripecia argumental, con personajes y diálogos, que actúan de forma embrionaria en la novela realista, especialmente en *Fernán Caballero*, de la que Baquero traza con detenimiento los episodios más relevantes de su vida engarzados con la publicación de sus novelas y la ideología que subyace en sus escritos. Inicios de la novela realista en la que se percibe una anticuada técnica y un exceso de digresiones que ralentizan el discurrir de los hechos. Reflexiones del profesor Baquero centradas también en la ideología de la escritora, inmersa, a pesar suyo, en la órbita romántica. Rasgo caracterizador unido también a las connotaciones de sus novelas a la hora de tratar la dicotomía campo-corte, pues, en su pugna, la novelista percibe un problema nacional: la lucha de la tradición de signo cristiano contra el positivismo de signo liberal e irreligioso. Reflexiones a las que se unen las diferencias del realismo de Fernán Caballero con las creaciones literarias pertenecientes al naturalismo. Una visión de conjunto que analiza el corpus crítico existente sobre la vida y obra de Fernán Caballero, cotejado con la totalidad de su obra, a fin de valorar y analizar con precisión el total de sus novelas. Referencias críticas que nos remiten tanto a

¹ Baquero señala al respecto que Montesinos mezcla dos problemas distintos. El primero, el de la indiscutible incorporación del costumbrismo a la novela; el segundo, el de su calidad, en definitiva, “lo reprochado por el crítico es, una vez más, el retraso de la novela española con la relación a la europea. Cuando *Fernán Caballero* incorpora el costumbrismo a la novela y hace algo distinto de las mascaradas medievales [...]. El costumbrismo fue, pues *letal* en cuanto mantuvo a la novela *provinciana* y limitada, pero no considerada desde otra perspectiva, la señalada por Galdós y *Andrenio*. Y la verdad es que cuando se piensa en lo que de legítimo y buen costumbrismo hay incorporado al novelar de un Galdós, preciso es confesar que la labor de Larra y Mesonero fue tan útil como fecunda” (1969:137).

los estudios críticos clásicos y pioneros sobre la escritora (Asensio, 1893:133-150; Heinemann, 1944; Brown, 1953; Montesinos, 1955; Barja, 1924), como los referidos a novelistas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX, fundamentalmente los debidos al padre Coloma – *Recuerdos de Fernán Caballero* – o Pardo Bazán – *Nuevo Teatro Crítico* –. Estudio sobre Fernán Caballero que discurre también a través de los imitadores y seguidores de la escritora, como en el caso de Antonio de Trueba, María Pilar de Sinués, Luis Miguel y Roca, Luis Vidart, Carlos Rubio, Manuel Polo y Peyrolón. Novelistas estudiados por el profesor Baquero, con detenimiento, en su obra *El cuento español en el siglo XIX*, aunque en esta ocasión desde la perspectiva del género novela. En definitiva: una visión rigurosa del novelar de Fernán Caballero cuyo análisis sigue vigente en la actualidad.

Los novelistas de transición entre el Romanticismo y Realismo forman también parte del presente estudio, sin prescindir del análisis sucinto de novelas debidas a escritores que pueden considerarse curiosidades literarias por la ausencia de ediciones de sus obras. Sería, por ejemplo, el caso de las novelas de Selgas y Serrano tituladas *Un duelo a muerte*, *La manzana de oro*, *Un rostro y un alma*, *La mariposa blanca*, *El número 13*, entre otras, analizadas por Baquero desde una doble perspectiva, pues reflexiona y coteja la producción de la crítica con la de los propios novelistas, considerados como los grandes artífices del realismo-naturalismo: es decir, a través de los testimonios de Clarín, Pardo Bazán y Valera, fundamentalmente, al igual que Castro y Serrano, un novelista de transición, autor este último de la obra *Historias vulgares*, cuyo prólogo recuerda el ideario estético de Valera. Un autor en el que Baquero analiza su peculiar realismo, encauzado a través de un propósito moral próximo al de Fernán Caballero.

Caso más señero desde el punto de vista literario, considerado por Baquero “un romántico rezagado”, sería Pedro Antonio de Alarcón, cuya obra literaria perteneciente al género cuento sería estudiada y analizada con detenimiento en su obra *El cuento español en el siglo XIX*. Cabe señalar que Alarcón es un escritor poliédrico, no exclusivamente romántico, aunque lo que predomina en su obra es el romanticismo. Desde la perspectiva actual, presente, los marbetes en torno a Alarcón son múltiples, pues aparece con el apelativo de escritor tendencioso, espiritualista, ultramontano, pre-realista, post-romántico, novelista puente entre el Romanticismo y Realismo... Parte de la crítica lo engarza con la Generación del 68, al lado de los escritores adscritos a la novela de tesis, o asociado de pleno a la novela realista, como en el caso de los manuales universitarios publicados en estas últimas décadas. Montesinos es el crítico más ferviente defensor de su pertenencia plena al romanticismo, apreciación matizada por Baquero, pues considera a Alarcón como un romántico rezagado que noveló anacrónicamente con pasión y fuerza imaginativa los

sucesos convulsos acaecidos en torno a la Revolución de 1868. Creaciones literarias realizadas con un excelente pulso narrativo y con las condiciones propias “de un genuino novelista que, si bien no supo encontrarse del todo a sí mismo, escribió, sin embargo, algunas de las páginas más bellas de nuestro siglo XIX en el arte de la ficción” (1969:86).

Tras un escueto panorama crítico de su producción literaria no novelística, referida al cuento y cuadros de costumbres, aunque excelentemente analizada en *El cuento español en el siglo XIX*, detalla el profesor Baquero con precisión los rasgos más sobresalientes que subyacen en sus novelas, tanto desde el punto de vista ideológico como literario. Análisis que se lleva a cabo desde una perspectiva sincrónica, paralela a las publicaciones de las novelas de Alarcón, y que extrae el testimonio de la crítica más autorizada del momento, especialmente la debida a Clarín y Pardo Bazán, citados en la bibliografía. Baquero rebate y matiza las reflexiones críticas sobre la calidad de sus obras, en contra de los marbetes empleados para ubicar sus obras hasta el momento de la publicación de ese trabajo, afirmando que Alarcón fue un romántico rezagado, sin contacto con la nueva tendencia realista, pero influenciado de las novelas tendenciosas, polémicas, y cuyos contenidos se avenían mal con su personalidad y condiciones narrativas. Al igual que en otras ocasiones, el profesor Baquero analiza con precisión los relatos breves, los cuentos, de Alarcón, su estilo, fuentes literarias y múltiples aspectos tendentes a desentrañar su complejo mundo, clasificándolos por sus contenidos y engarzándolos con el riquísimo material noticioso de cuentos publicado en la prensa periódica del siglo XIX. Clasificación que sigue siendo vigente en la actualidad, al igual que sus reflexiones sobre las novelas de Alarcón, como, por ejemplo, los tonos folletinescos que subyacen en *El escándalo* y que posibilitarían su enorme éxito entre el público, pues el folletín estaba en dicha época en una etapa de esplendor. Interpretación novedosa que es aceptada por la crítica en el momento presente. El profesor Baquero es, desde la perspectiva actual, un lector moderno, y sus planteamientos han sido respetados hasta el momento presente. Si nos referimos de nuevo a la obra más transcendental de Alarcón, *El escándalo*, vemos que sus reflexiones son vigentes, y si bien censuran su deficiente contenido, por el contrario, su estructura narrativa, su arranque novelesco lo convierten a ojos de Baquero en un excelente narrador.

No menos significativo es el estudio sobre el padre Coloma, cuyo caso es parecido al de Alarcón, pues si bien el escritor guadijeño centra su mundo de ficción en la Revolución del 68, el padre Coloma creará un mundo de ficción infartado en la Restauración, en los años previos y convulsos de la restauración borbónica. Baquero marca en sus reflexiones los tics más caracterizadores de sus cuentos, relatos breves y novelas, considerando a Coloma como un hábil e ingenioso predicador que sermonea

a través de sus creaciones literarias y que se sirve de ellas en tanto predicaciones *sub specie* narrativa, en consonancia con su tarea de apostolado y en un momento determinante en la vida española. Como es habitual en el profesor Baquero, su crítica está cimentada en las reflexiones emitidas por las figuras señeras de la época y por el propio escritor, sin prescindir tampoco de lo emitido por la crítica de investigadores e hispanistas en general, a fin de situar en un preciso lugar la narrativa de Coloma. En sus conclusiones, Baquero considera su obra más célebre, *Pequeñeces*, como una novela tendenciosa influenciada por la prosa de Fernán Caballero, en consonancia con el contenido de los relatos breves de *Polvos y lodos*, *La Gorriona*, *El primer baile* o *La maledicencia*, cuyos propósitos se concretan en el argumento e intención de *Pequeñeces*, reflejo de la aristocracia española en torno a 1872. Baquero señala también las fuentes de la novela, sus recursos literarios, argumento, tal como había realizado la crítica, matizados con nuevas reflexiones y enfoques. En este sentido cabe señalar el profundo conocimiento por parte del profesor Baquero del género cuento del XIX, un material noticioso que se vincula también al género novela, pues su estilo, tema o asunto prelude y se materializa, en no pocas ocasiones, en las novelas señeras de la segunda mitad del siglo XIX.

Los marbetes que el profesor Baquero engarza en los sucesivos estudios para la clasificación de los autores son también harto orientativos y precisos. Si para designar la obra de Coloma utiliza el encabezamiento “La novela como predicación”, en el caso de Pereda emplea el término “Novela regional”. Tras incluir Baquero una breve introducción biográfica sobre el autor, al igual que en ocasiones anteriores, analiza su obra influenciada por los artículos de costumbres de Mesonero Romanos, un escritor reivindicado siempre en sus estudios, así como el costumbrismo en general, pues siempre consideró éste como el germen natural de la novela realista. Reflexión que la crítica actual respeta. En sus conclusiones afirma que el ruralismo de Pereda no desemboca en la plena idealización, en la estampa bucólica propia del Siglo de Oro, pues junto a las virtudes del campesinado aparecen también sus maldades, sus vicios. A través del escrutinio y lectura minuciosa de sus novelas —*La Puchera*, *Peñas arriba*, *El sabor de la tierruca*, *El buey suelto*, *La Montálvez*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *De tal palo, tal astilla*, *Pedro Sánchez*, *La Puchera*, entre otras—, Baquero sintetiza con precisión los rasgos más sobresalientes de las novelas, sus recursos literarios, temas, fuentes literarias, intencionalidad moralizadora y crítica, su percepción del realismo, su humanismo, su ideología tradicional y católica, sus desdenes sociales. Apuntes concisos y propios de un estudio engarzado en un volumen colectivo que no sólo nos informa con precisión de las novelas y sus rasgos más caracterizadores, sino que también nos proporciona futuras líneas de investigación, como si el profesor Baquero quisiera fomentarlas en las generaciones futuras. De hecho, numerosos aspectos por él destacados desembocaron en tesis

doctorales que ahondaron en múltiples aspectos de la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX, imposibles, por otro lado, de investigar por una sola persona. Bajo su magisterio, así, se publicarán numerosos trabajos siguiendo las líneas de investigación que subyacen en el presente capítulo de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*.

La obra de Valera se estudia bajo el marbete “Humanismo y novela”, términos que encajan, a su juicio, de pleno en el talante e ingenio del escritor. Aceptaciones que se unen a otras para perfilar con precisión su vida y obra, como, por ejemplo, su actitud escéptica, su esteticismo peculiar, su carácter de liberal templado, su humanismo, su ausencia de tendenciosidad, entre otros aspectos. Un conjunto de rasgos indelebles y persistentes en sus novelas. Baquero insiste en los reproches que la crítica coetánea al autor realizó sobre sus personajes, pero dando a las interpretaciones un aire de modernidad, inexistente en la crítica de mediados del siglo XX, pues no sólo analiza los reproches de la crítica, sino también las palabras del propio Valera dirigidas a su confidente y amigo Menéndez Pelayo referidas a sus personajes: “que todos son yo, y segundo, que mis filosofías cansan [...], deseo que me acusen de esto y, a la vez, siento más vivo prurito que nunca [...]” (Valera, cit. Baquero, 1969: 96). Baquero reflexiona sobre los juicios emitidos por la crítica y por el propio Valera y señala que dichas reflexiones, si se hubieran producido durante el primer tercio del siglo XX, habrían resultado indicativas de que a “Valera tal vez le hubiesen agradado novelas como *Contrapunto* o *Yellow Crome* de Huxley, o *La Montaña Mágica* de Mann, novelas en cierto modo calificables de humanísticas” (1969:96), pues en ellas los personajes hablan sin parar hasta convertir los capítulos en una especie de ensayo sobre cuestiones de diversa índole, de filosofía, arte, política o de humanidades en general.

El mundo de ficción de Valera aparece detenidamente analizado y fijado desde el punto de vista crítico para las generaciones posteriores, pues no sólo se limita a reflexionar sobre la posible tendenciosidad de sus novelas, como en el caso de *Pepita Jiménez*, cuyo propósito era prevenir a la sociedad contra el falso misticismo. Lo cierto, afirma el crítico, es que la tendenciosidad de Valera se concreta, desde el punto de vista narrativo, en su rotundo rechazo al naturalismo, a un tipo de novela fotográfica, documental, plagado de sordideces y miserias humanas, tal como se constata desde el punto de vista crítico en sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Las críticas sobre su actitud tendenciosa son muy relativas, pues, en el fondo, tal como apunta Baquero, Valera siempre persigue en sus novelas algún oculto propósito, algún recóndito secreto ligado a exóticas filosofías orientales. Y, aunque quiera sustraerse desde el punto de vista humanístico o estético a los problemas de la época, estos repercuten a veces en sus novelas. Obras como *Pepita*

Jiménez o *Doña Luz*, ligadas a las crisis religiosas del momento, están concebidas y expresadas de forma muy distinta a como lo percibimos a través de las novelas de Galdós. Reflexiones críticas que atienden al conjunto de sus novelas, a sus contenidos y recursos literarios, fundamentalmente a las tituladas *Las ilusiones del doctor Faustino* y *Juanita la Larga*. La primera, la más ambiciosa en opinión de Baquero, describe el amargo derrumbamiento de las ilusiones de un pobre y empequeñecido Fausto español, incapaz, como Hamlet, para la acción, más que por inquietud existencial. La segunda, *Juanita la Larga*, la más libre de tesis de toda su producción novelística, caracterizada por un realismo idealizado, plagado de obstáculos que pueden interponerse al amor. Obstáculos como la desigualdad social, religiosa, económica o generacional, pues también la diferencia de edad entre los protagonistas es evidente y supone una barrera sustancial. Reflexiones críticas que han prevalecido a lo largo de estas últimas décadas.

El apartado dedicado a Galdós es uno de los estudios más enjundiosos del capítulo sobre la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, pues, como señala Baquero, es “difícil encajar el enorme mundo novelesco de Galdós en el reducido espacio que impone un estudio de conjunto como el contenido en estas páginas” (Baquero, 1969:100). El título de dicho apartado es claro y conciso: “El mundo novelesco de Pérez Galdós”. Baquero, a mediados del siglo XX prelude el éxito de Galdós en épocas futuras, pues el paso del tiempo, que ha arrinconado u olvidado un gran número de novelas, en el caso de Galdós es todo lo contrario, pues su fama es reconocida tanto en España como fuera de ella. La copiosa bibliografía existente sobre su obra corrobora dicha apreciación.

La disección llevada a cabo por el profesor Baquero sobre la obra de Galdós es precisa. Tras una breve anotación sobre las novelas de la primera época, analiza los *Episodios nacionales*, sus fuentes históricas, literarias y modelos europeos, fundamentalmente Balzac, Erckmann, Chatrion y los españoles Víctor Balaguer, Diego López Montenegro y Antonio Flores. Estos dos últimos escritores, con sus obras *Memorias de un liberal* (1960) y *Ayer, Hoy y Mañana* (1853), y, el primero, mediante el conjunto de sus trabajos históricos y de creación literaria². No obvia Baquero tampoco un corpus literario de ilustre tradición: la novela picaresca. Para

² Baquero señala que la primera serie de los *Episodios nacionales* revela “su superior madurez como novelista. En cambio, en la quinta serie, en los últimos Episodios, su ingenio decae, sustentado excesivamente en enojosas alegorías y simbolismos” (1969:101. En su opinión, la primera y la segunda serie son las más compactas desde el punto de vista novelesco, con la compactibilidad que da la presencia de unos protagonistas centrales que viven más o menos los sucesos históricos narrados. El éxito de la primera serie se debe, en buena parte, a la importancia de los hechos sucedidos en la Guerra de la Independencia, cargadas de un hondo dramatismo muy superior a los acontecidos a las guerras carlistas o a los sucesos revolucionarios acaecidos en el siglo XIX. Reflexiones que han prevalecido hasta la actualidad.

Baquero, la urdimbre ficcional de que Galdós se sirve en la primera serie de los *Episodios nacionales* participa de ciertos recursos propios del folletín. El seguimiento del personaje central, la multiplicidad de paisajes, ambientes y episodios están redactados con admirable pulso narrativo, a pesar de estar escrita antes de su plena madurez literaria. El profesor Baquero desgana las respectivas series con precisión, con primor, siempre desde múltiples perspectivas y enfoques, desde el engarce de los personajes en un contexto histórico hasta la descripción de los mismos en múltiples ambientes perfectamente encuadrados en la sucesión de los hechos. Las conclusiones emitidas por el profesor Baquero en su análisis de conjunto son válidas hasta el momento presente³.

El corpus novelesco denominado por el propio Galdós con el nombre “Novelas españolas de la primera época” es analizado por Baquero en el inicio de su estudio, fundamentalmente *Doña Perfecta*, obra cargada de simbolismo, tal como ha constatado la crítica en estas últimas décadas. Un simbolismo también presente en la titulada *Gloria*, simbolismo que dará paso a un tipo de novela en el que se tiende preferentemente a lo novelesco, a pesar de que la tendenciosidad reste agilidad al relato. En opinión de Baquero, *La Fontana de Oro* representa el inicio de una forma novelesca que será superada a partir del año 1881, con la publicación de *La desheredada*. Baquero desglosa y analiza con precisión los rasgos más significativos de las novelas publicadas a partir de esta última fecha, como *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, Ángel Guerra, *Tristana*, *Nazarín*, *Misericordia*, *Realidad*, *El abuelo*, entre otras muchas. Un estudio referido siempre a los argumentos, tics caracterizadores que subyacen en las novelas, técnica narrativa, temas o motivos propios de la novela de la segunda mitad del siglo XIX, como la figura del sacerdote enamorado, la sociedad del “quiero y no puedo”, crisis religiosas, trasiego de personajes en su mundo de ficción, etc. Análisis que permite también clasificar el complejo mundo galdosiano en compartimentos, con sus rasgos más esenciales, desde las novelas puramente naturalistas hasta las psicológicas, dramáticas o idealistas. Una clasificación que ha sido respetada por los historiadores de la literatura, fundamentalmente en los manuales universitarios, pues

³ Tras un detenido examen de los episodios, Baquero emite una serie de conclusiones esclarecedoras a la par que concisas: “El final de la serie está excesivamente cargado de alegorías y contrastes con el limpio y recto sistema narrativo del comienzo— *Trafalgar*— de este complejo mundo novelesco que Galdós supo extraer de la historia contemporánea española. No todas las series, ni todos los episodios, tienen la misma altura y calidad, pero en un balance total creo que siempre pesarán más los aciertos que los errores. Si la segunda y tercera acusan una superior madurez novelesca, el encanto narrativo de la primera—folletinesco a veces, incluso pueril— y sobre todo la grandeza de los sucesos novelados contrapesan las inexperiencias que en ella pueda haber, menos ostensibles sin embargo que en las novelas de la primera época” (1969:106). Reflexiones perfectamente válidas hasta el momento presente, respetadas y admitidas en toda su extensión.

predomina en los estudios del profesor Baquero un interés didáctico, pedagógico, nada farragoso, que motiva y facilita la lectura de las novelas analizadas. Si bien es verdad que sus publicaciones están basadas en la investigación de fuentes primarias, como dejó bien asentado en su obra *El cuento español en el siglo XIX* y en posteriores estudios, no por ello desdeña la clasificación o disección de las novelas o cuentos por temas, recursos literarios o rasgos coincidentes, a fin de concretar y asentar las bases de posteriores líneas de investigación.

No menos exhaustivo y preciso es el capítulo “El naturalismo en la práctica: Emilia Pardo Bazán”, escritora que al igual que en el caso de los novelistas analizados con anterioridad, ha sido objeto de numerosas tesis, congresos y proyectos de investigación universitarios. Evidentemente, en el presente caso nos ceñimos a los estudios del profesor Baquero hasta 1958, año de la primera edición de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. Con anterioridad a esta fecha el profesor Baquero había editado en el servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia el libro *La novela naturalista en España: Emilia Pardo Bazán* (1955), y, años más tarde de la fecha de aparición de la presente *Historia General*, aparecerían nuevos estudios suyos sobre la escritora, como el titulado *Emilia Pardo Bazán*, publicado en la prestigiosa colección de Prensa Española (1972), o su edición crítica y anotada de *Un viaje de novios*, en la editorial Labor, año 1971. En el presente capítulo Baquero utiliza la autobiografía de doña Emilia que figura al frente de la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* y analiza con precisión los artículos que configuraron el libro *La cuestión palpitante* y su formación crítica, fácilmente perceptible en la revista fundada por doña Emilia con el nombre de *Nuevo Teatro Crítico*. El profesor Baquero analizó con rigor no sólo los cuentos de la escritora, sino también sus artículos de crítica literaria para referirse a dicho género, tal como se constata en *El cuento español en el siglo XIX* y en el presente estudio.

Tras teorizar Baquero sobre los orígenes del naturalismo y compararlo con la percepción que de él tiene Pardo Bazán, concluye que la escritora no sigue ciegamente el programa y método zolesco, y si en ocasiones acepta tesis veladamente naturalistas, observa los factores de la herencia, las neurosis u otros aspectos propios de la escuela, pero atendiendo más a la forma que al contenido. Para Baquero, la novela *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* apenas tiene asomos naturalistas, sin embargo, en *Un viaje de novios* hay excesivo naturalismo, recargado de datos físicos, de enfermedades y trastornos. Respecto a *La tribuna*, Baquero la considera decididamente naturalista, la más zolesca de su producción. Corpus novelesco de doña Emilia que aparece analizado en su totalidad, conceptuando *Los Pazos de Ulloa* como lo mejor de su producción y rebatiendo las interpretaciones de ilustres críticos, que veían en la novela la descomposición de los

antiguos organismos sociales, la degeneración de una progenie, en consonancia con la tesis zolesca de *Rougon-Macquart*. Baquero la analiza desde otra perspectiva: desde la percepción del ambiente y su influencia en la conducta emocional de los personajes, como ocurre con los *Cuentos de la tierra*. En su sentir, *La Madre Naturaleza* supone una versión naturalista de un tema literario clásico – *Dafnis y Cloe* – y romántico, legible en *Pablo y Virginia. Una cristiana* y *La prueba*, que son definidas como novelas idealistas bajo un soporte naturalista. *La Quimera* es una expresión de un modernismo que no forzosamente procedía de Rubén Darío, sino de la influencia de los Goncourt o del gusto por los temas exóticos: las “japonerías”, el cromatismo, entre otros aspectos. Baquero se limita a citar el resto de la producción novelística de Pardo Bazán, como si de ella hubiera ya seleccionado lo más granado, que evidentemente coincide con el criterio de la crítica posterior.

El resto de escritores analizados carece de marbetes o rótulos identificadores, pues sólo anuncian la producción de sus novelas, como las correspondientes a Clarín, Palacio Valdés, Juan Ochoa y Blasco Ibáñez.

Respecto a Clarín, Baquero destaca desde un principio su producción crítica, su mordacidad, sus sátiras, dirigidas, fundamentalmente, a Blanco García, Bobadilla, Ferrari, Máinez, Manuel del Palacio, Bonafoux, entre otros muchos. Aborda también de forma concisa su producción cuentística, analizada pormenorizadamente en *El cuento español en el siglo XIX*, a fin de analizar las dos novelas clarinianas con precisión: *La Regenta* y *Su único hijo*. Hasta la fecha de edición del capítulo, Baquero había publicado enjundiosos estudios sobre Clarín en época temprana, como el titulado “Clarín, novelista olvidado” (1946). A partir de esta fecha publica también varios estudios sobre sus novelas *La Regenta* y *Su único hijo*, en el año 1952, tal como se constata en el apartado bibliográfico. Trayectoria crítica que se prolongaría a partir de la primera edición de la edición de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* complementada, por ejemplo, con ediciones críticas sobre su obra, como la excelente edición de *La Regenta*, acompañada de un índice de personajes utilísimo, publicada por la editorial Espasa-Calpe en 1984.

En el presente estudio, Baquero aborda dos grandes temas novelescos del XIX; por un lado, el del adulterio, a lo Emma Bovary, provocado por el choque de una imaginación soñadora con el opaco y ceniciento bloque del tedio, de la rutina; por otro, el del sacerdote enamorado en línea con obras como *El pecado del abate Mouret*, de Zola, *El crimen del Padre Amaro*, de Eça de Queiroz, *Doña Luz*, de Valera, *Tormento*, de Galdós, entre otras. En su opinión, *La Regenta* es una novela estrictamente psicológica, pues importan más los sucesos “que transcurren almas adentro que el lance, el episodio exterior, sólo color, sonido o movimiento” (1969: 124). Con acierto, señala también que cada hecho tiene su *tempo* narrativo adecuado. Narrar el duelo y

muerte de Quintanar –hecho exterior– exigía menos página que describir las crisis religiosas de Ana Ozores, o la ambición del magistral frente a Vetusta, motivos ya psicológicos para los que hay que descender al matiz delicado, revelador. Reflexiones respetadas por la crítica y vigentes en la actualidad. En el análisis sucinto sobre la obra de Clarín, motivado “por la falta de espacio” (1969:125), concluye que *Su único hijo* desde el punto de vista del ambiente provinciano es excepcional, ofreciendo a su vez una irónica, casi esperpéntica pintura de un romanticismo pobre y desmedrado, “un post-romanticismo que sólo vive en el gesto y en el lenguaje, máscara del más sórdido materialismo y envilecimiento mora” (Baquero, 1969:125). Reflexiones tenidas en cuenta por la crítica posterior en sus estudios.

Concluye el capítulo con un estudio sobre Palacio Valdés, Juan Ochoa, a quien sólo dedica un breve párrafo, y Blasco Ibáñez. El primero, a pesar de pertenecer plenamente al siglo XX, figura por su espíritu, temática y técnica al XIX. Reflexión que ha sido respetada por la crítica hasta nuestros días. Baquero analiza los rasgos más peculiares que subyacen en sus novelas, como su talante entre humorístico y tierno que tanto le acerca a Dickens, rasgos que no son incompatibles con las crudezas de coloración naturalista, el pesimismo o la amargura, como en *Sinfonía Pastoral* o en *Tiempos felices*. Con frecuencia, Palacio Valdés impregna sus novelas de un clima enormemente trágico, como *El maestrante*, o de angustia, como *La Fe*. Incluso encuentra novelas, desgarradamente sarcásticas o tremendamente duras y sombrías, como *El cuarto poder* o *Tristán y el pesimismo*, respectivamente. Pesimismo procedente de las lecturas de Schopenhauer y que contrasta con otras novelas, como *La alegría del capitán Ribot*, que participa de cierta esperanza, fe y bondad. Contrastes y oposiciones que, en opinión de Baquero, coexisten con harta frecuencia en la narrativa de Palacio Valdés. Polaridad que se refleja también en los temas, como en *Marta y María*, canalizada a través de dos tipos de mujer. Se halla presente el tema de la dualidad amorosa, en *La hermana San Sulpicio* o en la serie *Tiempos felices*, compuesta de historias de matrimonios caracterizados por algún contraste. En las novelas *El idilio de un enfermo*, *La aldea perdida* y *Sinfonía pastoral*, engarzadas en el paisaje asturiano, se percibe también – dice Baquero – el contraste novelesco. En sus conclusiones, Baquero señala que el mundo novelesco del novelista está configurado por dualidades, tanto desde el punto de vista temático, como de ambientes, caracterización o fórmulas expresivas. Lo trágico puede ir unido a lo humorístico y el pesimismo a la esperanza. Reflexiones del profesor Baquero que han sido tenidas en cuenta por la crítica, como es el caso de los estudios debidos Peter Bly, Briand J. Dendle, G. Gómez Ferrer, G. Paolini, N.M. Valis, S. Miranda, entre otros.

Por último, el profesor Baquero, tras dedicar un breve párrafo a Juan Ochoa para señalar los temas predilectos que subyacen en sus novelas cortas *Su amado discípulo*, *Los señores de Hermida* y *Un alma de Dios*, temas como la presencia de vagabundos, niños, seres fracasados y pobres, animales desvalidos, nos introduce en el mundo de ficción de Blasco Ibáñez y en el de otros escritores prácticamente ignorados por la crítica coetánea a Baquero. Nos referimos a los epígonos del naturalismo. Blasco Ibáñez figura como el último escritor señero de la novela realista-naturalista, aunque su producción inicial está influenciada por la prosa becqueriana, como su libro *Fantasías (Leyendas y tradiciones)*. Novelista que es considerado por Baquero como el escritor de más clara filiación novelesca, aunque también se perciba en él la influencia de Maupassant, fundamentalmente en determinados episodios cargados de truculencia, excesivamente trágicos, de gran ferocidad y brutalidad. Breve estudio por el que desfilan las novelas tanto de ambiente valenciano —*La barraca*, *Cañas y barro*, *Flor de Mayo*, *Arroz y tartana*, *Entre naranjos*, entre otras—, otras tendenciosas o ideológicas —*El intruso*, *La bodega*, *La horda*— o de carácter cosmopolita, de tema americanos o de tema histórico.

El estudio “La novela española en la segunda mitad del XIX”, concluye con una llamada de atención a los escritores olvidados cuya producción novelística sigue la estética naturalista, aunque en ocasiones eviten ser tendenciosos o hagan gala de un realismo tradicional, como José María Matheu, Luis Alfonso y Casanova, Ortega y Munilla, Octavio Picón o José Zahonero, entre otros. Escritores que prolongan en lo sustancial los temas o recursos literarios propios del realismo-naturalismo. También se ocupa de las creaciones literarias debidas a Frontaura, Mata, Zamacois, Insúa, Sawa, etc., publicadas en colecciones populares pertenecientes al primer tercio del siglo XX, como *El Cuento Semanal* o *La Novela Corta*. En sus reflexiones sobre la compleja duración y finalización del Naturalismo, Baquero opta por una novela que actúa como final del ciclo de dicha corriente estética: *Vidas sombrías*, de Pío Baroja (1900), pues tanto dicha novela como otras debidas a sus compañeros de generación suponen ya una renovación expresiva y estilística innovadora.

Ofreciendo la bibliografía citada por el profesor Mariano Baquero, concluyo este recorrido por las principales aportaciones que su estudio revela. Un estudio que, por su originalidad y profundidad, anticipó líneas de investigación que beneficiaron a numerosos discípulos y que aún resultan plenamente vigentes.

Bibliografía

Alas, Leopoldo [*Clarín*] (1892). *Ensayos y revistas: 1888-1892*. Madrid, Manuel Fernández Lasanta.

Un estudio pionero e innovador en las letras españolas del Profesor Baquero Goyanes: “La novela ...

- Alas, Leopoldo (1912). *Galdós*. Madrid, Renacimiento.
- Altamira, Rafael (1908). *Cosas del día*. Valencia, Editorial F. Sempere y compañía.
- Aranda, Eusebio (1954). *Selgas y su obra*. Murcia, Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Asensio, José María (1893). “Personalidades ilustres. Fernán Caballero”. *España Moderna*, LIV, 133-150.
- Azorín [José Martínez Ruiz] (1929). *Andando y pensando*. Madrid, Páez.
- Azorín [José Martínez Ruiz] (1917). *Páginas escogidas de Leopoldo Alas*. Madrid, Calleja.
- Balseiro, José A. (1933). *Novelistas españoles modernos*. New York, McMacmillan.
- Baquero Goyanes, Mariano (enero-junio 1946). “Clarín, novelista olvidado”, *Revista de la Universidad de Oviedo*, 137-145.
- Baquero Goyanes, Mariano (1946). “Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXII, 373-376.
- Baquero Goyanes, Mariano (1947). “Clarín y la novela poética”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII, pp. 96-101.
- Baquero Goyanes, Mariano (1948). “La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX” (enero-abril), *Revista de la Universidad de Oviedo*, 49-50, 81-99.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). “Clarín, creador del cuento español” (enero-junio), *Cuadernos de Literatura*, 13, 149-170.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, Revista de Filología Española, Anejo L, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Baquero Goyanes, Mariano (1949-1950). “Barroco y Romanticismo (dos ensayos)”, *Anales de la Universidad de Murcia*, 5-20.
- Baquero Goyanes, Mariano (1950). “La novela y sus técnicas” (junio 1950), *Arbor*, 16, 54, 169-186.
- Baquero Goyanes, Mariano (1951-1952). “Una novela de Clarín: *Su único hijo*”. (1951-1952), *Anales de la Universidad de Murcia*, 2, 7-55.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952). “Clarín novelista” (1952), *Ínsula*, 76, 1-2.
- Baquero Goyanes, Mariano (1952). “Exaltación de lo vital en La Regenta”, *Archivum*, II, 187-216. [Leopoldo Alas “Clarín” (1978). *El escritor y la crítica*. Madrid, Taurus].
- Baquero Goyanes, Mariano (1953). “‘Adolphe’ y ‘La pródiga’”, *Ínsula*, 88, 1, 4, 8 [(1956). *Prosistas españoles contemporáneos*. Madrid, Rialp, 19-31].
- Baquero Goyanes, Mariano (1953). “Prólogo a Leopoldo Alas, Clarín”. En Clarín. *Cuentos*. Oviedo [ECC, 1978].

- Baquero Goyanes, Mariano (1955). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Universidad de Murcia, 1955 [(1986). Cátedra Mariano Baquero Goyanes].
- Baquero Goyanes, Mariano (1958). “La novela española en la segunda mitad del siglo XIX”. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas*. En Guillermo Díaz-Plaja (coord.). Barcelona, Ed. Barna [(1969). Barcelona, Ed. Vergara. Las citas corresponden a dicha edición].
- Barja, César (1924). *Libros y autores modernos*. Madrid, Sucesores de Ryvadeneira.
- Brent, Albert (1950). *Leopoldo Alas and La Regenta. A study in nineteenth century Spanish prose fiction*. Missouri, University of Missouri Press.
- Brown Richard F. (1953). *La novela española (1700-1850)*. Madrid, Orbe.
- Casalduero, Joaquín (1943). *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Cejador y Frauca, Julio (1833). *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid, Imprenta y casa editorial Hernando, VIII.
- Clavería, Carlos (1942). “Flaubert y La regenta de Clarín”, *Hispanic Review*, X, 116-125.
- Clavería, Carlos (1950). “Una nueva carta de Clarín sobre Teresa”, *Hispanic Review*, XVIII, 163-168.
- Coloma, Luis (1943). “Recuerdos de Fernán Caballero”. *Obras Completas*. Madrid, Fax.
- Cornish, B. Q. (1918). *Francisco Navarro Villoslada*. Berkeley, University of California, Publications in Modern Philology.
- Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo* (1946). Madrid, Espasa-Calpe.
- Erickson, E.L. (1936). “The influence of Charles Dickens on the novel of B. P. Galdós”, *Hispania*, XIX, 421-430.
- Fernández Rodríguez-Avello, Manuel (1955). *Vida y obra literaria de Juan Ochoa Betancourt*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- Gómez de Baquero, Eduardo (1924). *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid, Editorial Mundo Latino.
- González Blanco, Andrés (1909). *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*. Madrid, Sáenz de Jubera.
- González Palencia, Ángel (1934). *La censura gubernativa en España (1800-1833)*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- Heinermann, Theodor (1944). *Cecilia Böhl de Faber y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid, Espasa-Calpe.
- Jiménez, Alberto (1956). *Juan Valera y la generación de 68*. Oxford, The Dolphin Book.

Un estudio pionero e innovador en las letras españolas del Profesor Baquero Goyanes: “La novela ...

- Lafitte, G. (1943). “Madame Bovary et La Regenta”, *Bulletin Hispanique*, XLV, 157-163.
- Martínez Cachero, José María (1950). “Un ataque a Clarín. Seis artículos de Ramón León Máinez”, *Revista de Letras*. Universidad de Oviedo, XI, 257-273.
- Martínez Cachero, José María (1953). “Luis Bonafoux y Quintero, *Aramis* contra *Clarín* (Historia de una enemistad literaria)”, *Revista de Literatura*, 5, 99-112.
- Martínez Cachero, José María (1953). “Clarín, crítico de su amigo Palacio Valdés”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 19, 401-412.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1941). *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria. Edición Nacional de las Obras Completas*. Madrid, CSIC, Tomo V.
- Montesinos, José F. (1955). *Introducción a una historia de la novela*. Valencia, Castalia.
- Pardo Bazán, Emilia (1891-1893). *Nuevo Teatro Crítico*. Madrid, La España Editorial.
- Peseux-Richard, H. (1914). “Un romancier spagnol: Jacinto Octavio Picón”, *Revue Hispanique*, XXX, 515-585.
- Reding, Katherine (1923). “Blasco Ibáñez and Zola”, *Hispania*, VI, 365-371.
- Revilla, Manuel de (1883). *Obras*. Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Sáiz.
- Sherman H. Eoff (1940-1941). “The Spanish novel of *ideas*; critical opinion (1836-1880)”, *Publications of the Modern Language Association*, LV, 2, 531-538.
- Simón Díaz, José (1946). José Simón Díaz. “Vida y obras de Francisco Navarro Villoslada”, *Revista de Bibliografía Nacional*, VII, 169-220.
- Singer, Armand E. (1943). “Influence of *Paul et Virginia* on *La Madre Naturaleza*”, *West Virginia University Bulletin*, IV, 31-43.

**EL “VIAJE DE NOVIOS” A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA
APASIONADA: EL “PRÓLOGO” DE MARIANO BAQUERO GOYANES
A LA OBRA DE EMILIA PARDO BAZÁN**

**THE “VIAJE DE NOVIOS” FROM A PASSIONATE PERSPECTIVE: THE
“FOREWORD” FROM MARIANO BAQUERO GOYANES TO EMILIA
PARDO BAZAN’S OEUVRE.**

SAGRARIO RUIZ BAÑOS
Universidad de Murcia

RESUMEN:

El presente artículo analiza el prólogo a la obra de Emilia Pardo Bazán, *Viaje de novios*, a cargo de Mariano Baquero Goyanes, señalando como principal aportación a la historiografía crítica sobre la autora de Baquero el contrapeso que determinados rasgos románticos suponen en la consideración del naturalismo de su narrativa.

PALABRAS CLAVE:

Emilia Pardo Bazán, Mariano Baquero, Naturalismo, Siglo XIX

ABSTRACT:

This articles analyses the prologue to Emilia Pardo Bazán’s *Viaje de novios*, written by Mariano Baquero Goyanes, highlighting how Romanticism counterweights the traditional criticism that values Pardo Bazan’s oeuvre as an example of Hispanic Naturalism.

KEYWORDS:

Emilia Pardo Bazán, Mariano Baquero, Naturalism, XIXth Century

1. ¿Qué es un prólogo?

Hacer un prólogo o una introducción a una obra literaria es siempre algo comprometido y harto dificultoso si tenemos en cuenta que la objetividad y la imparcialidad han de presidir, como criterios protectores, la confección propiamente

dicha de lo que podríamos definir como un “casi” género académico y, en algunos casos magníficos, en “casi” un género literario, como ocurría en el caso del profesor Mariano Baquero Goyanes, al que con justicia podríamos considerar Maestro de maestros, si nos atenemos a su gran herencia intelectual repartida entre dilectos discípulos devenidos con el tiempo a su vez en maestros.

Esta particularidad de la que da fe el homenaje que se le tributa en estas páginas no necesita prueba o cita alguna. Cada vez que Baquero Goyanes prologaba una obra, ésta quedaba nimbada por un halo especial de prestigio literario, independientemente de sus muchos o pocos valores, ya que el Maestro sabía perfilar con no poco tino y mucha dedicación literaria, no exenta de amor por la criatura tratada, los elementos realmente sustantivos en los que el lector podía reconocer los méritos de la obra artística. Y procedía con sutileza tal que la obra quedaba engrandecida tanto a los ojos del lector inexperto como a los ojos del académico, haciendo apreciar sus aciertos sin por ello dejar de aludir a sus desaciertos siempre de forma delicada y sutil, manera de hacer crítica literaria tan sólo reservada a espíritus selectos por el fervor hondo y auténtico hacia su objeto de estudio. Esta es la genética académica, que ha dado sus frutos en esa estirpe o gran familia de numerosos discípulos y aquellos que bebieron en la primigenia fuente del saber, y del acercamiento, consideraríamos afectuoso más que racional, aunque lo uno no embote a lo otro, al hecho literario por parte de don Mariano.

Como discípulos, y todos lo sabemos bien, la sensibilidad literaria que debía educarse pasaba en primer e insoslayable lugar por dar ejemplo magistral de entusiasmo por la lectura. Los libros se tornaban en manos de don Mariano en apetecibles tesoros que deseábamos tener en nuestras manos y disfrutar como disfrutaba él de las mil y una historias e ideas que contenían las páginas impresas. De tal modo que lo primero que contagiaba el profesor Baquero Goyanes como un fortísimo virus era la necesidad urgente de leer, de leer y leer, cada vez más y mejor. Y, como todos sabemos, esta es la etapa ineludible para que las demás etapas florezcan. Atesorar lecturas para poder conocer cuanto más mejor y poder más adelante contrastar y componer un juicio estético. El juicio crítico vendrá más adelante y se dará por añadidura.

El arte de editar, prologar o introducir una obra literaria no es fácil: hay que aunar amor por la literatura, conocimiento exacto, delicadeza crítica y discurso estilístico experto y elegante, cualidades todas ellas que muevan a los posibles y virtuales lectores a sumergirse en la obra, dispuestos a buscar los tesoros de todo tipo que el editor reseñó. Todas estas y muchas otras circundantes poseía Baquero en abundancia y por ello, sus acercamientos a las obras literarias son obras maestras a su vez que completan el círculo mágico que debe darse entre el autor y el lector de

la obra mediando la mano delicada del crítico que obra de intermediario entre ambos cuando las circunstancias académicas lo requirieren. Y cuando no las hay académicas también: tantas veces un prólogo magistral ha movido a lectores a bucear en las páginas de una novela o una colección de cuentos, a gustar de las notas del arpa señaladas por la mano que ha sabido arrancarlas y hacerlas sonar.

2. Baquero Goyanes y Emilia Pardo Bazán

La escritora gallega había sido uno de los ejemplos más interesantes del devenir histórico de la Literatura Española del Siglo XIX, y no es de extrañar que, siendo este el más querido objeto de estudio del profesor Baquero, la figura “inquietante” de la condesa fuera de su absoluto interés literario. Inquietante por su largo recorrido a través de todos los movimientos del siglo XIX (romanticismo, costumbrismo, realismo, naturalismo, espiritualismo e incluso modernismo) que la curiosidad insaciable de Emilia Pardo Bazán la habían llevado a transitar, tanto como lectora, introductora, traductora y escritora de numerosas novelas, ensayos, críticas y la ingente cantidad de cuentos salidos de su mente y de su pluma. Por otra parte, su vitalidad la había llevado a viajar y a conocer a los escritores más afamados de su época, con muchos de los cuales trabó amistad fuera y dentro de nuestras fronteras, bien personal, bien epistolar. A su entusiasmo no escaparon ni el polígrafo Marcelino Menéndez Pelayo ni siquiera escritores rusos a los que sólo frecuentó a través de sus obras. Doña Emilia fue una excelente conductora de energía literaria que había de fructificar no sólo en su propia obra, sino en el devenir de la propia historia de la Literatura Española desde la segunda mitad del siglo XIX hasta los primeros veinte años del siglo XX, dada su trayectoria vital.

La condesa de Pardo Bazán opinó sobre todo lo opinable en la época convulsa en todos los sentidos en que le tocó vivir. Su vida merecería sin duda una buena novela... y Baquero Goyanes, admirador de su dilatada obra, la hizo a su manera, de la manera que mejor sabía: estudiándola a la par que las de Galdós y Clarín, autores que, por diversas circunstancias, fueron más cercanos a doña Emilia. No la desdeñó por ser mujer, no era algo propio de Baquero, quien siempre valoró el mérito literario por encima de cualquier otra consideración, como no lo hizo con Cecilia Böhl de Faber, otra insigne mujer escritora del siglo XIX que contribuyó a la evolución de la novela decimonónica española. El profesor Baquero, maestro de maestros, no discriminó nunca en este aspecto, devoto como era de la novelista inglesa Jane Austen y de las hermanas Brönte, por citar sólo ejemplos señeros y no pecar de prolija en este aspecto, aunque no puedo omitir la lectura que hizo en clase,

en un día luminoso, de un fragmento de *Flush*, el *cocker spaniel* de los Browning, cuyo romance noveló Virginia Woolf a través de la perspectiva del simpático can.

A doña Emilia no podía ignorarla ni quiso, como lo demuestra la atención bibliográfica que le dispensó en su obra *El naturalismo español: Emilia Pardo Bazán* y en su edición de una de las más controvertidas novelas de la escritora coruñesa, *Un viaje de novios*. Como gran admiradora que fue del Padre Feijóo, el “desengañador de las Españas” mostró inclinación hacia todos los campos del saber, incluyendo el médico y el científico, fruto de cuya inclinación surgió su primera novela *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina* en 1879 ambientada en Santiago de Compostela. Este prurito de interés misceláneo heredado del ilustrado Feijóo, determinará su carácter y su manera de acercarse intelectualmente a las cosas. Algo que, sin duda, atrajo también la simpatía del profesor Baquero por la gallega, al compartir con ella la admiración por el Catedrático de Teología de la Universidad de Oviedo del siglo XVIII al que dedicó un artículo sobre el perspectivismo en su obra, “Perspectivismo y desengaño en Feijóo”, consiguiendo al mismo tiempo, que sus estudiantes conocieran y valorasen al interesante escritor ilustrado. Sin duda, los tres, Feijóo, Pardo Bazán y Baquero Goyanes compartían la creencia absoluta en el perspectivismo, como demostró Baquero en su obra, siendo el pionero dentro de los estudios en literatura española en tal aspecto y admirador del padre benedictino que aplicaba a todas las cuestiones del saber una óptica diferente que relativizaba las opiniones, obligando así a la reflexión profunda y a la aceptación de que la Verdad no revelada no era susceptible de absolutos para el conocimiento humano.

En el caso de Emilia Pardo Bazán, su biografía está marcada por el Padre Feijóo, gallego de nacimiento como ella y al que dedicó una Oda, que habría de valerle un galardón, la “Rosa de Oro”, disputado nada menos que a Concepción Arenal. Al mismo tiempo escribe un trabajo crítico titulado “Ensayo crítico de las obras del Padre Feijóo” que presenta al concurso de la Universidad de Oviedo, y varios artículos en la Revista Compostelana, en la sección titulada “La ciencia amena”, intentando popularizar teorías científicas en el año 1876, como en su día hiciera el Padre Feijóo. Y como él, Emilia empezaba a dar muestras de un temperamento curioso y una enérgica personalidad polemista las más de las veces al igual que lo fuera Feijóo, y como éste, al que siempre consideró su maestro junto a su padre que le facilitó el acceso al saber y los libros, mostró siempre un espíritu alerta a los descubrimientos científicos y filosóficos de su tiempo que con los años, derivaría hacia las novedades literarias de cada momento y más tarde hacia un abierto feminismo: *La cuestión palpitante* (1882) sobre el movimiento literario del Naturalismo, su traducción de *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill (1892) y su ensayo *La educación del hombre y la mujer*, que vio la luz en Nuevo Teatro Crítico en 1892, son obras que dan fe de su personalidad esencialmente didáctica.

Desde su juventud su trayectoria estará marcada por el benedictino, al cual dedicará su revista “Nuevo Teatro Crítico” en homenaje al título de la obra de Feijóo (*Teatro Crítico Universal*), escrita en exclusiva por ella misma durante tres años (1891-93) y que costeó con la herencia de su padre. El inicio y el final estuvieron marcados por el tema de la mujer y su destino, lo cual le valió, como anota Carmen Bravo-Villasante (1973: 63) en su biografía, el apelativo irónico de “la madre Feijóo”. Siguiendo el Discurso XVI del Tomo I del *Teatro Crítico Universal*, Pardo Bazán tratará de hacer su propia “Defensa de las mujeres”. Estas son las palabras del polígrafo benedictino que sin duda dejaron honda huella en doña Emilia:

En grave empeño me pongo. Defender a todas las mujeres viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres (...) Lo cierto es que ni ellas ni nosotros podemos en este pleito ser jueces, porque somos parte (...) Y así, de que las mujeres no sepan más, no se infiere que no tengan talento para más (Feijóo. 1979: 45-46).

Estas ideas feijonianas tendrían un amplio eco en la obra de Emilia Pardo Bazán y de forma ficcional en su obra *Memorias de un solterón* (1896) en la que Pardo Bazán nos mostrará a la nueva mujer y al hombre nuevo en absoluta igualdad (los nuevos Adán y Eva) en las figuras de Fe y Mauro, fruto de tiempos nuevos y nuevos ideales para la humanidad.

Todo este contexto es importante para entender la actitud polemista y apasionada de Emilia Pardo Bazán en el ámbito literario, al que se aplicó con el mismo entusiasmo de que hacía gala en todo aquello a lo que se dedicaba. Ella, como mujer del porvenir que era, quiso entregarse al ideal de la literatura, del arte, sin negarse a la vida desde su posición femenina, lo cual provocaba, salvo excepciones honrosísimas como Galdós y Clarín, entre otros, cierto rechazo en un ambiente cultural dominado por hombres, pero para el que ella estaba suficientemente preparada y al que no quiso renunciar. La deshonor de ser escritora para la sociedad de su época, Emilia la consideró su propia honra y así se medía continuamente con los intelectuales y escritores más importantes de su época impulsada también a ello por Giner de los Ríos, el gran krausista, amigo íntimo de su padre, quien la animó a escribir desde su juventud.

Como mujer autónoma e independiente que fue, le interesó la diatriba de los movimientos literarios españoles, sacudidos por los vientos de la modernidad francesa, y así, su segunda novela *Un viaje de novios* publicada en 1881 y objeto de magnífica edición baqueriana en 1971, provocará un vendaval de opiniones, que corresponden realmente al vendaval de exposición doctrinal de teoría novelesca de su “Prólogo” y de las muchas adscripciones a que la propia novela se hace acreedora.

1.1. *El Naturalismo español*

Muchas son las cuestiones que habría que abordar al respecto, pero baste decir que se admite generalizadamente la idea de un Naturalismo español como sinónimo de Realismo– Naturalismo, el cual sólo adopta algunas ideas del Naturalismo francés y muchas de ellas de soslayo. La primera la expresa la propia Emilia Pardo Bazán en su “Prólogo” a *La tribuna* (1882), su tercera novela, cuando expresa abiertamente que el Naturalismo francés y el español no pueden ser idénticos porque hartos diferentes son los pueblos que van a ser descritos en sus propias obras literarias.

Este será uno de los aspectos que, con toda seguridad interesó vivamente a Baquero Goyanes al poner su atención en *Un viaje de novios* como materia prologable, y señalo simplemente uno entre los muchos que contiene la obra que no dejaron indiferente al profesor. Aunque hoy no goce de una popularidad comparable a la de algunos de sus contemporáneos, como Galdós o Clarín, y aunque de su vasta producción novelesca no se recuerden más que *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza* (aspecto éste que está cambiando radicalmente, como ha quedado demostrado en el Congreso sobre Emilia Pardo Bazán, en el Centenario de su muerte, celebrado en septiembre de 2021 en La Coruña, en el que se ha revelado la gran proyección internacional de la escritora gallega), lo cierto es que sin sus aportaciones, de gran amplitud temática, sería difícil entender el devenir del Realismo español del siglo XIX y su transformación paralela a la crisis de fin de siglo que motivaron el interés de Baquero Goyanes por la obra pardobazaniana muy tempranamente. Y, podemos entender las razones: escritora autodidacta que se autoproclama discípula de Feijóo y que se inicia en la novela de la segunda mitad del siglo XIX intentando abrir nuevos caminos para la novela realista. Uno de los más grandes ingenios literarios españoles de la segunda mitad del siglo XIX. Era natural que el punto de vista crítico del profesor Baquero buscara la perspectiva adecuada para situar a la escritora gallega en su justo lugar literario.

Con el inicio de su trayectoria como escritora motivada por su gran amigo Giner de los Ríos, quien la anima a seguir por los cauces de la novela, Emilia expresa su poco aprecio hacia la novela histórica romántica por el alejamiento de la realidad en sus argumentos y su estilo retórico trasnochado. Por ello, cuando la escritora comienza a escribir su primera novela lo hará sobre personajes históricos contemporáneos, con una problemática contemporánea y desde luego con un lenguaje que se acerca más a la realidad del lenguaje cotidiano. Pascual López, el estudiante de Medicina será ya un personaje opuesto conscientemente a la narrativa romántica y abierto rotundamente a la problemática de la contemporaneidad de doña Emilia. La creación artística pardobazaniana discurrirá a partir de este momento por los cauces de la

observación. Al estudiar la obra de Zola, movida por el interés de la difusión en España de las ideas naturalistas, Emilia Pardo Bazán rechaza los principios del determinismo, pero adopta el método de observación como perspectiva implícita o lo que ella misma definirá como “el modo peculiar del autor de ver las cosas reales”. Por lo tanto, en su camino hacia un Naturalismo propio, rechazará los apriorismos de Zola y en cambio aceptará su método, entendiendo que determinar de antemano la idea rectora de una novela ahoga en un ambiente cerrado a la propia obra y, por el contrario, según Pardo Bazán, la novela, como la vida, debe ser por definición absolutamente abierta y respirar aire puro. Emilia, a diferencia de Zola, no toma las hipótesis por leyes, sino que, como un verdadero científico, trabaja con ellas en la indefinición de la posibilidad hipotética, puesto que la certeza de las leyes, a la que aspiraba el escritor francés, asfixia la obra literaria. Emilia Pardo Bazán consiguió poner en práctica la tan anhelada por ella unidad de método entre letras y ciencias. La herencia de Feijóo había dado sus frutos. En una carta inédita de la escritora gallega a Menéndez Pelayo, con fecha de 5 de mayo de 1883 (recogida por Bravo-Villasante, 1973), en pleno fragor de la polémica naturalista en España y de la palpitante cuestión, escribe la condesa:

Lo que hay en el fondo de la cuestión es una idea admirable, con la cual soñé siempre: la unidad de método en la ciencia y el arte. ¡Ahí es nada! La división arbitraria ha desaparecido, y la observación y experimentación se aplican lo mismo a la novela que a los estudios anatómicos. Esta madeja está todavía embrollada, pero si se desenreda, qué hermosa tela va a tejer el siglo XX (Pardo Bazán cit. Bravo-Villasante, 1973: 87).

Ella se esforzó siempre por distinguir lo universal de lo particular, lo que podía y debía ser imitado o aprendido, y lo que era estrictamente legado estilístico de un escritor, negándose a adoptar de forma rigurosa las modas literarias de la época y añadiéndoles su propia impronta. Emilia siguió muy atenta la evolución del movimiento naturalista en las letras europeas y tuvo ocasión de estudiarlo con cierta perspectiva histórica, bien entrado ya el siglo XX. En todo caso, por encima de sus variaciones estilísticas y de la revisión por parte de la escritora de algunos de sus escritos sobre el Naturalismo (en 1910, entre otras fechas), siempre sostuvo, inmutables, ciertos puntos de vista, como la negación absoluta del determinismo, que postulaban las teorías zolianas más ortodoxas.

Al estudiar la aplicación práctica del naturalismo pardobazaniano a la propia novela de la autora, hemos descubierto que lo que pensamos puede ser la clave de las divergencias naturalistas entre Francia y España. La propia escritora parece dejarlo claro en el prólogo a *La Tribuna* cuando manifiesta que hay una sustancial diferencia en la realidad observada por los escritores franceses y los escritores españoles. Pardo

Bazán ve la peculiaridad “moral” del pueblo español que lo diferencia del francés –más amoral– y por ello el naturalismo francés no puede ser igual que el español: el método de análisis y descripción es el mismo, pero la realidad que se describe no. Vamos a comprobar estas ideas en el prólogo de *La Tribuna*:

Afortunadamente, el pueblo que copiamos los que vivimos del lado acá del Pirene no se parece todavía, en buena hora lo digamos, al del lado allá. Sin adolecer de optimista, puedo afirmar que la parte de pueblo que vi de cerca cuando tracé estos estudios, me sorprendió gratamente con las cualidades y virtudes que, a manera de agrestes renuevos de inculta planta, brotaban de él ante mis ojos. El método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el resto sentir que abunda en nuestro pueblo, mezclado con mil flaquezas, miserias y preocupaciones que a primera vista lo oscurecen. Ojalá pudiese yo, sin caer en falso idealismo, patentizar esta belleza recóndita.

No, los tipos del pueblo español en general, y de la costa cantábrica en particular, no son aún los que se describen con terrible verdad en *L'assommoir*, *Germinie Lacerteux* y otras obras, donde parece que el novelista nos descubre las abominaciones monstruosas de la Roma pagana, que unidas a la barbarie más grosera, retoñan en el corazón de la Europa cristiana y civilizada. Y ya que, por dicha nuestra, las faltas del pueblo que conocemos no rebasan de aquel límite a que raras veces deja de llegar la flaca decaída condición del hombre, pintémosle, si podemos, tal cual es (Pardo Bazán, 2002: 48-49).

1.2. Polémicas

Tras la publicación de *Un viaje de novios* y *La tribuna*, y la aparición de los artículos de Emilia Pardo Bazán sobre el Naturalismo (expositivos y en absoluto doctrinales, agrupados bajo el título de “La cuestión palpitante”), la escritora gallega vuelve a encontrarse en el ojo del huracán literario de 1882. Todo era una cuestión de “ismos” como dice la propia escritora:

Es cosa de todos sabida que, en el año de 1882, naturalismo y realismo son a la literatura lo que a la política el partido formado por el Duque de la Torre: se ofrecen como última novedad, y, por añadidura, novedad escandalosa. Hasta los oídos del más profano en letras comienza a familiarizarse con los dos ismos. Dada la olímpica indiferencia con que suele el público mirar las cuestiones literarias, algo desusado y anormal habrá en esta cuando así logra irritar la curiosidad de unos, vencer la apatía de otros, y que todo el mundo se imagina llamado a opinar de ella y resolverla (Pardo Bazán, 1966: 25).

Ya Leopoldo Alas “Clarín” había denunciado el bajo nivel intelectual de la crítica literaria española: “En España, singularmente el Naturalismo es, como suele serlo toda clase de novedad intelectual: pasto de calumnias y blanco de los tiros que a ciegas dispara la ignorancia” (Alas, 1985a: 138). Clarín se indigna ante el hecho de que se asocie el Naturalismo con lo bajo y lo repugnante y defiende el carácter expositivo de la obra teórica de Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, que el mismo escritor prologó. Se trata de una de las mejores exposiciones de la doctrina de Zola que se dieron en España. Leopoldo Alas en su magistral prólogo a la obra expositiva de doña Emilia y como consecuencia de esta malinterpretación general de lo que el Naturalismo es, Clarín define brevemente lo que no es; es decir, señala aquello a lo que se ha asociado la escuela naturalista de manera errónea. En primer lugar, Alas señala que el Naturalismo no es la imitación de lo repugnante –argumenta que esta tendencia francesa no puede copiar o imitar sensaciones; simplemente puede describirlas–. En segundo lugar, tampoco tiene su objetivo en la repetición incesante de asuntos desagradables; únicamente intenta acoger la totalidad de la vida y para ello es preciso dar paso, por su misma existencia, también a lo bajo. Esta es una idea que también Víctor Hugo recogió en el prefacio al *Cromwell* (Hugo, 1827: 24): “Shakespeare es el drama, y el drama funde bajo un mismo soplo lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo jocoso, la tragedia y la comedia”. Esta idea que Clarín defiende resulta fundamental en la defensa que del Naturalismo hacen los intelectuales españoles; en el caso de Alas, este insiste en ella en otra de sus publicaciones como el artículo “Del Naturalismo”:

El Naturalismo niega el concepto del arte que, exclusivamente, ofrece el idealismo. Niega que el arte sólo sea bello cuando expresa concepciones personales en que el artista ha modificado los datos de la realidad para producir un trasunto de ella depurado, separado de la vida ordinaria en que tanto influye lo accidental, lo puro y pasajero, que, ajeno a la idea, no tiene significación, no ofrece nada sustantivo y digno de ser copiado como bello (Alas, 1985b: 139-140).

Sigue, en su explicación en el “Prólogo” a *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán (Alas, 1985a: 152-153), insistiendo en lo que el Naturalismo no es, y señalando que este no se limita a realizar un ejercicio de positivismo. Tampoco es pesimismo, como argumentaban González Serrano y la misma Pardo Bazán. Bajo su punto de vista, lejos de ser exclusivista– algo que también achacaron al movimiento–, es un oportunismo literario. No niega tendencias, sino que, para Leopoldo Alas, resulta ser la corriente más adecuada a la literatura del momento. Finalmente, no entiende que sea un conjunto de reglas que cualquier escritor pueda aplicar a sus obras; bajo su punto de vista, no todas las obras naturalistas son buenas y no todos los autores pueden o saben ser naturalistas.

El problema fue que, en la mayoría de las ocasiones, los críticos y autores de la época no llegaron a concebir una idea clara del movimiento, así como tampoco de sus límites temporales. Suelen confundir Realismo y Naturalismo, e incluso la propia doña Emilia entre otros incluye entre los naturalistas a autores como Balzac o Dickens, a quienes la crítica moderna clasifica de modo diferente. También llegarán a asociar el Naturalismo con la tradición hispánica hablando de rasgos de la picaresca y elementos ya propuestos por Cervantes. Así, aludiendo a Pattison (1969:19), el Naturalismo fue ignorado por los españoles, con la excepción de algunos críticos, hasta 1879 o 1880, a pesar de los intentos de los corresponsales de París. El concepto que se tenía de esta nueva escuela literaria estaba basado en la concepción del mundo del individuo. Desde esta perspectiva, los conservadores veían en el movimiento obscenidad y perversión; en cambio, los más liberales, especialmente los jóvenes, consideraban que el Naturalismo era una afirmación de la verdad ante la que la fantasía debía ceder, como había apuntado ya Pardo Bazán en su “Prólogo” a *Un viaje de novios*: las galas de la fantasía ya no eran útiles al escritor; sí lo eran, en cambio, la observación y el análisis. Así lo defiende doña Emilia:

[...] la novela ha dejado de ser mero entretenimiento [...], ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio. Dedúcese de aquí una consecuencia que a muchos sorprenderá: a saber, que no son menos necesarias al novelista que las galas de la fantasía, la observación y el análisis (Pardo Bazán, 1971: 58).

1.3. *Un prólogo polémico y “perspectivístico”*

Apenas unas líneas más adelante Emilia Pardo Bazán había tratado sustancialmente uno de los puntos más relevantes del magisterio del profesor Baquero Goyanes, ni más ni menos, que la cuestión del “punto de vista” que da origen al perspectivismo:

la novela es traslado de la vida, y lo único que el autor pone en ella, es su modo peculiar de ver las cosas reales: bien como dos personas, refiriendo un mismo suceso cierto, lo hacen con distintas palabras y estilo. Merced a este reconocimiento de los fueros de la verdad, el realismo puede entrar, alta la frente, en el campo de la literatura (Pardo Bazán, 1971: 59).

Conviene señalar que el final de la cita pardobazaliana se ciñe de manera exacta a los presupuestos de los estudios perspectivísticos de Baquero Goyanes: cuando doña Emilia asevera que dos personas narrando un mismo hecho lo hacen de forma diferente según su peculiar punto de vista y liga dicho aspecto al “fuero de la verdad”, lo que ella llama realismo (tenemos en cuenta que esto lo escribe en 1871) está

definiendo una interpretación de los modos narrativos que afecta directamente a la forma de ver el fenómeno de la narración que a la luz de la obra de Baquero nos resulta muy familiar. Esta es una conexión entre Emilia Pardo Bazán y Mariano Baquero Goyanes que me resulta especialmente singular, atractiva, interesante y reveladora, y que pone de manifiesto de forma evidentísima la admiración del profesor por la escritora debido a una concordancia teórica entre ambos que sólo una mirada muy detallada sobre estas líneas pardobazanianas dejan entrever, pues en el fondo, ambos compartieron los mismos presupuestos artísticos acerca de la Teoría de la Novela. Por ello no resulta en absoluto extraño que a la luz de este prólogo Baquero Goyanes quisiera hacer la magnífica edición de la novela *Un viaje de novios* de doña Emilia, eligiéndola entre toda la extensa producción, tanto en lo que se refiere a novelas como a cuentos, de la condesa de Pardo Bazán.

De cualquier modo, hay que reconocer que en la controversia entre el Naturalismo y Realismo en la España en que vivió doña Emilia, ella misma y en el prólogo citado contribuye a fomentar los numerosos equívocos que encendían aún más la polémica literaria por excelencia de ese momento histórico. Pardo Bazán llama a los naturalistas sin quererlo “realistas flamantes” frente a los realistas españoles. Se puede apreciar la confusión atendiendo a las palabras de la autora en el “Prólogo”:

Y siendo la novela, por excelencia, trasunto de la vida humana, conviene que en ella turnen, como en nuestro existir, lágrimas y risas, el fondo de la eterna tragicomedia del mundo. Estos realistas flamantes se dejaron entre bastidores el puñal y el veneno de la escuela romántica, pero, en cambio, sacan a la escena una cara de viernes mil veces más indigesta y pavorosa.

¡Oh, y cuán sano, verdadero y hermoso es nuestro realismo nacional, tradición gloriosísima del arte hispano! ¡Nuestro realismo, el que ríe y llora en la *Celestina* y el *Quijote*, en los cuadros de Velázquez y Goya, en la vena cómico-dramática de Tirso y Ramón de la Cruz! ¡Realismo indirecto, inconsciente, y por eso mismo acabado y lleno de inspiración; no desdeñoso del idealismo y, gracias a ello, legítima y profundamente humano, ya que, como el hombre, reúne en sí materia y espíritu, tierra y cielo! Si considero que aún hoy, en nuestra decadencia, cuando la literatura apenas produce a los que la cultivan un mendrugo de amargo pan, cuando apenas hay público que lea ni aplauda, todavía nos adornan novelistas tales, que ni en estilo, ni en inventiva, ni acaso en perspicacia observadora van en zaga a sus compañeros de Francia e Inglaterra (países donde el escribir buenas novelas es profesión, a más de honrosa, lucrativa), enorgullézcome de las ricas facultades de nuestra raza, al par que me aflige el mezquino premio que logran los ingenios de España, y me abochorna la preferencia vergonzosa que tal vez concede la multitud a rapsodias y versiones pésimas de Zola, habiendo en España Galdós, Peredas, Alarcones y otros más que omito por no alargar la nomenclatura (1971: 60).

Y aún confunde más cuando seguidamente, suplica que no se adscriba su segunda novela (*Viaje de novios*) al “realismo transpirenaico” (o naturalismo) sino “al nuestro, único que me contenta” para terminar el párrafo diciendo que “*Un viaje de novios* es de índole más semejante a la de la moderna novela llamada de costumbres” (1971: 61). Ese naturalismo que Pardo Bazán denomina “nuestro” con tanta vehemencia es el nudo gordiano de la cuestión que acabaría tornándose palpitante.

¡La que armó doña Emilia, queriendo ser divulgadora de los movimientos literarios franceses, pero escritora de obras realistas en la línea de la tradición española! El revuelo fue enorme y, en cierta medida, Pardo Bazán contribuyó a ello al no deslindar los campos (o no conseguir a través de su prólogo que los deslindasen los críticos de su época). Aunque la guinda en el pastel la pone la escritura casi simultánea de su tercera novela *La tribuna* y sus artículos de *La cuestión palpitante*. Y, sin embargo, la clave vuelve a residir en el prólogo a *Un viaje de novios*, cuando la escritora gallega afirma que “Entre el impudor frío y afectado de los escritores ultranaturalistas (...) príncipes todos de la romancería” (1971: 61).

Válgame Dios que sólo nos faltaba el adjetivo de marras “ultranaturalistas” para mejor confundir a los lectores, dejando en ¿naturalistas a secas? a Cervantes, Goethe, Balzac y Dickens. La ceremonia de la confusión estaba servida. ¿Qué entendía entonces Pardo Bazán por Realismo y qué por Naturalismo, si tilda a Zola de “ultranaturalista”? ¿Es el Naturalismo español el verdadero naturalismo, lo asimila al Realismo, o hace del Naturalismo francés otra escuela “ultranaturalista”? convergamos en que doña Emilia en este prólogo confunde, y no poco, en un momento en el que el panorama novelístico andaba muy revuelto con las múltiples perspectivas que la lectura de las novelas francesas y la crítica de las mismas causaban.

3. La edición de *Un viaje de novios* de Baquero Goyanes o como arrojar luz sobre las polémicas

Así las cosas, no es de extrañar que Baquero Goyanes decidiera poner un poco de cordura ante tanta exaltación novelesca, más propia de un estreno de obra teatral romántica de Víctor Hugo, el *Hernani* sin ir más lejos.

3.1. Cuestiones históricas: la confusión

El profesor decide evitar tanta confusión y diseña un prólogo modélico de *Un viaje de novios* dividido en dos partes: una dedicada a la recepción de la obra en su

época y otra destinada a hacer un inventario de los recursos de la escuela naturalista francesa, sin entrar en controversias, de cuyo uso se vale la escritora gallega y que pueden constituir una especie de “vademécum” del posible naturalismo español, sin más alharacas. Esta finura de criterio pone orden donde hubo confusión; de ahí que el prólogo a la edición de *Un viaje de novios* de Mariano Baquero Goyanes resulte modélico.

En lo que respecta a la obra en sí misma un juicio de valor resultaría inapropiado, sobre todo, si hemos de tener en cuenta que, en la misma década de 1880, la condesa daría a la imprenta, *La tribuna*, *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* y en 1889, *Insolación*, obras maestras de la escritora gallega y a cuyo lado *Un viaje de novios* representa tan sólo el inicio de un camino que irá ensanchándose y que, como un gran río, irá viendo cómo se robustece su cauce.

En cuanto a la primera parte del prólogo de Baquero, de corte historicista, el profesor señala que es importante reseñar la crítica que *Un viaje de novios* suscitó en su época y momento para entender la importancia de su aparición en 1881 y la polémica que suscitó. En el mismo año de publicación de *La desheredada* de Galdós – tres años más tarde vería la luz *La Regenta* de Clarín – estamos, señala Baquero Goyanes, en el punto álgido del llamado naturalismo español, “habida cuenta de que justamente en esos años la irrupción del naturalismo zolesco constituía la mayor y más discutida novedad literaria”. Pattison considera el año 1880 como el del “advenimiento del naturalismo en España” (Baquero, 1971: 9):

De 1879 es alguna de las primeras traducciones españolas de Zola, el cual en 1880 da a conocer su famosa obra *Le roman experimental*. Y en el curso 1881-1882 el naturalismo fue uno de los temas más apasionadamente discutidos en el Ateneo de Madrid (...). En el mismo año de 1882, comienza la Pardo Bazán los artículos de *La cuestión palpitante*. Tales circunstancias nos hacen ver, con rotunda claridad, hasta qué punto novela y doctrina se conectaban y completaban (Baquero, 1971: 9-10).

A pesar de ciertas confusiones anteriormente expuestas, el profesor Baquero no duda ni un ápice en declarar con vehemencia que “la Pardo Bazán pudiera jactarse de haber mantenido una actitud sostenida y coherente frente al naturalismo” (Baquero, 1971: 8), manifestando rotundamente la admiración que la escritora gallega le mereció siempre y sin omitir con extrema honestidad que doña Emilia tuvo una muy “sui generis” forma de plantear las diferencias entre el naturalismo francés y el español, diferencias que muy probablemente compartía el propio Mariano Baquero, así como también lo había hecho el propio Clarín, prologando gustosamente *La cuestión palpitante*. Y simplemente asevera que “es cierto, efectivamente, que lo defendido por la escritora gallega no era tanto la fórmula literaria zolesca, como lo

que ella creía realismo a la antigua manera española; el preconizado en el prólogo de *Un viaje de novios* y en *La cuestión palpitante*” (Baquero. 1971: 8). Elegantemente, el maestro obvia la confusión a la que el prólogo pardobazaniano podía llevar señalando simplemente que “nos llevaría muy lejos el discutir la existencia y alcance de tal realismo *more hispánico*, porque, como de todos es sabido, suelen ampararse bajo tan elástico concepto obras y autores de muy dudoso tono realista: v.gr., Quevedo” (Baquero, 1971: 8). A pie de página, en una jugosa cita que resultaría prolijo y extemporáneo reproducir, Baquero Goyanes amplía esta idea, pero es admirable observar la delicadeza con que el maestro evita señalar la confusión sobre los propios términos que doña Emilia ha contribuido a fomentar, en el fragor del momento “hispano-naturalista”, al respecto. Mencionaremos asimismo el trazo delicado con que Baquero Goyanes, un poco más adelante en el prólogo, destaca lo poco adecuado del marbete de “novela de costumbres” con el que doña Emilia quiso definir su “viaje de novios”. Obsérvese la agudeza crítica tamizada con la elegancia exquisita en la forma de “reprender” a la escritora gallega a tal efecto:

La índole de *Un viaje de novios* le parece a la escritora la propia de “la moderna novela llamada de costumbres. Resulta obvio, hoy, que tal encasillamiento resulta tan impreciso como el adscribir *Pascual López* al viejo género “picaresco”. Si se piensa que también, y a su manera, Fernán Caballero creyó estar escribiendo “novelas de costumbres”, será fácil percibir cuán distintos modos narrativos caben tras una misma denominación. El costumbrismo de la Pardo Bazán en *Un viaje de novios*, poco tiene que ver con el que Cecilia Böhl de Faber incorporó a *La gaviota* (1849), con fórmulas muy ligadas a lo que había sido el específico “cuadro de costumbres” en la época romántica (Baquero, 1971: 13)

Lo cierto es que el aire romántico va a resultar familiar al lector a lo largo de toda la novela. Cuando el profesor Baquero repasa, en lo que podríamos considerar la segunda parte del “Prólogo” la novela de Pardo Bazán, resulta evidente que los aspectos más relevantemente naturalistas reseñados por el autor no empañan los propiamente románticos de los que es deudora doña Emilia. La misma estructura del viaje, es una rémora romántica, ya que el libro de viajes fue un género tardo-ilustrado y de cuño ya romántico, al poder constatar los autores las particularidades de las regiones o los países que visitaban y sus “costumbres”. Es una muestra de la sabiduría del profesor el ligarlo al gran trasunto del esquema narrativo, que ya, desde *La Odisea* de Homero sirve como metáfora de la peripecia en la acción que definirá a la novela como género, y lo es de su vinculación con la —en su momento— novela moderna, el ligarla a *La modificación* de Michel Butor percibiendo ecos pardobazanianos siquiera leves en ella y citando al novelista francés del *Nouveau*

Roman en su apología del viaje como tema medularmente novelesco: “toute fiction s’inscrit donc en notre espace comme voyage” (Butor cit. Baquero, 1971: 48).

3.2. Cuestiones técnicas: el deslinde

Es cierto que la adscripción de *Un viaje de novios* a la órbita naturalista es compleja, pero el profesor Baquero consigue deslindar los temas presentes en la novela con lo más granado en lo que a técnica y aspectos concretos de la narración se refiere de lo que él considera “el naturalismo español”, aspectos que objetivaré en una obra de especial relevancia para el estudio del peculiar naturalismo español titulada *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (editada en la Universidad de Murcia en 1955), libro en el que se recogen, y amplían todos estos aspectos que ya están presentes, a juicio del profesor Baquero Goyanes, en la segunda novela de Emilia Pardo Bazán como propone en el prólogo a *Un viaje de novios*, quince años más tarde.

En primer lugar, la voz del narrador y la discutida cuestión de la impersonalidad que, a juicio del profesor, la escritora gallega no llega a conseguir plenamente ni siquiera en aquellas novelas que el crítico considera situables dentro del más estricto naturalismo, tales como *Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza* o *Insolación*. Otro procedimiento que maneja mejor Pardo Bazán es el trasiego de personajes entre novelas que caracterizó tanto a Balzac como a Zola, aunque interesa más la técnica de este último en cuanto a la posible filiación de aspectos naturalistas en doña Emilia. En efecto, toda la serie de novelas zolesca de “*Les Rougon–Macquart*” que constituye la práctica totalidad de las novelas de Zola (exceptuando la terrible *Therese Raquin* de 1867 y algunas otras del final de su obra novelesca) es un escenario gigantesco en el que aparecen y desaparecen los personajes de la familia con su tara hereditaria y algunos allegados. En el caso de Emilia Pardo Bazán y a pesar de que pudo aprender la técnica en Balzac o, como sugiere Baquero Goyanes, en el propio Galdós, lo cierto es que encontramos a Baltasar Sobrado como personaje en *La tribuna* (1882) y también en *Memorias de un solterón* (1896), por citar un caso en que las novelas están temporalmente muy alejadas. De idéntico modo procede doña Emilia con el muy curioso papel que Gabriel Pardo, hermano de Nucha, la marquesa de *Los Pazos de Ulloa* y consecuentemente tío de Manolita de *La madre naturaleza*, juega en *Insolación*. En esta obra aparece como un personaje muy interesante en la construcción narrativa, como “conciencia” de la protagonista Asís, la cual a su vez relatará, como si de hechos reales se tratase, la “extraña historia” de Gabriel con su sobrina narrada en *La madre naturaleza* y mostrando “extrañeza” ante las pretensiones del joven oficial de desposar a su sobrina “deshonrada” en

deplorables circunstancias según la perspectiva dogmática pero comprensibles desde la perspectiva naturalista de un cierto determinismo social.

Otros rasgos que Baquero señala como pretendidamente naturalistas en un *Viaje de novios* son el llamado “tic caracterizador” que consiste en algún detalle repetido de manera constante por algún personaje. Se trata de una peculiaridad, caracterizadora que la propia doña Emilia llamó “psicología mecánica” en su obra *El Naturalismo* (cit. Baquero, 1971: 23). En este caso son el padre de la protagonista Lucía, don Joaquín con su muletilla “¡Por vida de la Constitución!” y de Perico Gonzalvo, compañero de estancia en el Balneario francés de Vichy del matrimonio Miranda, con sus repeticiones binarias e incluso terciarias de determinadas frases.

Un rasgo más, caracterizador del naturalismo, es aquel que va de la descripción de lo general a lo particular, despersonalizando a los individuos en dicha generalización y que puede coincidir con el tópico aplicado a los personajes como fórmula para conseguir verosimilitud. Ejemplos aducidos por Baquero son el tópico del español licenciado en Derecho aplicado a Miranda (“como suele la mayoría de los españoles”) y los tópicos caracterizadores del Padre Urtazu, el clérigo, y del médico naturalista Vélez de Rada, tópicos en ambos casos referidos a su ocupación diaria: la salud del alma, en el primer caso, y la salud del cuerpo, en el segundo.

El detallismo aplicado a las cosas nos ofrece el famoso “detallismo descriptivo” que da lugar a “bodegonas” y a “descripciones-inventario”, que afectan incluso a grupos de seres humanos (el tan citado procedimiento perceptivístico del arranque de *Un viaje de novios* en el que se describe al grupo de amigas de la recién casada Lucía como a un grupo de hormigas negras. Todos estos detallismos descriptivos están auspiciados por el afán de observación y el empeño documental para conseguir la tan deseada por el narrador naturalista sensación de vida y de verdad (Baquero, 1971: 28). Pero sin duda, la técnica naturalista más importante para Baquero Goyanes es el llamado “Dato Físico” en pos de la verosimilitud fisiológica perseguida por los escritores de dicha escuela. En este aspecto destaca el profesor el caso de la enfermedad de Pilar Gonzalvo, enfermedad por cierto muy del ámbito romántico, la tuberculosis. Dicha enfermedad es narrada de manera casi “científica” por doña Emilia, tocada, como ya quedó señalado, por el prurito médico y científico de que hizo alarde todo cuanto pudo a lo largo de su obra narrativa, y no sólo en sus novelas sino también en sus cuentos.

Hasta aquí el naturalismo pardobazaniano. Pero todos estos aspectos no invalidan otros que enlazan con el romanticismo y que atraviesan de principio a fin la novela. El dato físico de Arteguí y su melancolía dibujan a través del proceso técnico naturalista, un personaje inserto absolutamente en el imaginario romántico, personaje que abocará a la joven desposada Lucía a peripecias y escenas mucho más

propias del romanticismo que de ningún otro movimiento, motivo por el cual, se puede admitir sin temor a equívoco que, como muchos estudiosos han mostrado (el mismo Zola sin ir más lejos), el naturalismo no fue sino un romanticismo llevado a sus máximas consecuencias. El tema del tren tan romántico en su versión realista-naturalista española, y sólo aludiremos aquí a un ejemplo magistral, el de la novela corta de Clarín *Superchería*, así como el *mal du siècle* padecido por Arreguá, nos colocan de inmediato en un escenario dominado por el romanticismo, del que doña Emilia no pudo, o mejor, no quiso, desligarse jamás: lo novelesco alcanzará su clímax en *Un viaje de novios* a través de una auténtica escena teatral de cuño romántico, que el lector descubre con fruición.

Por todo ello Baquero concluye que en *Un viaje de novios* se dan “los suficientes rasgos románticos como para contrapesar los rasgos naturalistas (o por lo menos realistas) que la obra presenta” (Baquero, 1971: 45). Al margen de todas las diatribas y paradojas que han sido señaladas a través de estas (posiblemente) polémicas páginas, contagiadas por el tono escritural de la gran polemista que siempre fue Emilia Pardo Bazán, quedamos ante una singular obra que merece atenta lectura por parte de un lector que tanto quiera atender a un momento de fervor casi inigualable dentro de las polémicas literarias de la Historia de la Literatura Española, como atender a una de las grandes voces femeninas en lengua española como es la condesa de Pardo Bazán. Y no menos sustancial es acceder a ambas cosas de la mano del gran maestro que sigue siendo Mariano Baquero Goyanes, mano literaria maestra que sabe arrancar con precisión las notas del arpa olvidada, “del rincón en el ángulo oscuro”.

Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano (1955). *El naturalismo español: Emilia Pardo Bazán*. Universidad de Murcia.
- Baquero Goyanes, Mariano (1965). “Perspectivismo y desengaño en Feijóo”. *Atlántida*, septiembre-octubre, Vol. III, 17, 473-500.
- Baquero Goyanes, Mariano (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Editorial de la Universidad de Murcia.
- Bravo-Villasante, Carmen (1973). *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Editorial Magisterio Español.
- Clarín, Leopoldo Alas (1985a). “Prólogo a ‘La cuestión palpitante’”. En *Clarín y La Regenta (1884-1984)*. Redacción del catálogo de Andrés Amorós y J.M. Martínez Cachero. Madrid, Biblioteca Nacional, 152-153.

- Clarín, Leopoldo Alas (1985b) "Del Naturalismo". En *Clarín y La Regenta (1884-1984)*. Redacción del catálogo de Andrés Amorós y J.M. Martínez Cachero. Madrid, Biblioteca Nacional, 135-151.
- Feijóo, Benito (1979). *Teatro Crítico. Cartas eruditas*. Madrid, Alianza Editorial, 45-46.
- Hugo, Víctor ([1827] 1979). *Cromwell*. Madrid, Espasa Calpe, 11-51.
- Pardo Bazán, Emilia (1966). *La cuestión palpitante*. Edición, prólogo y notas de Carmen Bravo-Villasante. Salamanca, Anaya.
- Pardo Bazán, Emilia (1970). *La sirena Negra. Insolación*. Barcelona, Bruguera Libro Clásico.
- Pardo Bazán, Emilia (1971). *Un viaje de novios*. Edición de Mariano Baquero Goyanes. Barcelona, Labor S.A.
- Pardo Bazán, Emilia (1984). *La madre naturaleza*. Madrid, Alianza.
- Pardo Bazán, Emilia (2002). *La Tribuna*. Introducción y notas de Marisa Sotelo Vázquez. Madrid, Alianza.
- Pattison, Walter T. (1969). *El naturalismo español: historia externa de un movimiento*. Madrid, Gredos.

LA CONNATURAL FASCINACIÓN Y PASIÓN POR LA LITERATURA DE MARIANO BAQUERO

MARIANO BAQUERO'S CONNATURAL PASSION AND FASCINATION FOR LITERATURE

ANA L. BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

PATRICIA TERESA LÓPEZ RUIZ
Universidad de Murcia

RESUMEN:

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

PALABRAS CLAVE:

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

ABSTRACT:

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

KEY WORDS:

Mariano Baquero. Literature. Lectures. Courses. Popular articles

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

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

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

¹ Véase el anexo I en donde se recogen algunas páginas de dicha documentación.

² Anexo II.

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

Todas estas pequeñas creaciones periódicas fueron, como se indicó, escritas e ilustradas por él⁴ pues, aunque esta resultó una habilidad suya poco conocida y reducida al ámbito del núcleo familiar, fue muy buen dibujante. Consecuencia de tal afición fue también la construcción de un pequeño teatro con obras escritas y dibujadas por él, en sus años infantiles, o el que, ya pensado para sus hijos, hizo muchos años después. La decisión, en consecuencia, de hacer una carrera universitaria vinculada al estudio de la literatura no debió sorprender a sus padres aunque, al parecer, ello no les satisfizo demasiado e, incluso, intentaron que cambiara de opinión dirigiéndolo hacia la opción del Derecho. Una elección que, en su caso, resultaba indudablemente imposible.

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

³ Anexo III.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶ Anexo IV.

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

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

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

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

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

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

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

Asimismo fue regular colaborador en destacadas revistas dedicadas a los estudios literarios —*Arbor*, *La Estafeta Literaria*, *Clavileño*, *Ínsula*, *Cuadernos Hispanoamericanos*...—. En ellas publicó numerosos trabajos, algunos de los cuales aparecerían recogidos, posteriormente, bajo el formato del libro. Son muchos, no obstante, los que han quedado dispersos en un espectro muy amplio de títulos, con lo cual —y a raíz de algún inesperado y sorprendente hallazgo— cabe pensar que el catálogo de su producción del que hasta el momento disponemos⁷ pueda estar aún incompleto.

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

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

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

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

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

⁸ Anexo V.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Anexo VI.

¹¹ Anexo VII.

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

Bibliografía

- Baquero Goyanes, Mariano (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Edición de Abraham Esteve. Universidad de Murcia.
- Delgado, Santiago (1984). “El Suplemento Literario de *La Verdad* (1980/81), una colaboración ilusionada de don Mariano”, *Monteagudo (Primera época)*, 87, 133-135.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1988). Estudio preliminar a Mariano Baquero Goyanes, *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Universidad de Murcia.
- García Berrio, Antonio (2006). Estudio preliminar a Mariano Baquero Goyanes, *Variaciones sobre un mismo tema*. Edición de Abraham Esteve Serrano y Francisco Vicente Gómez. Universidad de Murcia.

Anexo I



Saludo a los lectores

Sabido es que la moderna revista juvenil, se compone casi exclusivamente de aventuras gráficas. Nuestra publicación será eso, un álbum en colores de aventuras.

Pero en esta página, desde la cual os saludamos, habrá veces en que servirá de medio de comunicación entre nosotros y el lector, ya que servirá de noticiario.

De nada serviría el prometer grandes cosas hoy; la revista hablará por sí sola.

El Director

Los "Gansters" del aire (Continuación)

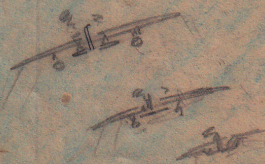
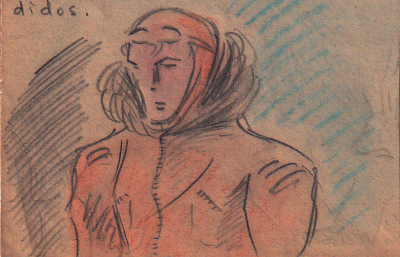
De los "cazas" descienden unos hombres que le encañonan.



Es llenado entonces en un avión, a un magnifico dirigible de los piratas.



Dan que ha ocultado su "revólver" se rinde a los bandidos.

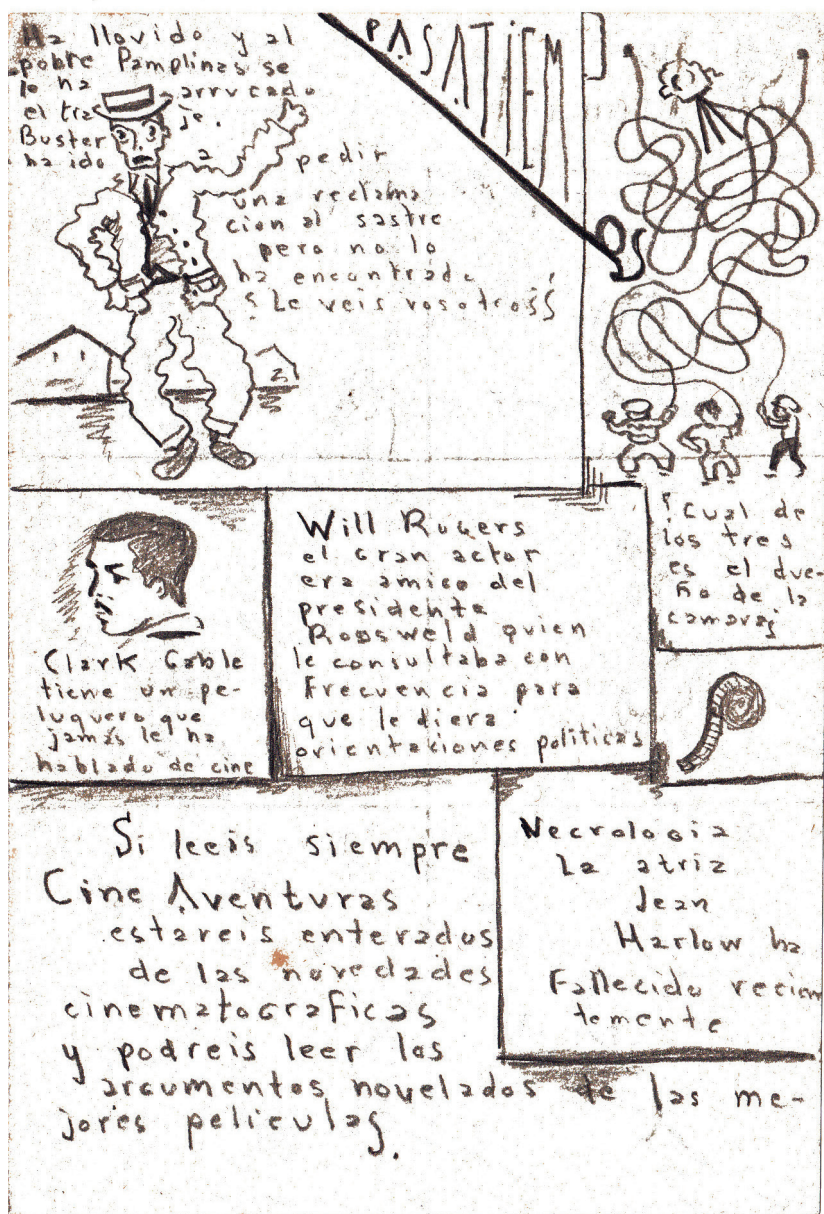


(continuará)

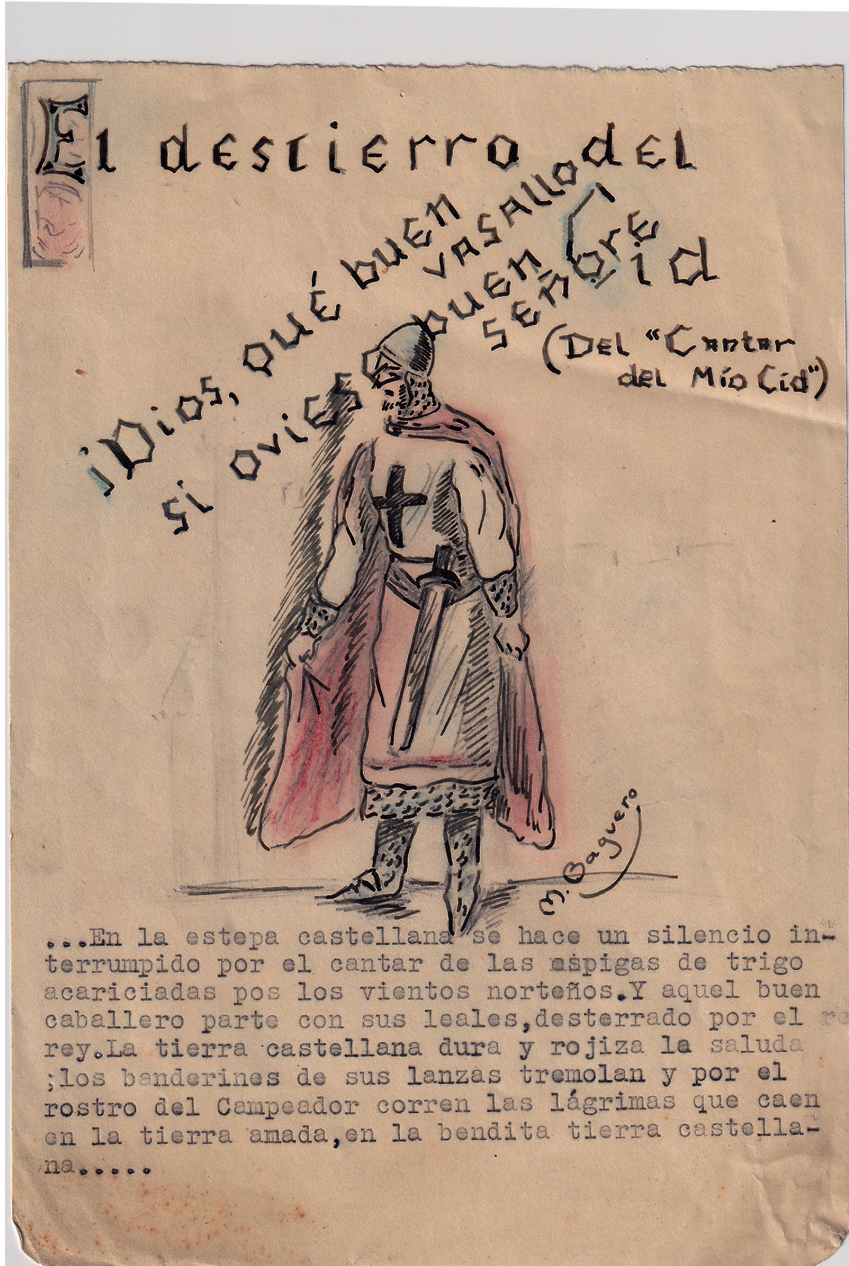
M. Baquero

Anexo II





Anexo III



Anexo IV

LA NOVELA PSICOLÓGICA

Mariano Baquero Goyanes

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

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

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

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

Tiempo y espacio en la novela psicológica

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

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

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

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

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

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

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

Narración y descripción

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

Por eso Ortega y Gasset ha podido decir:

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

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

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

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

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

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

Novela psicológica y novela de aventuras

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La llamada “novela novelesca”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Libros de caballerías y novelas sentimentales

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

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

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

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

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

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

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

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

La obra de Stendhal

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La obra de Proust

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anexo V

NOVELA AUTOBIOGRÁFICA Y MONÓLOGO INTERIOR

Mariano Baquero Goyanes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anexo VI

TRANSPARENCIA Y MISTRIO DE HENRY JAMES

Mariano Baquero Goyanes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anexo VII

MAGDALENA CON TÉ, O VOLVER A LEER

Mariano Baquero Goyanes

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MISCELÁNEA

LA REPRESENTACIÓN DE LOS DAÑOS PSICOLÓGICOS DE LAS VÍCTIMAS DE ETA EN *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

THE REPRESENTATION OF PSYCHOLOGICAL DAMAGE OF THE VICTIMS OF ETA IN FERNANDO ARAMBURU'S *PATRIA*

IVÁN CUADRA GARCÍA
Academia Fuentes Spaans (Madrid)

RESUMEN:

El presente artículo realiza un análisis literario de los daños psicológicos que muestran las víctimas de ETA en *Patria* de Fernando Aramburu, empleando como prisma estudios de carácter psicológico sobre las víctimas del terrorismo. El objetivo de este análisis es el de comprobar si existe una correlación entre la representación de los daños psicológicos en *Patria* y cómo suceden en la vida real, dado que un gran número de lectores ha aprendido sobre estos daños a través de la obra de Aramburu.

PALABRAS CLAVE:

Fernando Aramburu, *Patria*, Terrorismo, ETA, víctimas, daños psicológicos.

ABSTRACT:

This article carries out a literary analysis through the use of psychological studies on the victims of terrorism of the psychological damage shown by the victims of ETA in Fernando Aramburu's *Patria*. This analysis aims to examine whether there is a correlation between the representation of the psychological damages exhibited in *Patria* and how they happen in real life, given that a great number of readers have learned about these damages through Aramburu's work.

KEY WORDS:

Fernando Aramburu, *Patria*, terrorism, ETA, victims, psychological damage.

1. Introducción

Patria, de Fernando Aramburu, goza de una posición prestigiosa dentro de la literatura española actual. La obra, publicada en 2016, se ha convertido en uno de los mayores fenómenos literarios del momento, ganando multitud de premios, entre los que destacan el Premio Nacional de la Crítica 2016 y el Premio Nacional de Narrativa 2017. Asimismo, se trata de la primera obra que retrata la violencia terrorista de ETA que consigue traspasar el éxito regional, superando el millón de lectores y dando el salto a las plataformas de *streaming* en formato de serie de televisión de la mano de HBO España en 2020.

Tal y como menciona Jiménez-Torres, un “elemento importante de esta recepción ha sido la idea de que *Patria* retrata o muestra una realidad: la de la violencia etarra y su contexto social” (2019: 1082). Más allá de mostrar esta realidad, Aramburu también ha sido uno de los pocos autores que ha reivindicado el dolor de las víctimas de ETA a través de su obra. Y es que, incluso en *Patria*, un escritor análogo a Aramburu, menciona lo siguiente: “Escribí, pues, en contra del sufrimiento inferido por unos hombres a otros, procurando mostrar en qué consiste dicho sufrimiento y, por descontado, quién lo genera y qué consecuencias físicas y psíquicas acarrea a las víctimas supervivientes” (Aramburu, 2016: 553). Coca (2016) proclama que, además de repartir protagonismo y mostrar el dolor de las víctimas, *Patria* nos hace partícipes a todos los lectores del dolor de las víctimas de ETA.

Es bien sabido que la ficción tiene la capacidad de transportar al lector, haciéndole experimentar lo que les ocurre a los personajes de una obra. Aun así, Hermoso considera que *Patria* es “más para la gente de fuera del País Vasco que para la del País Vasco. La gente de allí, este tema nos lo sabemos de sobra, en cambio creo que la gente de fuera no podía imaginar que este tema del terrorismo era así” (2017). Es de esta manera como *Patria* nos acerca a los lectores a circunstancias vitales muy diferentes a las nuestras, en este caso, al dolor que han sufrido las víctimas de ETA, que nos sería difícil de comprender sin la ayuda de la ficción.

El objetivo de este artículo es el de exponer los daños psicológicos que muestran las víctimas de ETA en *Patria* de Fernando Aramburu. Simultáneamente, propongo comprobar si estos daños psicológicos presentes en la obra corresponden a los daños observados en estudios psicológicos de víctimas terroristas. Debido a que el dolor de las víctimas de ETA ha sido olvidado y de que el público está aprendiendo, en gran parte, sobre este dolor a través de la lectura de *Patria*, considero que las preguntas sobre la representación de los daños psicológicos y sobre su veracidad son de gran relevancia tanto en la literatura sobre el terrorismo de ETA como en la sociedad actual.

Con el objetivo de responder a las preguntas de investigación, este artículo hará uso de un enfoque interdisciplinar integrando de esta forma literatura y psicología. Primeramente, se realizará un análisis literario a través de una lectura detallada del texto, empleando como prisma los estudios de carácter psicológico sobre las víctimas del terrorismo que se introducirán más adelante. Este análisis permitirá contestar qué daños psicológicos muestran las víctimas de ETA en *Patria*. Del mismo modo, permitirá comprobar si existe una correlación entre la representación de los daños psicológicos que muestran las víctimas de ETA en la obra y los correspondientes en estudios psicológicos sobre víctimas del terrorismo. Este artículo hace uso de un enfoque innovador, sin embargo, existen investigadores que han tratado indirectamente el tema que nos ocupa, especialmente, Díaz de Guereñu (2007) y Alonso-Rey (2016), que analizan el daño y el trauma sufrido por los personajes de otra obra de Aramburu, la colección de cuentos *Los peces de la amargura*, analizando también este último especialista a las víctimas de *Patria* en otro trabajo (2018).

2. Marco teórico

Antes de empezar con el análisis del texto es imprescindible definir ciertos conceptos, además de presentar brevemente la literatura que se utilizará para el análisis. Primeramente, debemos definir el concepto de daños psicológicos y víctima. Se sostiene que los daños psicológicos son “lesiones psíquicas agudas producidas por un delito violento, que, en algunos casos, puede remitir con el paso del tiempo, el apoyo social o un tratamiento psicológico adecuado” (Echeburúa *et al.*, 2002: 139). Por otra parte, la literatura existente sobre las víctimas del terrorismo las divide en dos tipos: víctimas directas y víctimas indirectas. Schmid (2012) define las víctimas directas como esas que han sido directamente damnificadas o, en otras palabras, aquellas que han sufrido daños físicos o mentales como resultado directo de un acto terrorista. Por otro lado, las víctimas indirectas son aquellas personas cercanas a la víctima directa: familiares, amigos y compañeros. Cabe destacar, tal y como menciona Rodríguez-Jiménez, que a menudo la literatura que trata sobre el conflicto vasco no define a las víctimas como a “los asesinados, torturados y acosados por ETA y el entorno del nacionalismo radical, sino que las víctimas resultan ser los terroristas, sus amistades o el conjunto del pueblo vasco” (2017: 74).

Este artículo no contemplará tal definición de víctima por la siguiente razón: Txato y sus familiares son fácilmente clasificados como víctimas (Txato es una víctima directa, y sus familiares, Bittori, Xabier y Nerea, son víctimas indirectas). Por otro lado, clasificar a la familia de Joxe Mari es complejo debido a una superposición

terminológica. En virtud de la estrecha cercanía que tenían con la víctima, se podrían considerar víctimas indirectas. Al mismo tiempo, debido a la simpatía que muestra parte de la familia por la banda terrorista y al hecho de que Joxe Mari forma parte de ETA, se podría tomar la definición de víctima que Rodríguez-Jiménez considera problemática, aquella formada por terroristas, sus amistades o el conjunto del pueblo vasco. Aunque esta dualidad presente en la familia logra que la trama tenga más profundidad, este ensayo no considerará a la familia de Joxe Mari víctima debido a que la literatura, de la cual se hace uso, no contempla los daños psicológicos que sufren este tipo de víctimas. De este modo, los únicos personajes que serán considerados víctimas en este trabajo serán Txato y sus familiares.

Siguiendo este marco de referencia sobre la clasificación de las víctimas terroristas, encontraremos que, mientras las víctimas directas sufren daños físicos o mentales como resultado directo de actos terroristas, las víctimas indirectas experimentan trauma debido a las experiencias sufridas por las víctimas directas (Martín-Peña *et al.*, 2015). Como veremos más adelante, el trauma, uno de los temas centrales del trabajo que nos ocupa, será experimentado por los familiares de Txato.

Echeburúa define el trauma como “un malestar intenso derivado de un suceso negativo brusco e inesperado, de consecuencias dramáticas y que ha sido causado por otros seres humanos”; además, añade que este “tipo de acontecimientos desborda, con frecuencia, la capacidad de respuesta de una persona, que se siente sobrepasada para hacer frente a las situaciones que se ve obligada a arrostrar” (2004: 24). Por otro lado, Richardson menciona que el trauma se caracteriza por “the repeated return of latent experiences – events rendered out of time by the violence of their occurrence” (2018: 321).

Además de trauma, las víctimas en la obra experimentan otros tipos de daños psicológicos. Se ha elaborado (Martín-Peña *et al.*, 2011) una taxonomía de las consecuencias psicosociales causadas por la violencia del entramado de ETA a través de la revisión de la literatura académica existente y la realización de entrevistas a víctimas reales. Esta categorización divide los daños psicosociales en las subsecuentes cuatro categorías:

1. Person's context
 - Distancing significant social relations
 - Disorder in family relations
 - Disorder in social activities, in the routine and daily plan
 - Necessity of protection and security measures
 - Necessity to move address
2. Emotion
 - Fear

- Stress, anxiety
- Indignation, anger
- Sadness, depression, self-isolation
- Aversion, a strong and continued loss of interest in daily social situations
- 3. Cognition
 - High awareness of social stigma
 - High awareness of social vulnerability and restriction of freedom
 - Distrust and making efforts to conceal the experience
 - Exhaustion and thoughts of abandoning the situation
 - Thoughts of death or focusing on the risk of life
- 4. Behaviour
 - Seeking or self-medication
 - High consumption of alcohol or other illegal drugs (Martín-Peña et al., 2015: 62)

Una vez presentado el marco teórico, a continuación, se utilizará estas nociones sobre el trauma y la taxonomía (Martín-Peña *et al.*, 2011) sobre el impacto psicosocial en las víctimas de ETA para analizar, como si se tratasen de víctimas reales, la representación de los daños psicológicos de las víctimas presentes en *Patria*, con el objetivo de responder a las preguntas de investigación que propone este artículo.

3. Trauma

En este apartado, se explorará de qué manera se representa el trauma en la obra, desglosándola en dos fases: el sufrimiento del trauma por parte de los personajes y el proceso de superación de este trauma.

Primeramente, se puede apreciar que los personajes interrumpen su afectividad, una de las características que según Marugán-Kraus (2016) muestran las personas traumatizadas. En el siguiente fragmento, Xabier y su hermana Nerea, los hijos de Txato, se encuentran en el coche de camino a su pueblo, cuando Nerea le pregunta lo siguiente a su hermano:

- Bien. Desde que lo mataron, y ya pronto hará un año, ¿te has reído alguna vez? No sé, de manera espontánea, por una bobada que haya dicho alguien en el hospital, quizá viendo una película. ¿No te has olvidado por un momento de todo y se te ha escapado aunque sólo sea una pequeña carcajada?
- Es posible. No me acuerdo. (Aramburu, 2016: 330)

En este fragmento se puede observar que Xabier ha interrumpido su afectividad a causa del asesinato de su padre, ya que, como se aprecia, Xabier no recuerda

realmente si se ha reído durante ese último año. Además, sabemos que esta suspensión de su afectividad es debida al asesinato de Txato, puesto que Nerea explícitamente delimita el periodo de tiempo mencionando “desde que lo mataron”. Xabier no es el único que padece esta suspensión de la afectividad (en la obra también se reproducen situaciones que protagonizan Bittori y Nerea en las que podemos percibir que estos dos personajes también les afecta este fenómeno); sin embargo, Xabier es el personaje que lo sufre de forma más clara.

El efecto del trauma más notorio en la obra es la inestabilidad del presente debido a las continuas analepsis causadas por el trauma en los personajes. Según Marugán-Kraus “la huella traumática hunde sus raíces en el aparato psíquico produciendo manifestaciones de angustia ante situaciones que pueden no estar directamente asociadas al trauma y que se imponen repetitivamente” (2016: 346). Tal huella traumática se puede contemplar en el siguiente fragmento en el cual Xabier se dispone a hacer un análisis de sangre a su madre: “[L]a aguja penetró con facilidad en la vena. La fina sonda se coloreó rápidamente de rojo” (Aramburu, 2016: 48). Este color rojo de la sangre de Bittori desencadenará una serie de analepsis que corresponden al momento en el que Xabier descubre la muerte de su padre:

Rojo. Xabier, Xabier, tienes que ir a tu casa, a tu padre le ha pasado algo [...].

Rojo. Le temblaba tanto la mano que no acertaba a introducir la llave de contacto en la cerradura [...].

Rojo. La Ertzaintza lo obligó a desviarse. Aparcó en zona prohibida detrás de la iglesia. Si me multan que me multen. Llovía con intensidad y él recorrió el camino lo más deprisa que pudo. Para entonces ya había escuchado la noticia por la radio, si bien el locutor no tenía constancia del estado físico de la víctima. (Aramburu, 2016: 48)

Después de esta analepsis, los personajes continuarán su conversación como si no hubiese pasado nada. De acuerdo con Gordo, al “mezclar tiempos narrativos en la novela, la sensación que tiene el lector es que los personajes están atrapados en el pasado” (2016), o en otras palabras, atrapados en su trauma. Como se ha podido observar, debido a las analepsis desencadenadas por el trauma de los personajes, el espacio y el tiempo en la obra cambian constantemente de forma brusca, y es de esta forma cómo se muestra que el trauma conecta el pasado con el presente, que interrumpe constantemente. Cabe también destacar que la obra hace uso de las analepsis como recurso literario, ya que el lector conoce gran parte de lo que ocurre en la trama gracias a ellas. Navajas considera que *Patria* “se estructura como la crónica de un segmento de tiempo traumático” (2019: 103), y en cierto modo, si el escritor no evocara estas experiencias traumáticas en los personajes, los lectores no llegarían a conocer parte de la trama de la obra.

Para conseguir superar el trauma, la psicoterapia intenta hacer del “exceso que sobrepasa al sujeto y que este no puede incorporar [...], un objeto manejable y compatible con la propia consistencia del sujeto” (Marugán-Kraus, 2016: 347). En la obra, Nerea es capaz de reconocer la necesidad de convertir el dolor de su familia en un “objeto manejable”, y de este modo, propone a su madre y hermano participar en un encuentro con miembros de ETA:

Según la mediadora, hasta ahora todos los que han participado en los encuentros han experimentado bienestar [...]. Sentir alivio a mí no me parece poca cosa. A partir de ahí, bienvenido sea todo lo positivo que llegue. Pongo por caso que la herida deje de supurar. Una cicatriz quedará siempre. Pero una cicatriz ya es una forma de curación. Y no sé vosotros, pero me gustaría que llegase para mí el día en que al mirarme en el espejo vea no sólo la cara de una persona reducida a ser una víctima. (Aramburu, 2016: 130)

Sin embargo, Bittori muestra escepticismo hacia esta estrategia para lidiar con el dolor y el trauma. No obstante, será esta la estrategia que finalmente aporte alivio a la familia. Al final de la obra, después de que Bittori lea a su difunto marido la carta de perdón de Joxe Mari, ella le confiesa: “Pronto me reuniré contigo. Ahora sé que voy a venir en paz” (Aramburu, 2016: 632). En efecto, comunicarse con miembros de ETA, especialmente con Joxe Mari, será lo que ayude a la familia a superar sus traumas.

4. Daños psicosociales causados por la violencia de ETA

Del mismo modo en el que se ha analizado el trauma, seguidamente se utilizará la taxonomía anterior (Martín-Peña *et al.*, 2011) para examinar la representación de los daños psicosociales de las víctimas de *Patria*.

La primera categoría de esta taxonomía es el contexto de la persona. Uno de los daños a los que la familia se enfrenta es el del distanciamiento de las relaciones sociales significativas, ya que, como Joxian comenta, en el pueblo “no puedes tener trato con un señalado” (Aramburu, 2016: 332). De acuerdo con Gordo, a Txato lo “difamaron y condenaron –junto a todos los suyos– al ostracismo” (2016). De este modo, todo el pueblo, incluso los que fueron sus amigos íntimos, rehúsan tener cualquier relación con la familia del Txato.

Asimismo, dentro del contexto de la persona, encontramos el trastorno en la relación de la familia. En la obra, esto aparece en forma de distanciamiento entre Nerea y sus parientes. Nerea se distancia de Bittori y Xabier debido a que el contacto con ellos la vuelve infeliz. Esto se puede observar en la subsecuente cita donde Nerea decide contar a su madre que ha terminado su carrera universitaria:

Introdujo las monedas, llegó a marcar los tres primeros números, colgó. ¿El motivo? Es que la conozco. Es que va a decir algo que me amargará mi día triunfal.

Pues resulta que le ocultó la noticia durante dos semanas. Mañana la llamo. Pero llegaba mañana y Nerea posponía la llamada para el día siguiente. Así una y otra vez. Por ganar tiempo, por estar tranquila (Aramburu, 2016: 326).

Tal y como ocurre en este fragmento, a lo largo de la novela aparecen multitud de momentos en los que Nerea se distancia de sus parientes para conservar su paz mental.

En la obra, también se puede apreciar un desorden en las actividades sociales, en la rutina y en el plan diario de los personajes, particularmente, en Txato, ya que es el principal señalado. El desorden que muestra Txato en sus actividades sociales se relaciona en gran parte con el primer punto, el distanciamiento de las relaciones sociales. Debido a que había sido señalado por ETA, nadie puede tener trato con él, y, por consiguiente, los miembros de su familia y él se “sentían abandonados ahora que mucha gente del pueblo había dejado de dirigirles la palabra” (Aramburu, 2016: 140). Por este sentimiento de abandono, Txato decide, por ejemplo, dejar de ir a su preciado club de ciclismo, alterando de esta forma su actividad social. Asimismo, Txato efectuará cambios en su rutina y plan diario como medida de protección y seguridad. Estos cambios deliberados son perceptibles en el presente fragmento:

[Txato] [l]leyó en un periódico que las víctimas potenciales con costumbres fijas eran las más desprotegidas. O sea, blanco fácil. Durante algunos meses le dio por no salir dos días seguidos de casa a la misma hora. Cambiaba, además, de ruta. Volvía a la una, a la una y media o a las dos a comer, o comía en la oficina lo que fuera que Bittori le hubiese preparado. Y por la tarde, lo mismo acababa la jornada laboral a las ocho que a las nueve, las nueve y media, las diez, según. (Aramburu, 2016: 213)

En esta cita se puede apreciar cómo Txato cambia deliberadamente sus rutinas como medida de protección y seguridad. Sin embargo, además de tomar precauciones cambiando sus rutinas, también lo hará de otras maneras, como asegurándose de no encontrarse ninguna bomba bajo su coche: “El Txato tomaba sus precauciones. Tonto no era. Para empezar, nunca aparcaba el coche en la calle [...]. Tenía garaje propio. Y aun así se agachaba a mirar los bajos antes de montarse” (Aramburu, 2016: 212).

El último elemento dentro del contexto de la persona es la necesidad de mudarse. El primer ejemplo que encontramos en la obra es cuando Txato envía a su hija Nerea a estudiar a Zaragoza, alejándola del peligro como forma de protección. Asimismo, después de la muerte de Txato, Nerea y Xabier sacan a su madre del pueblo por miedo a que le pase algo, llevándola a un piso que Txato “había comprado meses antes que

lo mataran, pensando en disponer de un refugio fuera del pueblo” (Aramburu, 2016: 30). No obstante, las víctimas en la obra no cambian solo de dirección como medida de protección. Tal y como se muestra a continuación, Nerea decide trasladarse como estrategia para superar sus traumas tras la muerte de su padre:

– Después del encuentro, estoy pensando en irme a vivir a otra ciudad. No sé a cuál. Tampoco descarto marcharme al extranjero [...].

– También a mí me sobran motivos para estar hecha polvo. Pero, mira, en Londres, la misma noche en que acordé con Quique vivir un tiempo separados, me di una vuelta por la orilla del río. Me dije: ¿qué hago? ¿Me tiro al agua y adiós muy buenas, o busco una salida al laberinto en el que llevo mucho, demasiado tiempo metida? (Aramburu, 2016: 131).

Como se puede observar en este fragmento, el principal motivo por el cual Nerea decide irse a vivir a otra ciudad es el de poder volver a disfrutar de su vida, la necesidad de un cambio de aires que le permita conllevar sus heridas. Por otro lado, en la obra también se contempla como Bittori decide volver a su domicilio de toda la vida, el cual se encuentra a pocos metros de donde fue asesinado su marido. De esta forma, Bittori revierte la necesidad de las víctimas de cambiar de dirección mostrando resiliencia.

La segunda categoría dentro de la taxonomía son las emociones. En algún momento u otro de la obra, las víctimas muestran los elementos que componen esta categoría: miedo, estrés, ansiedad, indignación, ira, tristeza, depresión, autoaislamiento, aversión y una continua pérdida de interés por las situaciones sociales cotidianas. Anteriormente, en este trabajo, se han presentado fragmentos que evidencian un impacto psicosocial en las emociones de las víctimas. De esta manera, se ha contemplado que los personajes tienen miedo y deben cambiar de domicilio, y que debido al estado de ansiedad de Txato, este cambia sus rutinas. Del mismo modo, se ha podido observar tristeza y pérdida de interés por las situaciones sociales en Xabier, aversión por parte de Bittori hacia los miembros de ETA, y un estado de autoaislamiento para conservar la tranquilidad y de depresión en Nerea.

En los próximos apartados veremos implícitamente otros ejemplos del impacto psicosocial en las emociones de las víctimas, sin embargo, antes de pasar a estos, se ejemplificarán las tres emociones que todavía no se han evidenciado: el estrés, la indignación y la rabia. Txato será el personaje que padezca más estrés, puesto que las amenazas van dirigidas a él, algo sobre lo que Bittori es consciente:

Llegaba a casa y no contaba nada del trabajo. Si Bittori le preguntaba qué tal el día, él respondía seco, esquivo, invariable, que bien. Y ella no estaba nunca segura de si bien significaba mal o regular o si verdaderamente bien significaba bien. Para sondear su estado de ánimo, lo miraba a la cara en busca de indicios. El Txato se mosqueaba:

–¿Qué miras?

Y según el gesto, el brillo de los ojos o las arrugas en la frente, Bittori trataba de averiguar si su marido estaba tranquilo, si tenía preocupaciones (Aramburu, 2016: 210).

En este fragmento se pueden observar que Txato padece algunos de los síntomas característicos del estrés, tales como mal humor, irritación, infelicidad y sensación de agobio. Adicionalmente, se aprecia que Bittori es concedora del estrés por el cual su marido está pasando.

Los últimos elementos por comentar sobre las emociones son la indignación y la rabia. Existen múltiples momentos en los cuales los personajes muestran indignación y rabia, pero posiblemente, este fragmento sobre Txato sea el más evidente:

Un día en que le llenaron el buzón de inmundicias subió a casa furioso. Bittori, al verlo acelerado, despotricante, con un cuchillo en la mano, le preguntó adónde vas.

–A cortar las cuerdas de la pancarta.

Ella se interpuso.

–Tú no cortas nada.

–Apártate, Bittori, que vengo muy encendido.

–Pues te apagas. No quiero más problemas de los que ya tenemos.

Bittori no se apartó y el Txato, aunque maldecía y juraba y tiró con rabia la boina contra la pared, se tuvo que resignar (Aramburu, 2016: 420-421).

Estos son solo algunos de los ejemplos del impacto emocional que se observan en las víctimas. En vista de que existen un sinnúmero de ejemplos, se ha decidido no desarrollar este tema en más profundidad.

La tercera categoría trata sobre la cognición. Toda la familia es altamente consciente del estigma social que sufren. El pueblo abusa de la familia, excluyéndola de la sociedad y restringiendo su libertad. Uno de los momentos de la obra donde se puede observar que Txato es consciente de su estigmatización es cuando este entra en un bar después de ir de ruta junto a su club de ciclismo:

Avistaron por fin Zumaya. El bar ya lo conocían de otros años [...]. Desde la calle se oían voces y risas. Entró el Txato. Se produjo en el bar un silencio repentino. Y eso ya fue demasiado para él. Eso ya no lo pudo soportar [...]. Sin despedirse de nadie, tampoco de Joxian, se montó en la bicicleta y emprendió en solitario el camino de vuelta al pueblo. (Aramburu, 2016: 160)

Escenas como esta, en la que los personajes son discriminados y rechazados, son frecuentes en la obra. Existen ciertos lugares, así como la taberna o la carnicería, donde los personajes no pueden ir. Además de silencios incómodos y miradas, los personajes se encontrarán con que no les servirán o contestarán en ciertos establecimientos, mostrando de esta forma una vulnerabilidad social y una restricción en su libertad.

Asimismo, todos los personajes desconfían de su entorno, otro de los elementos dentro de la categoría de cognición. Un ejemplo que evidencia la desconfianza que muestran las víctimas en la obra es cuando Txato dice a Bittori: “Te presentas al campeonato del mundo de la desconfianza y ganas por goleada” (Aramburu, 2016: 224). Esta desconfianza acabará demostrándose real, puesto que unas horas después de estas aclaraciones, Txato será asesinado a escasos pasos de su casa.

Por último, dentro de la categoría de cognición, encontramos los pensamientos sobre la muerte. Previamente, se ha observado que Nerea planea ir a vivir a otra ciudad o incluso marcharse al extranjero con el objetivo de abandonar su situación. Sin embargo, Nerea también muestra pensamientos suicidas al confesar que pensó en tirarse al río cuando se encontraba en Londres: “Me dije: ¿qué hago? ¿Me tiro al agua y adiós muy buenas?” (Aramburu, 2016: 131).

La última categoría que se va a analizar será la de conducta, la cual se compone por la automedicación y el consumo elevado de alcohol u otras drogas ilegales. En la obra ninguna de las víctimas recurre a la automedicación de forma recurrente, tan solo hay un ejemplo en el que Xavier se medica antes de las Jornadas sobre Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista: “[u]na hora antes del comienzo del acto, Xabier continuaba vacilante: temor, dudas y un atisbo de ansiedad que trató de combatir con una pastilla” (Aramburu, 2016: 550). Esta muestra de automedicación no es significativa, ya que ocurre únicamente una vez; sin embargo, sí existe un consumo elevado de alcohol por parte de Xabier. En contadas ocasiones se puede observar que Xabier recurre al alcohol para ahogar sus penas, incluso cuando se encuentra trabajando en el hospital, demostrando así que no puede reprimir su adicción. Uno de los fragmentos en los que se puede observar esto con más claridad es el siguiente: “[a]l rato, con el ánimo por los suelos, está sentado a la mesa de su despacho. Se sirve coñac en un vaso de plástico. Lo apura de un trago. Llena de nuevo el vaso sin dejar de mirar la fotografía de su padre” (Aramburu, 2016: 295). Además de apreciar su alcoholismo, en este fragmento se aprecia que la causa de su adicción es el asesinato de su padre debido a que Xabier no deja de mirar la fotografía mientras se sirve de nuevo.

Aunque no aparezca como uno de los elementos dentro de la categoría de conducta de la taxonomía (Martín-Peña *et al.*, 2011), Applewhite y Dickins (1997) y Echeburúa (2011) sostienen que las víctimas del terrorismo pueden sufrir de disfunción sexual.

No obstante, la obra presenta el aumento de las relaciones sexuales como un elemento que puede cambiar en la conducta de las víctimas. Tal y como menciona Alonso-Rey, mientras Xabier lidia con sus problemas con el alcohol, “su hermana utiliza la sexualidad [...] para evitar vivir con el estigma social de ser víctima del terrorismo” (2019: 4). En el siguiente fragmento se puede apreciar que el aumento de la libido sexual de Nerea es efectivamente debido a la muerte de su padre: “[m]ataron entretanto a su aita y ella, ¿rompió contactos, salía poco, se aisló? Nada de eso [...]. Le entró una especie de apremio sexual que antes de morir su padre no había experimentado, al menos no con la misma intensidad” (Aramburu, 2016: 316). Este aumento en el apremio sexual de Nerea dará lugar a un cambio en la conducta del personaje, ya que, empezará a tener un mayor número de relaciones sexuales.

5. Conclusiones

Este trabajo ha examinado qué daños psicológicos muestran las víctimas de ETA en *Patria* de Fernando Aramburu. Se ha podido observar que Bittori, Xabier y Nerea sufren trauma, puesto que interrumpen su afectividad y muestran inestabilidad en su presente. Al mismo tiempo, este trabajo ha analizado a los personajes utilizando una taxonomía sobre las consecuencias psicosociales de las víctimas de ETA. En este apartado, se ha mostrado qué elementos de la taxonomía sufren las víctimas de la obra, lo que ha permitido demostrar que las víctimas, en conjunto, sufren todos los elementos que conforman esta taxonomía a excepción de la automedicación. Este análisis de las víctimas a través del uso de la taxonomía también ha evidenciado que los personajes sufren de maneras diferentes, mostrando así que no son unidimensionales. Cabe señalar que este estudio ha dejado muchos ejemplos del sufrimiento de las víctimas en el tintero, ya que su objetivo no era el de mostrar cada uno de estos ejemplos, sino el de ofrecer una visión general de los daños psicológicos que muestran las víctimas en la obra.

A grandes rasgos, se puede concluir que los daños que muestran las víctimas en *Patria* se corresponden a los daños observados en estudios psicológicos de víctimas del terrorismo, con excepción, del aumento de la libido sexual, y, por consiguiente, el aumento en el número de relaciones sexuales. Este apremio sexual que experimenta Nerea, posiblemente se le puede atribuir a las vivencias del propio autor, puesto que, como comenta en una de sus entrevistas: “Igual que me fui yo. Y sentí lo mismo. ¡Las relaciones sexuales! Eran infinitamente más fáciles que en mi ciudad. Aún sigo viendo Zaragoza como un escenario de delicias sensuales” (Aramburu, en Martínez: 2016). De este modo, se podría considerar que el apremio sexual que siente Nerea

no es característico de las víctimas del terrorismo, más bien, es un reflejo de las vivencias del autor en su propia obra.

Este dato es significativo debido a que un gran número de personas está aprendiendo sobre el dolor de las víctimas de ETA a través de *Patria*. Al fin y al cabo, Aramburu lo advierte: “el relato es a un tiempo el soporte de la verdad y de la mentira. Justo o injusto, verídico o falaz, el relato está llamado a convertirse en lo que pasó, tanto si pasó como si no” (en Gordo, 2016). Aun teniendo esto en cuenta, *Patria* narra los daños de las víctimas con gran veracidad y rellena “los huecos que la historia como disciplina académica no puede documentar” (Casas, 2019: 142).

Bibliografía

- Alonso Rey, María Dolores (2016). “Víctimas del terrorismo: Trauma y superación en *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu”. *Tonos Digital*, 31, 1-20. Recuperado de: <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewArticle/1504> (último acceso: 10/01/2022).
- Alonso Rey, María Dolores (2019). “Perdón condicionado y estética del desorden en ‘Patria’ de Fernando Aramburu”. *Tonos Digital*, 32, 1-22. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10201/68000> (último acceso: 10/01/2022).
- Applewhite, Larry y Dickins, Carl (1997). “Coping with terrorism: The OPM-SANG experience”. *Military medicine*, 162, 4, 240-243. Recuperado de: <https://doi.org/10.1093/milmed/162.4.240> (último acceso: 15/01/2022).
- Aramburu, Fernando (2016). *Patria*. Barcelona, Maxi Tusquets, 10.^a edición.
- Casas-Olcoz, Ana María (2019). “Tratamiento ficcional de un suceso histórico”. *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 42, 141-162.
- Coca, César. (2016). “‘Patria’ de Fernando Aramburu”. *El Correo*. Recuperado de: <https://www.elcorreo.com/bizkaia/culturas/libros/201609/10/patria-fernando-aramburu-20160910120422.html> (último acceso: 06/07/2022).
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel (2007). “Intimidad del daño: las víctimas del terrorismo en los peces de la amargura de Fernando Aramburu”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 12, 185-198. Recuperado de <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76301> (último acceso: 11/01/2022).
- Echeburúa, Enrique, De Corral, Paz y Amor, Pedro Javier (2002). “Evaluación del daño psicológico en las víctimas de delitos violentos”. *Psicothema*, 14, 139-146.
- Echeburúa, Enrique (2004). *Superar un trauma: el tratamiento de las víctimas de sucesos violentos*. Madrid, Ediciones Pirámide.

- Echeburúa, Enrique (2011). “Víctimas del terrorismo y de secuestros: Del trauma a la superación”. *Jornadas sobre secuestros y toma de rehenes por parte de grupos terroristas*. Zaragoza, Fundación Manuel Giménez Abad de Estudios Parlamentarios y del Estado Autonómico.
- Gordo, Alberto (2016). “Fernando Aramburu: ‘He procurado que mi novela no la pueblen seres puros’”. *El Español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20160902/fernando-aramburu-procurado-novela-no-pueblen-seres/152485849_0.html (último acceso: 20/10/2022).
- Hermoso, Borja (2017). “‘Patria’, el incómodo espejo de Euskadi”. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/cultura/2017/02/11/actualidad/1486803840_485642.html (último acceso: 21/10/2022).
- Jiménez Torres, David (2019). “El espacio de las heridas: violencia, afectos y contexto en *Patria* y *El comensal*”. *Bulletin of Spanish Studies*, 96, 7, 1077-1094. Recuperado de: <https://doi.org/10.1080/14753820.2019.1651005> (último acceso: 10/01/2022).
- Martín-Peña, Javier, Rodríguez Carballeira, Álvaro, Escartín, Jordi, Porrúa, Clara y Olf, Miranda (2011). “Taxonomy of the psychosocial consequences caused by the violence of persecution of ETA’s network”. *The Spanish journal of psychology*, 14, 1, 172-182. Recuperado de: https://doi:10.5209/rev_SJOP.2011.v14.n1.15 (último acceso: 10/01/2022).
- Martín-Peña, Javier, Rodríguez Carballeira, Álvaro, Varela Rey, Ana, Escartín, Jordi y Saldaña, Omar. (2015) “Victims of ETA in the Basque Country: Their Experience of Terrorist Threats”. En Argomaniz, Javier y Lynch, Orla (eds.). *International Perspectives on Terrorist Victimisation. Rethinking Political Violence Series*. Londres, Palgrave Macmillan, 49-73. Recuperado de: https://doi.org/10.1057/9781137347114_3 (último acceso: 10/01/2022).
- Martínez, Javier. (2016). “Fernando Aramburu: ‘Nadie nace con una pistola en la mano’”. *El Mundo*. Recuperado de: <https://www.elmundo.es/cultura/2016/09/13/57d6d550268e3e9b6f8b457c.html> (último acceso: 27/10/2022).
- Marugán Kraus, Jorge (2016). “Las cinco fases de la intervención psicoterapéutica frente al trauma”. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 11, 343-353. Recuperado de: <https://doi.org/10.5209/ARTE.54137> (último acceso: 13/01/2022).
- Navajas, Gonzalo. (2019). “Ficción e historia en el siglo XXI. El nomos narrativo en la novela española actual”. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* (3.ª época), 24, 99-111.
- Richardson, Michael (2018). “Terrorism: Trauma in the Excess of Affect”. En Kurtz, John Roger (ed.). *Trauma and Literature*. Cambridge, Cambridge University

Press, 320-333. Recuperado de: <https://doi.org/10.1017/9781316817155.023> (último acceso: 10/01/2022).

Rodríguez Jiménez, José Luis (2017). “Las víctimas en la literatura: ETA en la novela española”. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 74–97. Recuperado de: www.cifp.urjc.es/images/CuadernosTerrorismo.pdf#page=74 (último acceso: 20/10/2022).

Schmid, Alex Peter (2012). “Strengthening the Role of Victims and Incorporating Victims in Efforts to Counter Violent Extremism and Terrorism”. *The International Centre for Counter-Terrorism*, 3, 7, 1-26. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.19165/2012.1.07> (último acceso: 11/01/2022).

JOSÉ LÓPEZ ALMAGRO Y SU *COLASÍN*

JOSÉ LÓPEZ ALMAGRO AND HIS *COLASÍN*

M.^a MERCEDES GUIRAO SILVENTE
UNED

RESUMEN:

En 2021 se cumplían cien años de la publicación de la novela *Colasín* del escritor murciano José López Almagro; la cual, pese a su admirable valor testimonial y costumbrista, sigue siendo una gran desconocida. Este artículo plantea su desviación del regionalismo idealizado propio de la literatura murciana de su época y la abre a su relación con la literatura de la Generación del 98, matizando algunas afirmaciones que se han hecho sobre la endeblez de su estructura narrativa.

PALABRAS CLAVE:

Colasín, José López Almagro, costumbrismo, Generación del 98.

ABSTRACT:

In 2021 it was one hundred years since the publication of the novel *Colasín* by the Murcian writer José López Almagro; which, despite its admirable testimonial and costumbrist value, continues to be a great unknown. This article discusses his deviation from the idealized regionalism typical of the Murcian literature of his time and opens it to its relationship with the literature of the Generation of '98, clarifying some statements that have been made about the weakness of its narrative structure.

KEYWORDS:

Colasín, José López Almagro, costumbrist, Generation of '98.

José López Almagro (1892-1931)¹ nació y creció –como su *Colasín*– en Puebla de Soto, una pequeña aldea de la vega del Segura a tan solo seis kilómetros de la capital murciana, en el seno de una familia sencilla de la huerta. Desde muy joven fue un

¹ Los datos biográficos de López Almagro han sido extraídos de la “Biobibliografía sucinta” de Jesús Jareño López, que abre su edición de *La educación del porvenir* (1986: 65-75).

ávido e inteligente lector, crítico e inconformista con muchos saberes tradicionales aceptados por inercia, que puso en cuestión a través de su particular racionalismo y de un gran sentido ético, cimentado en los pilares básicos de Platón y Cristo (Navarro, 2005: 198). Estudió por vocación y con notas brillantísimas la carrera de Magisterio y obtuvo, en febrero de 1918, el nº1 en las oposiciones de ámbito nacional, celebradas en Madrid (Franco, 2015: 214), entendiendo la cultura como un arma imprescindible para luchar contra las injusticias sociales que socavaban su ánimo y que lo conducirían pronto al compromiso político. Así, con su discurso inteligente y vigoroso participó, desde 1914, en los mítines de la Federación Agraria de Levante, fundada por Juan Velasco Espinosa y dirigió el diario *Levante Agrario*, con la esperanza de conseguir mejoras concretas para los problemas laborales de los más desfavorecidos. Y todo ello sin descuidar su labor docente en la escuela aneja a la Normal de Murcia, donde ejerció con auténtica pasión su oficio de maestro: “Yo habría emigrado de Murcia y de España si no fuera por los niños. Son ellos, únicamente ellos, los que me han enseñado el problema de la vida en toda su hondura; [...] ellos, los que desarrugan mi frente y llenan de fresco rocío mi corazón cuando torna endurecido por tantísima vileza humana” (Jareño, 1985:11).

Fue elegido en 1920 concejal agrario del ayuntamiento de la capital y reelegido en 1922. Asistió, como representante electo del Magisterio murciano, a distintas asambleas y congresos de pedagogía, simpatizando con las reformas que proponía la llamada Escuela Nueva, la de la Institución Libre de Enseñanza, que abogaba por un aprendizaje menos memorístico, más comprensivo y cercano a la realidad del niño, abierto al contacto con la naturaleza, en una España donde se invertía muy poco en la educación pública. Pronunció, de este modo, diversas conferencias sobre educación en los paraninfos universitarios de Valencia, Murcia, Círculo de Bellas Artes, Escuela Normal y Casa del Pueblo de Madrid. Colaboró asiduamente con *El liberal de Murcia* y *Magisterio de Murcia*, publicó esporádicamente artículos en las Páginas Pedagógicas de *El Socialista* y, como especialista en agricultura, en la revista *España*. Bajo la dictadura de Primo de Rivera, dirigió la revista *Inquietud*; semanario independiente que, tras veintidós números, se suspendió de forma voluntaria, para no verse obligado a torcer su pensamiento. Asimismo, en estos fructíferos años, vieron la luz sus obras ensayísticas y literarias, íntimamente relacionadas con las inquietudes regeneracionistas y noventayochistas propias de las primeras décadas del siglo XX: *Los problemas de la tierra* (1920); *Colasín* (1921); *Meditaciones y lecturas (A propósito de Antonete Gálvez)* (1922); *Juana la Carducha* (1924) y *La educación del porvenir* (1925). Los artículos publicados en *El liberal* y *El Socialista* en 1924-25, han sido recogidos en el volumen *Horas de Soledad*, editado en 1985 por Jesús Jareño López, quien ha puesto gran empeño en la tan merecida reivindicación

de este escritor murciano, al que califica de “lucha”, de “fuerza borbotónica”, de “despertador de personas” (1986: 49):

Yo vivo bajo un cielo que parece el manto desplegado de una Purísima de Murillo; yo respiro un aire cargado con los perfumes de los naranjales en flor; yo espacio mi vista desde los balcones serranos, sobre el conjunto de caseríos que semejan nidales de palomas; yo me sumerjo en la maravillosa sinfonía nocturna que entona el arpa gigante de mi huerta, con cuerdas de acequias y cantares de mozos en celo; pero también vivo en contacto con unos creadores de riqueza, que arrastran la cadena de un servilismo degradante, y de unas clases directoras, en cuyos cráneos rebota cualquier idea de justicia, cualquier inquietud progresiva. ¡Dichosos los que, a las bellezas de una patria material fecunda, hayan logrado añadir las superiores bellezas de una envidiable libertad moral! En mi región (que es España) aún estamos al principio de la cuesta; pero la subiremos, – ¡qué duda cabe! – siquiera algunos hayamos de ir dejando en los matorrales de la incultura y de los intereses creados, los girones de nuestra vida (Jareño, 1986: 8).

Pero el ávido y enérgico brillo intelectual y político que López Almagro alcanzó en la década de 1920 se apagaría de forma súbita e inesperada a partir de 1927; momento en que una cruel enfermedad mental le hace perder la razón. Moriría tan solo cuatro años después, a los 39 años, dejando inédito un diario escolar titulado *En el umbral del misterio educacional*; la novela *El arca de Noé* y un boceto de la segunda parte de su *Colasín*. En el homenaje póstumo que al escritor de Puebla de Soto se le hizo en el teatro Romea de Murcia en febrero de 1932, el insigne humanista y catedrático de Derecho Mariano Ruiz-Funes –al que lo unía la afinidad política y el regeneracionismo inspirado en las ideas de Joaquín Costa–, destacó la firme y valiente lucha de López Almagro contra el caciquismo murciano como símbolo de “la protesta de la inteligencia contra el cretinismo” (Jareño, 1986: 41). La fuerza de su compromiso político y social con los más desfavorecidos estuvo siempre muy vinculada, además, a una profunda y muy personal conciencia religiosa. Recordemos que el mismo López Almagro confiesa en su obra inédita *Ante el umbral del misterio educacional*, que ningún libro le había influido tanto como la Biblia y que cuando leyó después a Darwin y a Haeckel “todas las razones materialistas no pudieron aventar el poso de religiosidad amplia y profunda que había dejado” (Jareño, 1986: 66). Su socialismo es platónico-cristiano, admirador de un Dios creador, bueno y generoso, al que debemos unirnos libre y armoniosamente a través de la ética y buena voluntad, y enamorado apasionadamente del Jesús del Sermón de la Montaña, tan cercano a los más débiles. Pero muy crítico con esa imagen del Dios vengativo e implacable que, a su juicio, se había encargado de extender la Iglesia Católica para someter a sus fieles: “La razón de mi anticatolicismo la encontré en el dogma del pecado original,

niebla sombría a través de la cual todos los hombres son fundamentalmente malos. Yo creo en el bien, en la justicia, en la libertad, porque mi Dios, el que me revela por intuición la conciencia, es Justicia, Amor, Libertad y Bien” (Navarro, 2005: 198).

En el breve e intenso entramado ficcional de *Colasín*, la compleja ideología social, pedagógica y religiosa de José López Almagro adopta la forma literaria del más bello y fiel costumbrismo. Su protagonista es un niño pobre de la huerta que va despertando a la vida en la Puebla de Soto de principios del siglo XX; con descripciones entrañablemente realistas y personajes que reproducen, en sus vivos y jugosos diálogos, lo más “prístino del dialecto murciano” (Jiménez Madrid, 1990: 233). La idiosincrasia de la huerta de Murcia nos es presentada con tanta sinceridad, con tan profundo cariño que, después de un siglo, la seguimos sintiendo llena de vida y de una naturalidad desbordante. Sin embargo, esa hermosa huerta es también en *Colasín* el espacio que ahoga al muchacho protagonista y, por ende, al propio autor; un ambiente hostil capaz de embrutecer y esclavizar a sus humildes y sacrificados trabajadores, frustrando cruelmente la realización libre del individuo. Las alegres canciones y juegos infantiles, la frescura popular de los usos y labores de antaño desembocan, a menudo, en escenas caracterizadas por una tremenda amargura, en ese difícil equilibrio entre idealismo y positivismo que define el pensamiento de López Almagro. Como afirmaba Fernando Piñuela en 1922: “*Colasín* es una novela regional que plantea un problema de un fundamental universalismo. La oposición entre el individuo y la sociedad actual, mejor aún, entre el hombre en su estado de naturaleza y preso en las sutiles redes de la corrompida organización social” (Jareño, 1990:150). Y, más recientemente, M^a Ángeles Moragues ha destacado, además, lo cerca que está la narrativa de autores murcianos como José López Almagro y el yeclano José Luis Castillo-Puche, de la de Pío Baroja. Sus personajes se caracterizan por su extrañeza, por sentirse al margen de una realidad que descubren hostil:

Con esto llegamos a la afirmación de que los pueblos y ciudades vienen a ser microcosmos bastante obtusos para estos héroes de la vida, luchadores de pro y, aunque seres de papel, modelos con equivalencia real. Tanto los de Baroja como, por similitud, los de López Almagro y los de Castillo-Puche están restringidos por los emplazamientos físicos donde acontece su andadura vital, áreas que constituyen un espejo del conjunto geográfico que era España (Moragues, 2016: 267).

Los XXI capítulos que componen *Colasín* nos presentan, en efecto, la historia de este huertano desde su nacimiento hasta la prematura muerte de su madre, siendo él todavía un niño. Pero un niño que, pese a su corta edad, muestra una sensibilidad fuera de lo común y se enfrenta con situaciones que lo hacen madurar en poco tiempo y comprender la triste realidad que asola al huertano pobre; injusta situación contra la

que se rebela con la valentía y determinación de un adulto en el último capítulo (“¡Yo romperé la costra!”). El pensamiento social de López Almagro, como ha señalado Domingo Navarro Ortiz, se incluye dentro de una corriente ilustrada más amplia, que en la Murcia de las primeras décadas del siglo XX comprende a autores tan significativos como Vicente Medina, Pedro Jara Carrillo y el mencionado Mariano Ruiz-Funes –entre otros–, empeñados en mostrar cómo “las relaciones de producción hegemónicas estaban lacerando la cohesión de esa sociedad” (2005:176). Este autor recuerda, por ejemplo, dos obras teatrales de Vicente Medina, *El rento* (1998) y *¡Lorenzo!...* (1999)², donde –como en *Colasín*– se describen las pésimas condiciones laborales de los huertanos, explotados por los propietarios ricos (Navarro, 2005:177-178). E, incluso, podríamos advertir esa denuncia social tan cercana a la de López Almagro, en algunos de los poemas más conocidos de sus célebres *Aires murcianos* (1998)³:

¿Ande hay ná como la güerta
siempre entapizá de flores?
¿Ande hay ná como este suelo,
cuajão de bendiciones,
en el que, por cá granico,
mil granicos arrecoges?
Las tierras no son malas...
la maldá la tién los hombres:
los de arriba, porque llevan
acõraos a los probes...
los de abajo, porque aguantan
que los otros los acoren
(Díez de Revenga, 1985: 44).

El costumbrismo va indisolublemente unido en *Colasín* a esa crítica social que busca ávidamente el avance de una Murcia y una España estancadas, dormidas en el pasado y gobernadas de forma egoísta por los propietarios de las tierras: “sobre

² *El rento* fue muy elogiado por el mismo Azorín, quien en un artículo aparecido en *El Progreso* el 22 de febrero de 1898 afirmaba: “El Rento es una hermosa obra, un cuadro o canto, sentido, conmovedor, de costumbres campesinas [...]. Es el drama del labriego, de la ruda gente del campo, embrutecida por el trabajo feroz de todo el día, explotada por el amo” (cita de Díez de Revenga, 1985:20).

³ Francisco Sánchez Bautista dice que los títulos de sus poemas son “coloquiales y tiernos como esos hombres sufrientes y solidarios a quienes iban destinados; es decir a unas gentes que no tenían otro camino que la pobreza y la emigración” (1987:165). Por su parte, Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco en su *Historia de la literatura murciana* explican la impronta social del costumbrismo de Vicente Medina y destacan el poema “Cansera” como significativo del “desaliento ante las adversidades que sufre el huertano desde muchos ángulos: guerra, hambre, sequía, muerte...” (1989: 338).

el desolado cementerio del hogar huertano, acude el cuervo de la usura, el buitre del fisco, el chacal del rento, llevando entre sus garras el Código Civil”⁴ (p.30). Esos caciques –que Joaquín Costa definiera como “hombres sin conciencia, capaces de convertirse en agentes de violencia, tiranía y corrupción” (1975)– no solo se llevarán su dinero, sino también su dignidad, teniéndolo siempre a su merced: “Llegará el usurero, llegará el amo, y con tono despótico le dirán: –“pon tu conciencia a mi servicio, que la necesito”. Y cuando su virilidad de hombre quiera protestar, le recordará aquel favor y como un latigazo surgirá la amenaza de la cárcel o el desahucio...” (ibid.). López Almagro se pone “al lado de los débiles, como su héroe regional republicano: Antonete Gálvez Arce” (Franco, 2015: 217); de los trabajadores de la tierra que sufren en silencio las injusticias de esa oligarquía surgida a raíz del Desastre del 98. Y, lejos de esa literatura costumbrista regional concebida para servicio y deleite de las clases altas, que dejaba las cuestiones sociales en un “segundo o nulo plano” (Candel, 2021:16), manifiesta abiertamente, a través de su joven y dinámico protagonista, su voluntad reivindicativa.

También en Pedro Jara Carrillo, muy celebrado por sus poemas coloristas de inspiración modernista, encontramos en ocasiones “una preocupación por la decadencia de España, muy cercana a los planteamientos noventayochistas” (Llanos de los Reyes, 1991: 223). En poemas como “Vox populi” muestra su firme adhesión a los humildes (“yo soy de ese pueblo que sufre y que calla”) y el guiño social asoma en su novela costumbrista *Las caracolas* (1920). Así, su protagonista, el joven Antonio, de ideas liberales, llega a expresar a Don Gonzalo: “Yo creo que la tierra se debe repartir entre todos los trabajadores de la huerta, haciendo arrendamientos proporcionales que permitan vivir a todas las familias, cortando el abuso de que acaparen unos cuantos, y conviertan en miserables jornaleros, cuando no en emigrantes, a la inmensa mayoría de los huertanos” (1964: 174). Con el carismático Jara Carrillo –director de *El liberal* desde 1911 hasta su muerte, en 1927–, compartió López Almagro importantes e incansables reivindicaciones sociales, culturales y políticas⁵. En 1922, el célebre autor del “Himno a la Fuensanta” le dedica efusivos elogios por la reciente publicación de su *Colasín*, animándolo a seguir por el camino del costumbrismo para

⁴ Esta y todas las citas que se hacen de *Colasín* están tomadas de la edición de Jesús Jareño López (1990).

⁵ Ambos, directores de dos periódicos reivindicativos, entraron juntos como concejales al ayuntamiento de Murcia en 1920 y su admirable energía argumentativa en favor de las clases populares, desarmaba, muy frecuentemente, los discursos de los conservadores: “Desde que Jara Carrillo y José López Almagro se incorporan a los Comicios municipales, la vida edilicia se vuelve terriblemente dura para el alcalde [...] Cada sesión tenía que ser para él de angustia, pensando ¡por dónde y cómo me atacarán estos!” (Cano Benavente, 1986:220).

engrandecer la literatura regional murciana: “Los que hemos contemplado de cerca esta vida del hogar huertano, no tenemos más remedio que reconocer que el libro de José López Almagro es una fotografía, o mejor aún, una colección de retratos llenos de vida humana y con paisajes escogidos y bellísimos”(Jareño, 1990: 154). Sin embargo, el marbete “boceto de novela regional” introducido en el título, había dado pie a que *Colasín* se concibiera como un conjunto de cuadros, de gran fuerza costumbrista, con extraordinario encanto popular y dialectal, pero sin la suficiente trabazón argumentativa como para ser calificada propiamente de “novela”. Así, en esa misma crítica, Jara Carrillo puntualizaba sobre la obra:

Hemos visto en este libro una cosa así como si contempláramos en un pintoresco solar acopiados soberbios materiales capaces de construir un palacio: jaspes en bloques atrevidos, hierros en montones informes sin moldear, mármoles de gran solidez, sin cincelar, lienzos manchados en bocetos emocionantes; todo cuanto el edificio necesita, pero aunque el palacio está allí en montón, el palacio está sin construir [...] Es una lástima que el señor López Almagro no haya hecho la novela, ya que ha dibujado tipos tan fuertes y tan bien observados. Y eso es el libro que nos ocupa, un estudio acabado de observación y una bocanada de sinceridad sentimental. Con muy poco más hubiera podido ser un “Corazón” como el del escritor italiano o un “Pelo de zanahoria”, como el del novelista francés, aunque de los dos lleva la emoción y el cuadro (Jareño, 1990:153-154).

El hijo predilecto de Alcantarilla echaba la culpa de esta deficiencia a la labor periodística de López Almagro, pues creía que la reivindicación social y la reflexión filosófica ahogaban la concepción artística del texto, la cual era, sin duda, la más importante y deseable para consagrar a un autor a la vida de la fama: “[...] las flores de un día de los artículos periodísticos, son rastros de sangre que vamos dejando sin sentir en las planas impresas, sangre que luego nos hace falta para la obra perdurable, si es que la llevamos en el corazón” (ibid.). José Cánovas Albarracín ponía en duda, incluso, que *Colasín* pudiera calificarse de “boceto de novela” por ese escollo de intelectualidad que, a su parecer, lo alejaba de la emoción literaria: “Considerada literariamente indefinida esta obra, si algún defecto tiene es el de su intelectualidad. Le pasa lo que a los versos de Unamuno, que no son bellos, pero son intelectuales; y lo contrario que a las poesías de Vicente Medina, que no son intelectuales; pero ¡qué bellas!” (Jareño, 1990: 158).

Lo cierto es que siendo la novela un género tan flexible como la práctica totalidad de la crítica literaria admite y con la perspectiva actual –tras los experimentos novelísticos del siglo XX–, ya no habría reparo en incluirla (a pesar de su brevedad,

abocetamiento e intelectualismo), dentro del género novela⁶. Baquero Goyanes advertía que “tratándose de un género que vive, frecuentemente, de lo que de los demás pueda tomar, no debe extrañarnos que suela cruzarse con el que en su siglo predomine” (1993: 55). López Almagro impregna su relato, como Unamuno y otros noventayochistas, de reflexiones filosóficas muy personales, influido por ese apego al ensayo propio de la época. El argumento avanza de forma coherente al hilo de comentarios y digresiones intelectuales del autor implícito, que tiene muy en cuenta al lector (implícito y explícito), como parte importante de la comunicación literaria. Y que hasta supone cómo se están interpretando sus palabras, adelantándose a su recepción: “[...] salía a la huerta con el fin de realizar la ocupación importantísima de “buscar niños”. ¿Os reís? Pues tened en cuenta que no es cosa de risa, ni mucho menos; tan seria es que hasta la religión tiene que ver en el asunto...” (p.101). En otras ocasiones, ese autor implícito llega a increpar a su protagonista y se expresa, incluso, con algún término propio del dialecto murciano reservado para los diálogos de los personajes:

Y a ti, pobre rapaz, ¿de qué te sirve estar tirando continua y furiosamente de la cordeta en que penden campanillas y cencerros, –mientras añoras las libres correrías por los huertos–, si hay unos gorriones sin alas a quienes no intimida el terrorífico ruido? ¿No observas cómo en aquel extremo del bancal, se mueven las espigas sin que corra una gelepa de aire en la calma chicha de la siesta?” (p.104).

Ese juego entre ficción y realidad de ecos cervantinos es también un rasgo que acerca a López Almagro a la narrativa del 98. Encontraremos, de este modo, lo que Darío Villanueva llama la función *metanarrativa del autor implícito*, “que tiende a comentar las peculiaridades formales del propio discurso transmitiendo al lector algo así como su andamiaje y tramoya interiores” (1992:24), en relación con ese término de “boceto” al que nos hemos referido. Observamos, en no pocas ocasiones, que este autor implícito se toma la libertad de comentar cuestiones sobre la perspectiva

⁶ El profesor Manuel Martínez Arnaldos afirma que el término “boceto de novela” con el que López Almagro subtítulo su *Colasín* –en la línea de otros similares, como “intento de novela”, “esbozo de novela”, “novela comprimida” ...–, es frecuente para designar al escurridizo género de la novela corta en las primeras décadas del siglo XX. Este autor explica cómo la novela corta de esta época se aleja de la intensidad del cuento, al que había estado muy unida, para acercarse a la maleabilidad de la novela, influida por su publicación en revistas y periódicos y por el afianzamiento de la lectura entre un público más popular (1993:13-48). Sobre nuestra obra afirma que: “la sencilla trama sirve como pretexto para introducir anímicamente al lector, de la mano del niño Colasín, por las sendas de la huerta y de las costumbres murcianas; sobre la base de una descripción eficaz, de perfecto acople entre el sentimiento del autor y su adecuación a unos fines sociológicos concretos” (1993: 315) y la sitúa entre novela corta y novela, aunque reconociendo la dificultad de deslindar entre ambos géneros.

adoptada por ese narrador tradicional que tendería a embellecer los hechos si él no velara por una visión más realista y fiable de la situación:

Un novelista de esos que no ven en todo más que impulsos o derivaciones del instinto genésico, tal vez aprovechara la llegada del personaje central a este punto, para sacar monstruosas deducciones y algún idealista exagerado para justificar cómo puede haber puros amores de toda la vida; pero nosotros, más modestos o menos atrevidos, nos limitamos a señalar el hecho y garantizar su absoluta veracidad (p.53).

Claro está que por mucho que el autor se esforzara en hacer creer que la tal negrura se debía a una causa enigmática, perdería lastimosamente el tiempo; pues el motivo verdadero estaba en que allí no se quemaban más que mochocos, alcazabas, rastrosos, yerbajos, en fin, que producían una superabundancia de humo, que no tenía salida por ninguna parte (p.134).

Por otro lado, encontramos al personaje que se convierte espontáneamente en narrador dentro de la ficción. El simpático tío Leña (este filósofo de la huerta que –como Iturrioz– tanto influye en el pensamiento de su sobrino a partir de las conversaciones que tiene con él), cuenta a Colasín, a lo largo del capítulo XIX, ciertos sucesos de brujas que a su vez le refirió su abuelo cuando él era pequeño. Y da cuenta de unas magníficas habilidades narrativas, nacidas de la práctica oral folklórica de tantas generaciones, que consiguen dejar boquiabierto y sumamente impresionado a su inocente e imaginativo receptor. Su voz y su punto de vista narrativo se funden con la perspectiva tan poco fiable de su abuelo, que aparece como protagonista de estas historias sobrenaturales, entrando en contacto directo con esas brujas de la zona que “lo tomaron entre ojos” y se lo llevaron un día tan lejos que cuando lo volvieron a dejar “en el cruce de los caminos de Alcantarilla, La Ñora y la Puebla”, traía una rama de pimienta de más allá de los Santos Lugares (p.127). El tío Leña reproduce, incluso, las palabras de lo que escuchó su abuelo en los aquelarres, aunque con tanta gracia y socarronería que la risa anula al miedo. La ambigüedad tanto del tío Leña con ese “te diré y no te diré” (donde se juega con la frontera entre verdad y fantasía, entre objetividad y subjetividad narrativa), como de su abuelo (con su fama “d’embustero y trapalón”), terminaron por martillar furiosamente sobre “el yunque del buen sentido” de Colasín que, harto de tanto ser y no ser, se marcha, decepcionado, a jugar con sus amigos, sin la respuesta que venía a buscar.

El niño protagonista, como en las novelas de aprendizaje, establece una lucha con el entorno que lleva a un cambio, a una evolución, que es también característica consustancial del género narrativo y que desmontaría esas críticas coetáneas que dudaban de su entidad novelesca. De esta forma, podríamos relacionar a López Almagro, de nuevo, con Pío Baroja, defensor de la permeabilidad de la novela en

el prólogo que en 1925 escribió para *La nave de los locos*. Ambos, por la similitud entre sus héroes predilectos –siempre en continua búsqueda– y por su carácter de escritores luchadores e inconformistas, necesitan dar rienda suelta a sus anhelos de libertad a través de un género “siempre en trance de revolución y siempre dispuesto a escapar de toda regla” (Baquero Goyanes, 1993: 53-54). Al dinamismo extremo de Colasín, que se escapa de su lóbrega casa en cuanto puede arrastrarse por el suelo, se refiere muy certeramente su padre, el tío Mohíno, cuando en el capítulo V, al buscarlo en la huerta del tío Charrancha –paraíso de libertad y estímulos para el pequeño–, se pregunta si su hijo está hecho de “rabos de salamanquesa” (p.40). Y es que, como en el caso del Andrés Hurtado barojiano, ante el egoísmo y la incomunicación que reina en el ambiente familiar, “busca una salida, una orientación provechosa a su vida en la que desarrollar su yo y realizarse como persona” (Moragues, 2005: 267). Muy significativa es, en este sentido, la rebeldía de este “arrapiezo simpático y ágil, que tiene azogue”, ante los requerimientos de su progenitor:

Y el pobre Colasín, con el corazón encogido como uno de aquellos pajarillos que le miraban, tornaba a la realidad, se acordaba de que más allá del huerto del tío Charrancha, la vida era una trabazón de derechos y deberes, de trabajo y mal humor; y mientras, a su manera, se daba cuenta de cuán fugaces son los sueños de libertad y belleza, procuraba escabullirse por el opuesto extremo al que sonaba la voz de su padre, con el fin de conformarlo con cualquier excusa, con cualquier mentira que al fin y al cabo, es la flor más fecunda que brota en los jardines del miedo... (pp. 40-41).

La oposición entre la quietud costumbrista y la tendencia al movimiento de su rebelde protagonista es el elemento esencial de la estructura narrativa de la obra. El impulso hacia la libertad del niño va *in crescendo* a través del enfrentamiento con diversos escollos que se articulan en torno a cuatro momentos muy regulares en extensión (5-6 capítulos), cada uno de los cuales acaba con una situación climática cada vez más aguda que empuja siempre hacia arriba la rebeldía de Colasín, hasta alcanzar su punto más alto en el fundamental capítulo XXI. El primer momento abarca del capítulo I al V, que describe la oscuridad y miseria del hogar huertano donde nace y su huida estimulante hacia la bella naturaleza murciana, que le abre el camino de la libertad. De los capítulos VI al X, Colasín se desenvuelve al aire libre, divirtiéndose con otros niños y demostrando su vitalidad y valentía, que le trae el amor de Josefica y la rivalidad con Romo, el hijo del cacique, cuya envidia será motivo del clímax tan intenso del capítulo X. Si en la primera parte las descripciones iban desde la oscuridad del hogar huertano hacia la luz; en esta segunda parte, de las bellas descripciones del exterior, centradas en los juegos y canciones de infancia, se camina (si bien muy despacio, porque Colasín retarda todo lo que puede ese momento), hacia el interior

de esa casa rancia y lúgubre donde –como a Lázaro de Tormes con el toro de piedra–, su padre lo hace despertar a golpe seco de *gayá*, generando en él una insumisión ante la injusticia que acaba en una huida de la casa familiar. Del capítulo XI al XVI encontramos a Colasín viviendo en casa de su tío Leña, cuya limpieza y optimismo son totalmente opuestos a la acritud de su hermano Mohíno. Allí encuentra cariño y aprende de las labores huertanas, dando rienda suelta a su energía. Las descripciones son de nuevo prolijas y risueñas, en un ambiente exterior y luminoso. Sin embargo, la envidia hace nuevamente acto de presencia: Romo y el Sabina intentan ahogar a Colasín, que hubiera muerto si no llega a ser porque lo salva el tío Vila. Este acercamiento a la muerte que anuncia el trágico final representa un nuevo momento climático, aún más intenso que el anterior, que lo hace volver, de nuevo, al hogar familiar. Finalmente, de los capítulos XVII a XXI, la descripción paisajística cede terreno a la psicológica (Don Lermes, Rosa, la tía Blasa), pues Colasín ha madurado y es más consciente de las actitudes humanas. Su espíritu caviloso no descansa y, a veces, se ve derrotado por la incompreensión de los que lo rodean, solo ante un mundo de ignorancia y superstición que la escuela, con sus métodos obsoletos, no puede salvar. Esta evolución se corona definitivamente en el capítulo XXI, en el que se reconcilia con su familia a través del abrazo que le da su padre. El agrio y seco tío Mohíno, sobre el que pesa la dureza de un trabajo duro y sin recompensa, que se muestra siempre arisco con su esposa e hijos –totalmente animalizado al principio de la obra–, va mostrando su corazón poco a poco, sintiendo en silencio el dolor de tener que pegar a su hijo por el capricho de la mujer del cacique o la impotencia por no poder protestar ante la vil agresión cometida contra él. Pero, sobre todo, ante el lecho de muerte de la tía Reonda, pronuncia unas profundas palabras de arrepentimiento que lo humanizan, haciendo mella en Colasín y facilitando el clímax final y definitivo de la obra:

El hombre güeno que habla connmigo a solas, el que está desahogando sus penas en ti, ese ha estao casi siempre ahogao en el fondo, sin que yo mesmo sepa por qué. Hay veces en que me represento a las personas, como esos bancales que en un viento del norte ha secao la lluvia caída recientemente sobre la tierra esponjá por la sembraúra: la costra durísima que se forma, impide que broten las tiernas hojas de trigo, pero no las de junza, cortantes como la cuchilla de una pica. ¿No crees tú, Colasín, que pesa sobre nosotros una costra así, que solo deja salir la junta de nuestras acciones? (p.143).

Colasín decide entonces seguir la vía de la acción marcada por el tío Leña: coger el rastrillo y romper la costra “para que salgan al sol las matas del pan bendito...”. Si en el primer capítulo el autor implícito se preguntaba “¿qué misión tendría él [Colasín] que cumplir en aquel ahumado antro donde la miseria, ahogando los sentimientos

más legítimos, había puesto en los corazones una costra de feroz egoísmo?” y pensaba que “la madeja enigmática del destino” no llega a desentrañarse hasta la llegada de la muerte (p.16); en ese momento de máxima tensión climática que marca el final de la novela, el mismo Colasín se atreve a responder a esa pregunta con ese “Yo romperé la costra”.

La obra despliega un amplio elenco de personajes secundarios, situados en cuadros costumbristas precisos y variados por los que el personaje principal se va paseando. Su técnica es similar a la que Llanos de los Reyes señala para *El árbol de la ciencia*: “En torno a la figura principal se arremolina toda una nutrida galería de tipos más o menos curiosos, más o menos importantes [...] muchos de los cuales se asoman tímidamente, para desaparecer de modo definitivo a las pocas líneas, pero todos constituyentes determinantes de la historia que Baroja quiere contarnos” (2002). Y es que, homenajear a Cervantes, describe a Andrés Hurtado a través de las reflexiones, sentimientos, reacciones...que va experimentando a su paso por distintos ambientes “para que éste cumpla su función de hilo conductor del relato, llevándonos en incansable trote por los distintos lugares que con su presencia van relacionándose, urdiendo de esta forma el entramado social de la novela” (Ibíd). La mirada de Colasín, comentada y ampliada, a menudo, por el poderoso autor implícito, nos pone en contacto con personajes tan auténticos como Paco el Fraile; ese huertano trabajador y honrado que pierde su hermosa cosecha de los sotos en una riada y cuya reacción trágica provoca en Colasín “una impresión de miedo, de lástima, de dolor y angustia, que jamás pudo olvidar” (p.47). O con la breve y emotiva historia del tío Jarapa; ese entrañable borracho, simpático con todo el mundo a pesar de su tristeza y defensor de Antonete Gálvez, que muere ahogado en la acequia con un chiste en la boca: “Nene, di que me muero con la boca cerrá pa que no entre el agua” (p.51). También entrarían dentro de estos personajes positivos las dos niñas amadas por Colasín, adyuvantes en su avance, que mantienen cierta continuidad en la novela: su diligente hermana Carmencita, “cuyo solo recuerdo le hacía sonreír de gozo” (p.76), que pone cierta luz y limpieza en el hogar familiar. Y la dulce Josefica, con quien comparte juegos y a quien ofrece siempre lo mejor que consigue, como el caballero a la dama de sus sueños. Estos personajes tienen una breve aparición, pero marcan el espíritu de Colasín, enseñándole la dignidad y bondad humana. Ayudan a que Colasín no sucumba al determinismo y mantenga ese idealismo inconformista, esos “pájaros en la cabeza” que Almagro considera tan propios de la naturaleza humana: “El hombre es por excelencia, un animal descontento, inquieto, que tiene el presentimiento de una vida mejor, y a conseguirla dirige la mayor parte de sus esfuerzos” (p.76).

Frente a estos personajes positivos, observados desde la simpatía ideológica, nos encontramos con la despectiva e irónica descripción de las oscuras y chismosas comadres, dedicadas a asistir a partos, enfermedades y duelos sin hacer nada útil (p. 16), a las que envidiarían las mismísimas sibilas de la capilla Sixtina de tanto que creen saber (p.122). O la caricatura que se hace de D. Lermes, que enseña a golpe de palmeta a los niños, más preocupado de la disciplina que de su aprendizaje y que recuerda, en su antipatía y severidad, a ese profesor de Botánica (“viejecillo seco y malhumorado”) que encontró Andrés Hurtado a su llegada a la Facultad de Medicina, el cual les soltó nada más entrar que “de él no se reía nadie, ni nadie le aplaudía como si fuera un histrión” (Caro Baroja, 2007: 36). De esta forma, Colasín, que lo había visto por la calle prodigando “sonrisas almibaradas y genuflexiones parabólicas”, halla a D. Lermes transformado en un majestuoso “emperador” en su aula, representando ahora el papel de cruel e intransigente en ese gran teatro que es la vida. Muy curiosa es en este sentido, la reflexión del autor implícito sobre la elaboración de esta caricatura, que vuelve a sobreponerse al narrador omnisciente para jugar entre ficción y realidad y lograr, con su característica ironía, la complicidad del lector:

[...] y si bien el D. Lermes literario nos saldría más completo coronándolo con una calva inconmensurable y reluciente, hemos de decir, fieles a nuestro sistema, que los cabellos negros alternaban con los blancos, en la corta cantidad que permitía aquel cráneo del tamaño de un melón canario, –esos pequeños melones que produce nuestra huerta en sus primeras cosechas. Tenía la piel amarilla, con esa tonalidad especial que pone el cáncer o la abundancia de bilis, y que cuando se da en una persona de voluntad avasalladora para la crueldad o el dominio toma los nombres de Tiberio, Calvino, San Ignacio de Loyola... Si ahora incrustáis en esa piel unos ojos hundidos, y unos dientes blanquísimos que se exhibía en permanente sonrisa, mueca, rictus de rabia contenida, o como queráis llamarle propia de las gentes que parecen decir: “¡qué ganas tengo de morderle a uno la nuez, y qué poco se me importa!”– se comprenderá la sugestión que D. Lermes causaba sobre sus discípulos y de la cual no se libró Colasín desde los primeros momentos (p.118).

El deprimente ambiente universitario provoca el pesimismo y la apatía del joven Andrés Hurtado. Y Colasín, que tanto aprendía de la observación directa de la naturaleza, de los juegos y, especialmente, de las canciones –siendo la música aplicada a la palabra defendida por Almagro en su ensayo pedagógico *La educación del porvenir* como método de enseñanza (Moragues, 2016:269)–; se encuentra prisionero en una escuela triste y gris, que no fomenta la curiosidad ni la creatividad: “sentía en su cerebro una fuerte impresión de vacío y la soledad mordía feroz en su corazón tan maltratado y peor comprendido”(p.120).

En la obra de López Almagro, como también en Baroja (Llanos de los Reyes, 2002), se da el gusto cervantino por la presentación de los personajes en contraste. El talante prudente y angelical de Josefica se opone al de la Chispa –a la que vemos hacer de Diablo en un juego–; esa niña que siempre quiere destacar y se enfada continuamente con las demás, pensando que todas conspiran contra ella. La cándida y desinteresada tía Reonda, madre de Colasín, choca con su cuñada, la tía Facorra; ahorrativa, viva y sin escrúpulos. La amargura del tío Mohíno se opone al optimismo de su hermano, el tío Leña. La inteligencia, nobleza y valentía de Colasín, que destaca en los juegos y es héroe de Josefica, se opone a la cobardía del niño rico y consentido, que está caracterizado con todos los rasgos del más vil antagonista. Pero, estos contrastes también se producen de forma individual en ciertos personajes que escapan por su verosimilitud y evolución a los tipos costumbristas. Así sucede con el tío Leña; el personaje que –por oposición al padre– más influye en Colasín y que, siendo un huertano experimentado, conserva aún el optimismo de juventud. Este personaje es el único que sufre una retrospección para explicar el origen de su apodo, en un capítulo risueño que interrumpe la historia principal para evocar el cortejo entre los jóvenes huertanos de antaño. También él destacaba de joven en gallardía frente a las mozas y sabía luchar con valentía contra sus rivales, sembrando el pánico al grito de “leña” entre los mozos del partido de la Era Alta, convirtiéndose –como Colasín– en un héroe para los muchachos de la Puebla. Pero la edad había ahondado en su pachorra natural y ese grito se había transformado con el tiempo en mera muletilla, empleada en todo momento por un viejo bonachón y simpático, siempre dispuesto a ver el lado positivo de las cosas, que se describe también con sus defectos de socarronería, testarudez e ignorancia en la novela. Asimismo, hallamos una caracterización más compleja en esas mujeres de su familia que, marginadas por su condición femenina, Colasín siente cercanas justo en el momento en que su evolución le permite comprenderlas: Rosa y la tía Reonda. Así, la presumida y coqueta hermana, egoísta y totalmente ajena a Colasín en los primeros capítulos, nos mueve a compasión cuando, abandonada por el novio y embarazada, empieza a ser señalada por el pueblo. Y, sobre todo, la madre, considerada por Colasín “aquella Dorá, la vaca silenciosa e infatigable que rezuma bondad por los ojos” (p.76), totalmente animalizada –como el tío Mohíno– al principio de la novela y demasiado pasiva y permisiva con su prole, no nos deja ver su humanidad y ternura hasta el capítulo XXI, cuando Colasín llega a entender su generosidad y sacrificio; transformada ahora para él en una luz mística que le abre el camino entre tanta tiniebla, en “un bendito crisma maternal”, que le da esa fuerza heroica para querer superarse a sí mismo y realizar esa rotunda afirmación de esperanza que cierra la obra.

En esa mezcla de realidad y ficción tan grata al autor, algunos personajes muestran también en sus caracterizaciones una clara influencia de nuestra literatura clásica; fenómeno recurrente en las obras de los autores de principios de siglo XX. Azorín afirmaba: “Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso, los clásicos evolucionan: evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones” (1998: 697-698). Ya en el primer capítulo, el nacimiento de Colasín, hace un guiño explícito a *La vida es sueño*: “su padre lo recibió con un solemne taco de malhumor que, a ser entendido por el pobre infante, lo hubiera impulsado a dar la razón a Segismundo en aquello de que nacer es un pecado...”(p.15) y acaba con ese oscuro enfrentamiento de las comadres tan próximo a las brujas de Macbeth: “Gritos, denuestos, chillidos de corneja, tirones de pelo; tal era casi siempre el final de estos aquelarres” (p.19); personajes que reciben, tal vez, una nueva evocación indirecta con el triunfo del libre albedrío sobre el destino en el “Yo romperé la costra” de Colasín del capítulo XXI. Esos romances de “mujeres charrangueras”, como el de *Carolinita* que se canta en el capítulo IX, que tanto enfada a la Chispa –representante de esas mujeres que se llaman “decentes”– también pudiera relacionarse con la caracterización de Rosa. Y, por supuesto, encontramos un claro eco de Celestina en la tía Blasa; esa viuda vieja y fea, digna de un satírico “epigrama de Villergas”, que protege a Colasín del mal de ojo y que tanto miedo y curiosidad despierta en su corazón por los rumores de brujería. Esta se nos ofrece desde varias perspectivas en la obra (la de las hipócritas comadres, la del tío Leña, la de Rosa). Colasín, tras escuchar los cuentos de brujas del tío, llega a verla literariamente con todo el alarde sobrenatural del que es capaz la imaginación de un niño. Pero, cuando penetramos en su casa reparamos en su auténtico rostro; el de una mujer sola y pobre, que afronta con temor las humillaciones de los desaprensivos que van a buscarla en mitad de la noche y que pudieran, incluso, acabar con su vida, como ya se ha dado el caso de esa pobre muchacha de Sangonera a la que han violado y asesinado brutalmente un grupo de hombres, poniendo la excusa de su brujería para librarse del castigo. En ese “No hay como unos pantalones, hija mía; que a nusotras, ni naide nos mira, ni naide nos respeta” (p.133) que la tía Blasa suelta a Rosa –muchacha que, en plena noche y con la única compañía de su hermanillo, también ha sentido temor ante los requerimientos obscenos procedentes de esas sombras masculinas de la taberna (p.132-133)–; se encierra una reivindicación sobre el rol de la mujer que seguimos sintiendo muy actual.

Como afirma Ramón Jiménez Madrid, *Colasín* rompe, en definitiva, “con la larga tradición de novelas o escenas costumbristas ya sancionadas por el tópico” (1990: 231). Compartimos con este autor que el realismo de la obra y su espíritu crítico, de raigambre regeneracionista y unamuniana, la diferencian claramente de esa tradición

regionalista que en el XIX iniciaran Blanco y García, Díaz Cassou o Martínez Tornel y que encontrara en Luis Orts –contemporáneo de Almagro y huertano como él–, uno de sus mejores continuadores. La huerta de *Colasín* ofrece un cuadro profundamente verosímil en el que no hay añoranza ni búsqueda de inmutables valores eternos, sino deseo de progreso, de cambio hacia una situación más justa para el huertano que sufre. Hemos apuntado que el mismo autor implícito vigila, dentro de la ficción, que el narrador omnisciente no se deje llevar por un excesivo idealismo. Pero esa reivindicación social de talante regeneracionista se consigue, además, sin mermar un ápice ese amor a la tierra que defendiera el regionalismo auténtico de Pereda: “el lenguaje y el estilo no solamente han de ser la vida que dé movimiento y color al cuadro literario, sino el alma que le infunda expresión, fisonomía y carácter propios e inequívocos” (Menéndez y Pelayo, Pereda y Galdós, 1897: 136). Las voces dialectales y los usos huertanos no se introducen para evocar, adornar o crear un espacio colorista y pintoresco. Procedentes de la observación fiel y auténtica del habla murciana, configuran la forma de pensar y desenvolverse de los personajes dentro de la ficción. Y todo ello con independencia del gran valor testimonial que posea para los lectores de todos los tiempos.

Nuestro autor pone el regionalismo al servicio de la formación de su rebelde y dinámico protagonista. Los finos cuadros costumbristas y la gran cantidad de tipos y caracteres que deambulan por la obra quedan –como hemos visto en su relación con Baroja– unidos sólidamente por la mirada de Colasín, que va llenándose y aprendiendo en todos ellos; siempre avanzando en su proceso madurativo y comprensivo. La estructura narrativa así nos lo muestra, con esos cuatro momentos acabados en intensos clímax que empujan al niño hacia esa heroica afirmación final, la cual enciende la esperanza de superar la injusticia y la ignorancia vivida por medio del conocimiento y la cultura. Con el futuro “yo romperé la costra” se apunta, además, la posibilidad de continuación –Cánovas Albarracín pensaba que era al final, cuando Colasín se mostraba dispuesto a luchar con la vida, cuando debía propiamente empezar la obra (Jareño. 1990: 159)–, y sabemos que a su muerte López Almagro dejó el esbozo de una segunda parte que se iba a titular significativamente *La rotura de la costra* (Jareño. 1986: 75). La alentadora incertidumbre de esas historias interrumpidas que tanto gustaban a Azorín, en relación con lo que los noventayochistas sentían sobre la historia de la propia España, bien pudiera definir el efecto final de *Colasín*:

¿No recordáis el extraño encanto de los romances –así el del Conde Arnaldos– que terminan abruptamente, como si algo que no sabemos lo que es, que puede ser fausto o trágico, hubiese hecho enmudecer al autor? “Lo inacabado –ha escrito Azorín– tiene un profundo encanto. Esta fuerza rota, este impulso interrumpido, este vuelo detenido, ¿qué hubieran podido ser?” (Laín Entralgo, 1945: 427-428).

Bibliografía:

- Azorín (1998). “Nuevo Prefacio” a *Lecturas españolas*. En Miguel Ángel Lozano Marco (ed.), *Obras escogidas II, Ensayos*, Madrid, Espasa, p. 697-698.
- Baquero Goyanes, Mariano (1993). *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?* Murcia, Secretariado de publicaciones de la universidad de Murcia, 2ª edición.
- Candel Quesada, Mercedes (2021). “Regionalismo murciano en las novelas de finales del XIX y principios del XX”. *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, nº41. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10201/111054> (último acceso:22/08/2022).
- Cano Benavente, José (1986). *Alcaldes de Murcia (1866-1939)*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia.
- Caro Baroja, Pío (ed.) (2007). Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*. Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 22ª edición.
- Costa, Joaquín (1975). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España*. Edición digital basada en la edición de Madrid, Revista de Trabajo. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmzcz7w1> (último acceso: 21/08/2022).
- Díez de Revenga Torres, Francisco Javier (ed.) (1985). Vicente Medina, *Aires murcianos* (recopilación completa 1898-1928). Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 2ª ed.
- Díez de Revenga, F. J y De Paco, M. (1989). *Historia de la literatura murciana*. Murcia, Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones, Academia Alfonso X el Sabio, Editora Regional.
- Franco Manzano, Juan José (2015). “Educación, maestros y escuelas en Puebla de Soto: la figura del pedagogo López Almagro”. En Montes Bermúdez, Ricardo (coord.), *Maestros y escuelas en la Región de Murcia, 1750-1950*. VIII Congreso de Cronistas Oficiales de la Región de Murcia. Murcia, Nausícaä, 211-218.
- Jara Carrillo, Pedro (1964). *Las Caracolas. Novela regional de costumbres murcianas* (Tomo I). Murcia, Sucesores de Nogués, 2ªed.
- Jareño López, Jesús (ed.) (1985). José López Almagro, *Horas de soledad*. Murcia, Tipografía San Francisco.
- Jareño López Jesús (ed.) (1986). José López Almagro, *La educación del porvenir*. Murcia, Editora Regional de Murcia.
- Jareño López, Jesús (ed.) (1990). José López Almagro, *Colasín (boceto de novela regional)*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- Jiménez Madrid, Ramón (1990). *Narradores murcianos de antaño (1595-1936)*. Murcia, Universidad de Murcia, Academia Alfonso X el sabio, Editora Regional.

- Lain Entralgo, Pedro (1945). *La Generación del Noventa y Ocho*. Madrid, Diana [Artes Gráficas]. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf7882> (último acceso: 22/08/2022).
- Llanos de los Reyes-García, Manuel (1991). *Pedro Jara Carrillo. El escritor y su obra*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- Llanos de los Reyes-García, Manuel (2002). “Sobre los personajes y su técnica de caracterización en El árbol de la ciencia”. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 20. Recuperado de: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/arbol_c.html (último acceso 19/08/2022).
- Martínez Arnaldos, Manuel (1993). *La novela corta murciana. Crítica y sociología*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino; Pereda, José María y Pérez Galdós, Benito (1897). *Discursos leídos ante la Real Academia Española en sus recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid, Tello, 99-147. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Moragues Chazarra, M^a Ángeles (2016). “Castillo Puche y el legado barojiano”. Monteagudo: *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Literatura Comparada* (3^a época), 21, 265-274. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10201/49758> (último acceso: 19/08/2022).
- Navarro Ortiz, Domingo (2005). “López Almagro desde una triple perspectiva: sociolaboral, educativa y religiosa”. *Carthaginensia. Revista de Estudios e Investigación*. vol. XXI, 39, 175-202.
- Sánchez Bautista, Francisco (1987). “Vicente Medina, poeta social”. En Díez de Revenga, F. J y De Paco, M. (eds.), *Estudios sobre Vicente Medina*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 159-170.
- Villanueva, Darío (1992). *El comentario de textos narrativos. La novela*. Gijón, Ediciones Júcar, 2^a ed.

**CARACTERÍSTICAS DE LA NOVELA NEGRA DE FRANCISCO
GONZÁLEZ LEDESMA: *LA DAMA DE CACHEMIRA***

**CHARACTERISTICS OF THE BLACK NOVEL BY FRANCISCO
GONZÁLEZ LEDESMA: *THE LADY OF CASHMERE***

MADIAN MAGHRABI
Universidad de Aswan

RESUMEN:

El objetivo de este artículo consiste en analizar la novela negra de González Ledesma: *La dama de Cachemira* (1986). Por un lado, haré una síntesis sobre el escritor barcelonés y su aportación a este género literario. Por otro, analizaré tres de las características más importantes de esta novela: el realismo que emplea el escritor para reflejar la realidad de la sociedad condal, el espacio urbano de la ciudad de Barcelona como escenario de la novela objeto de estudio, el lenguaje, la fuerza de los diálogos y sus funciones en dicha obra literaria.

PALABRAS CLAVE:

González Ledesma, novela negra, *La dama de Cachemira*, realismo, lenguaje.

ABSTRACT:

The objective of this article is to analyze González Ledesma's black novel: *The lady of Cashmere* (1986). On the one hand, I will summarize the Barcelona writer and his contribution to this literary genre. On the other hand, I will analyze three of the most important characteristics of this novel: the realism that the writer uses to reflect the reality of Barcelona society, the urban space of the city of Barcelona as the setting for the novel under study, the language, the strength of the dialogues and their functions in said literary work.

KEY WORDS:

González Ledesma, black novel, *The lady of Cashmere*, realism, language.

1. Introducción

En el presente trabajo propongo realizar un estudio analítico de la novela negra de González Ledesma, *La dama de Cachemira* (1986). Por un lado, haré una síntesis sobre el escritor barcelonés y su aportación a este género literario. Por otro, analizaré tres de las características más importantes de esta novela: el realismo que emplea el escritor para reflejar la realidad de la sociedad condal, el espacio urbano de la ciudad de Barcelona como escenario y elemento trascendental de la novela objeto de estudio. En este relato, como en muchas obras literarias, grandes ciudades europeas –por el número de sus habitantes y sus diferentes clases sociales– se convierten en el espacio adecuado para el desarrollo de los hechos narrados en el género negro. En el último apartado analizaré el lenguaje, la fuerza de los diálogos y sus funciones en dicha obra literaria. El método empleado para llevar a cabo este estudio es el analítico histórico y social.

*La dama de Cachemira*¹, según la crítica, es considerada una de las mejores novelas negras de habla hispana. El objetivo principal del escritor en esta novela consiste en plasmar la realidad de la forma más fiel posible. Por ello, la intención y el motivo del novelista barcelonés para escribir esta obra reside en denunciar y reflejar la dolorosa realidad de Barcelona en los años de la Transición. Una ciudad insegura y corrupta, ya sea a nivel político o moral, llena de injusticias que conllevan la difícil adaptación de una sociedad urbana a la nueva realidad post-industrial. También tiene su importancia como espacio ideal para las novelas de muchos escritores españoles, en particular, los cultivadores de la novela negra.

Hay que subrayar que el hilo central de esta novela gira en torno a la investigación de un crimen: el asesinato de Paquito. Uno de los rasgos comunes de la novela negra es la presencia de “un crimen motivador de la trama, o sea una encuesta que garantice la intriga y el progresivo desvelamiento de la verdad y una sanción moral más o menos explícita” (Vázquez Montalbán, 1987:488). Según José F. Colmeiro los dos elementos básicos de la novela criminal son: “la narrativa del crimen: [...] toda novela criminal gira alrededor de una temática criminal y la narrativa de la investigación [...] porque el relato criminal debe ser [...] un proceso de investigación para el lector” (1994: 77-78). Así que en esta obra se manifiestan seis casos de muerte: uno de forma natural, el de la señora Ana Ros, el atropello de Antonio Pajares. Y cuatro asesinatos: el de Francisco Balmes (Paquito), el de Abel Gimeno a manos de Antonio Bajares, el de un hombre llamado Abreu y el último es el de Lali, Eulalia, ahogada en el lavadero vecinal a manos de su amiga Esther. En lo que respecta al atropello

¹ González Ledesma, Francisco (2012). *La dama de Cachemira*, RBA Libros, Barcelona Todas nuestras citas proceden de esta edición.

de Antonio Bajares, es la última muerte que ocurrió en la novela, y causada por un coche, en presencia del inspector Méndez, que unos minutos antes había descubierto que Bajares era la pareja sentimental de Lourdes-Lali-Tere y que él mismo era el asesino de Francisco Balmes, Paquito y Abel Gimeno.

En esta novela se denuncian las contradicciones sociales, la violencia, la prostitución y la corrupción. También se refleja la hipocresía religiosa a través de las miradas de deseo que tenía el cura hacia Paco cuando era niño y, a su vez, provocaban los celos de su compañero Abel. En este tipo de obras, los novelistas presentan un testimonio de la realidad; de la misma manera que el realismo social, pero “con la diferencia que no existe una propuesta ideológica de cambio” (Giardinelli, 2013:232).

2. Francisco González Ledesma y su aportación a la novela negra

Francisco González Ledesma (Barcelona, 1927-2015), junto al gran escritor Manuel Vázquez Montalbán y a Mario La Cruz, es uno de los grandes promotores de la novela negra. Este autor cultivó el género negro durante la Transición, y lo hizo también durante la Dictadura, bajo el pseudónimo de Silver Kane para novelas del oeste.

Es importante mencionar que desde el año 1974 hasta 1991, alrededor de dieciséis novelas han formado una serie que define una corriente literaria que, con las aportaciones de otros novelistas que han seguido la estela abierta por *Tatuaje*, se ha ensanchado, enriquecido y matizado. Señalamos a Juan Madrid, cuyo detective, Toni Romano, es ex-boxeador y ex-policía; a González Ledesma, con el inspector Méndez como protagonista de sus novelas; a Jorge Martínez Reverte, cuyo investigador es el periodista Galves; a Andreu Martín, a Carlos Casáis, a José Luis Muñoz, entre otros (Yvan Lissorgues 1992: 178).

También cabe señalar que, después de la muerte de Franco, se producen tres hechos en España que ayudaron, de una forma muy trascendental, al boom de la novela negra. En primer lugar, destaca la recuperación, aunque lenta, de la libertad de expresión. El segundo hecho se presenta en la propia transición política que afecta claramente a la sociedad española. El tercer hecho reside en la misma capacidad de las grandes ciudades, como Madrid y Barcelona, de generar problemas suficientes como para dar lugar a una fascinación literaria propia (Canal y Martín, 2011:57).

En la misma línea resalta la concesión de vida literaria que dio la novela policíaca barcelonesa a muchos barrios de la ciudad condal. Entre ellos destaca el Barrio Chino y sus leyendas. Ya desde la obra de Rafael Tasis y hasta la de Manuel Vázquez Montalbán, en cuya serie protagonizada por el detective gallego Pepe Carvalho, se

encuentra “la más insistente exploración literaria de este barrio y la mayor constancia en la fijación de su mitificada superficie” (1997:159). También cabe subrayar el papel de Francisco González Ledesma que ha contribuido a la recreación literaria del barrio del Raval. En palabras de Jiménez-Landi Crick otros autores como “Lluís Gutiérrez Maluenda, Empar Fernández y Pablo Bonell Goytisolo, continúan concediendo especial importancia a esta zona de la ciudad” (2016: 178).

En las novelas negras de González Ledesma, en las que sigue fiel a la vieja escuela, destaca el inspector Méndez, protagonista de obras como: *La dama de Cachemira*, *Crónica sentimental en rojo*, entre otras. Este personaje es un viejo policía nostálgico que se enfrenta a sus colegas por su particular sentido de la justicia. Méndez pertenece a uno de los barrios bajos de Barcelona: el Paralelo, donde se encuentra más cómodo y tiene la oportunidad de trabajar y encontrarse con las víctimas. Al estar el propio sistema corrupto y podrido, es decir, los que pagan y tienen intereses son los mismos, el inspector intenta, por todos los medios que están en sus manos, asegurarse de que las personas que se benefician de dicho sistema reciban su castigo. En más de un caso, el inspector ignora las órdenes de sus jefes, sobre todo cuando le recomiendan dedicarse “a una de las actividades favoritas del país, que es el eterno olvido”, aunque “el eterno olvido no era algo que cuadrara con el carácter de Méndez”(González Ledesma, 2007: 93).

En cuanto al influjo extranjero en los autores españoles de este género, no podemos ignorar la influencia de la novela negra norteamericana durante los años setenta y ochenta. Esto queda más que evidenciado en las palabras de Vázquez Montalbán al reconocer que “la novela negra norteamericana ha generado una poética, unas claves para describir la sociedad en un momento determinado, basándose en situaciones reales, pero creando elementos de ficción para que el viaje del lector no sea un viaje condicionado por esa exaltación de la violencia, sino que la impresión dominante al terminar la lectura sea de carácter literario. Cualquiera que recuerde una novela de Hammett, Chandler o Himes sabe que lo que domina por encima de todo es un viaje literario” (1989: 55).

En la misma línea es recomendable subrayar que escritores como Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, y otros como Francisco González Ledesma, Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte o Andreu Martín descubren las posibilidades del género negro, heredero de escritores americanos como Dashiell Hammett o Raymond Chandler, para realizar una crítica social, reflejando las desigualdades e injusticias de la sociedad (Jiménez-Landi Crick, 2016: 33). Bien podríamos decir que un primer punto en común, entre muchas de las obras del género negro de los escritores citados, es la presencia de los requisitos básicos de la novela policíaca que consisten en: “un crimen motivador de la trama, una encuesta que garantice la intriga

y el progresivo desvelamiento de la «verdad» y una sanción moral más o menos explícita” (Vázquez Montalbán, 1987:488).

En el mismo sentido, Mempo Giardinelli dice que la novela negra es tomada como literatura que denuncia las contradicciones sociales, además de que toda la trama gira alrededor del crimen, el crimen que es parte de las sociedades industriales modernas del siglo XX (2013: 232). No obstante, José F. Colmeiro define la “novela policiaca” como “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” (1994: 55). Según Javier Rodríguez Pequeño, *Los crímenes de la calle Morgue*² de Edgar Allan Poe “va a fijar la esencia del género policiaco, esto es, la resolución del misterio producido por un crimen mediante una investigación racional” (2008: 156).

Por su parte, Fernando Savater plantea la esencia de la novela negra sirviéndose de la distinción que Gabriel Marcel realiza entre problema y misterio: “el problema puede solucionarse; el misterio puede experimentarse pero nunca resolverse” (2010: 25). Así, si aplicamos esta teoría a la novela negra *La dama de Cachemira*, el asesinato de Paco resulta excusa para explorar el misterio de la silla de ruedas en este crimen.

3. El realismo

En cuanto al realismo es, sin lugar a dudas, la característica más trascendental y la que da forma evidente al género negro. Según Martin Vidart, la novela negra “se caracteriza por su permanente acercamiento a la realidad y el cuestionamiento de la sociedad” (2009: 160). Por ello, su objetivo consiste, en muchos casos, en la crítica social y la denuncia de los elementos que hacen de nuestra vida un mundo inhumano y violento. Javier Coma nos habla de la novela negra como “una contemplación testimonial o crítica de la sociedad capitalista desde la perspectiva del fenómeno criminológico” (Yang, 2000: 23). En palabras de José F. Colmeiro, en el caso de España, durante la última parte del siglo pasado, la novela policial se ha transformado en un género político, a menudo utilizado como instrumento de observación social y crítica cultural (1994: 15, 26). En la misma línea Luis Martín-Cabrera dice:

² En cuanto a la importancia de esta obra, Javier Sánchez zapatero señala que la crítica especializada ha situado los orígenes del género policiaco en 1841, fecha de publicación de *Los crímenes de la calle Morgue (The Murders in the Rue Morgue)*. El relato fue el primero de los tres que protagonizó August Dupin, su trascendencia residió en la capacidad para sentar las bases de los personajes detectivescos del género, caracterizados desde entonces por su elevada e inusitada capacidad intelectual, una personalidad altanera que les hacía jactarse de sus virtudes y cierta artificiosidad que les llevaba a presentarse como epítomes de la razón más que como reflejos verosímiles de los modelos humanos de la realidad (2017:121).

Con la excepción de Argentina, el género policial no contaba con una larga tradición ni en España ni en el Cono Sur. Sin embargo, con el advenimiento de la democracia y la subsiguiente implosión de políticas neoliberales en estas áreas, el género policial se convierte en uno de los modelos retóricos privilegiados a la hora de reflexionar sobre esta nueva realidad en crisis (2005: 4-5).

Por su parte Ángeles Salgado apunta que “La novela negra viene a llenar este vacío de preocupación por la injusta situación política y económica que nos ha tocado vivir. Fundamentalmente poniendo de manifiesto las contradicciones del sistema capitalista” (2010: 55).

En lo que respecta al realismo³ en *La dama de Cachemira*, el escritor barcelonés se centra en transmitir y mostrar cómo es la realidad de la sociedad catalana. Para ello, el autor recurre a la investigación detectivesca como procedimiento preferido para la exploración del medio y del subsuelo de esta sociedad. Las pesquisas permiten que esta novela sea un viaje por espacios sociales determinados sean de la alta burguesía o de los marginados de Barcelona. En este sentido, Paco Ignacio Taibo II y Mempo Giardinelli advierten que las novelas negras son manifestaciones de un género llamado a convertirse en mecanismo de denuncia o, mejor aún, en un mecanismo de reflexión sobre nuestras realidades (Valderrama, 2016: 85). Por lo tanto, y según las palabras de Vázquez Montalbán, no se puede prescindir de “la criminalidad como elemento narrativo, como provocación, para que el lector se meta dentro” (1989: 54). Así que el novelista llega a su meta deseada porque, “la sorpresa ya no se reduce únicamente al descubrimiento de que el culpable es el menos sospechoso sino a denunciar mecanismos de la sociedad que no suelen airearse” (Martín, 1989: 31).

Ahora bien, sobre esta novela es muy importante hacer hincapié en la intención del escritor a la hora de reflejar una de las realidades de la sociedad barcelonesa que consiste en la existencia de relaciones entre parejas travestis, homosexuales y mujeres casadas con hombres de este tipo, sin importarles su condición sexual, como es el caso de Esther. La mujer está casada con Francisco Balmes, Paquito, pero él a su vez, es pareja sentimental de Abel Gimeno. Las tres personas viven juntas en la misma casa, en la calle del Rosal. Por medio de la información que nos facilita el narrador damos cuenta de la complicidad que existe entre los dos, con una sola mirada se entendían mutuamente:

Una sola mirada nos unía más que las palabras. La vida era nuestra, el tiempo era nuestro, todo era nuestro.

³ Según el teórico R. Jakosson el realismo es “una corriente artística que se ha propuesto como finalidad reproducir la realidad más fielmente posible y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad” (Todorov, 1970:71).

Añadió, dejando caer las manos con un gesto de impotencia:

–Nunca se nos ocurrió entonces pensar que un día se nos pudiera acabar el tiempo (González Ledesma, 2012: 56).

En *La dama de Cachemira* se refleja la hipocresía religiosa a través de los celos que provocaban los curas en Abel Gimeno, por culpa de sus miradas, hacia su “parejita sentimental” Paquito, cuando éstos eran niños. Según lo que dice el propio Abel eran:

Unos celos rabiosos, unos celos que no me dejaban vivir.

–¿Celos? – balbució Méndez

–¿De quién?

–De los curas

–¿Los curas?

–Verá, yo tenía la sensación de que alguno de ellos perseguían a Paquito [...]; pero no me dejaban vivir [...] de que le acariciaban las piernas (González Ledesma, 2012: 57).

Desde su niñez los dos se gustaban mutuamente, incluso observamos la declaración de amor de Abel a Paquito, al decirle en una ocasión, mientras hablaban de reinantes, príncipes y princesas: “Tu eres mi princesita”. Como respuesta a estas palabras, Paquito responde con una sonrisa:

Sus sonrisas eran una promesa, eran provocativas, quizá un poco turbias, aunque a mí me parecían un rayo de luz a través de la tristeza del aula. Cuando Paquito tenía la sensación de que me había enfadado con él, una sonrisa me desarmaba, lo volvía a poner todo en orden, cuando notaba que yo pasaba por una crisis de celos y que estaba huraño, Paquito se me ofrecía, por decirlo de algún modo. (González Ledesma, 2012: 57-58).

Es importante subrayar la referencia que hace el escritor al consentimiento de Esther en lo que respecta a la relación entre Abel y Paquito, estando el último casado con ella. Esther consentía la relación íntima entre estos dos hombres por varias razones: “porque la vida no le dio demasiado, es decir, porque la vida no le dio otra cosa. Esther es una hija del barrio, Esther no tuvo en su infancia más que una habitación interior, un pájaro recogido en la calle y una galería muerta” (González Ledesma, 1986: 95). La forma de vida de Esther no era nada agradable, “vive la vida insignificante”. Así mismo, se refleja la vida social y económica de Esther, una de las vecinas de la calle del Rosal de Barcelona.

Como cualquier novela negra, *La dama de Cachemira* comienza con los hechos narrados sobre un robo o atraco, motivo perfecto de un asesinato. A Paquito le pide ayuda una persona para cruzar al otro lado de la calle mientras llueve, con el fin de

evitar el atropello de un coche. Era de noche durante el otoño, y el supuesto inválido solía bajar a un bar cercano para tomar algo y volver otra vez a su casa:

–Es que no necesito a nadie, ¿sabe? Algunas noches bajo al bar y luego vuelvo. No pasa nada. Pero es que hoy me da miedo la calle porque, con la lluvia, los coches no pueden frenar. Es jugársela.

–Sí, ya lo comprendo.

–¿A usted no le molestaría llevarme un poco más? Total, ya estoy en casa (González Ledesma, 2012: 8).

El pretexto y el móvil del crimen que emplea el escritor barcelonés en esta novela negra para reflejar la hostilidad y la inseguridad de las calles de Barcelona, consiste en el atraco y el robo por la noche de Paquito en un callejón. El atracador, “el supuesto inválido” (Antonio Pajares), utilizando una navaja obliga a Paquito a sacar todo lo que llevaba encima –cinco mil pesetas, la documentación, un reloj y un tallo de una flor– salvo el anillo que llevaba en la mano. Este anillo para Paquito representa, no solamente el valor material, sino el valor familiar y sentimental y el recuerdo de un ser querido (Abel Gimeno). No obstante, por culpa de este anillo y la insistencia del atracador en llevárselo, ocasionó que le clavase la navaja en el cuello y le quitase el anillo de su mano. El atracador le golpea rabiosamente con la mano izquierda, empujándolo contra la pared. Mientras tanto, con la derecha, le hunde la navaja en el cuello. Su voz sonó apenas como un susurro al ordenar:

–Sácatelo...

–Yo no puedo. Sáquelo usted mismo.

–He dicho que te lo saques, mal parido, No te lo volveré a repetir.

–Vas a perder más, hijo de puta. O te lo sacas tu mismo o... (González Ledesma, 2012: 11-12).

De esta forma, el escritor refleja y denuncia la violencia y la agresividad, dos de los elementos característicos y trascendentales de la novela negra. En este caso, el narrador hace una descripción muy detallada de la forma salvaje del atracador. El asesino actúa sin piedad ni compasión, con el fin de acabar con la vida de Paquito para quitarle todo lo que lleva encima. También, destaca el detalle en la transmisión de la agonía de la víctima:

Paquito quedó un momento como clavado en la pared, con los ojos muy abiertos, los labios colgando en el vacío, las manos arañando frenéticamente el muro que tenía a su espalda. Luego se derrumbó poco a poco [...].

El hombre que acababa de segarle la yugular empuñó la navaja con más fuerza, fue a cortar el dedo que conservaba el anillo, y en aquel momento se dio cuenta de que un coche giraba para entrar en el callejón con un chirrido de ruedas. Más allá del relampagueo de los faros llegaba otro travesti dispuesto a venderlo todo, otro manso dispuesto a comprarlo todo (González Ledesma, 2012: 12).

A través de estas descripciones, la ciudad de Barcelona no solamente aparece hostil e insegura, sino también destaca su vida nocturna y los encuentros de parejas travestis que lo ofrecen todo.

Otra de las realidades que el escritor pretende resaltar en este relato, es el pensamiento capitalista y el avance urbanístico en la ciudad condal. En la novela se refleja a través de la descripción de Alfredo Cid y su pensamiento: él va en busca de la señora Ros, que vive en una casa grande con su jardín. Cómo piensa Alfredo Cid en el derribo de esta casa y cómo puede salvar las cosas de valor:

Mientras avanzaba, Alfredo Cid pensó de nuevo que no le favorecía la imagen que estaba dando, la de un capitalista todopoderoso que llega en Jaguar dispuesto a avasallar y olvidarse de los derechos de los otros. Aunque uno sepa que esos derechos no existen – pensaba Cid– o que no deben ser respetados, tiene que dar la sensación de que los respeta (González Ledesma, 2012: 17-19).

En relación con lo económico, en esta novela destaca el cambio urbanístico de la ciudad condal y esto se refleja en la obra a través de los esfuerzos que hace el empresario, el señor Alfredo Cid, y cómo utiliza sus influencias con el fin de echar de la casa que compró en una subasta, a la señora Ros y más tarde a su sobrina Elvira. También, el escritor aprovecha la sucesión de estos hechos para reflejar la realidad barcelonesa a través de la evocación del pasado de Doña Ros. El narrador hace referencia a su pasado mediante las palabras que nos facilita Elvira, la sobrina de la difunta, que vivió con ella hasta su muerte:

–Mi tía trabajó como una obrera; No se hundió porque quiso, sino la hundieron. Fue modista hasta que su salud no le permitió seguir y tuvo que cerrar y indemnizar y llevarse aún más de deudas (González Ledesma, 2012: 46).

En esta obra se denuncian las irregularidades, la corrupción y el abuso de poder por parte de las autoridades de la ciudad de Barcelona. Todo esto se refleja en la novela a través de la actitud de los superiores del inspector Méndez cuando él detuvo, en una ocasión, al señor Alfredo Cid por acostarse con una menor, pero tuvo que soltarlo por las órdenes de arriba. El escritor denuncia lo que hacen las autoridades, o los de arriba, que siempre están a favor de los ricos y sus intereses:

–También hay otra persona a la que conocí – añadió Méndez–, pero de una forma vaga y lejana. Era la querida de un tío rico, de un constructor llamado Alfredo Cid, a quien cierta vez detuve por cepillarse a una menor en una casa clandestina. pero hube de soltarlo enseguida, hube de pedirle perdón, ayudarle casi a poner la americana y jurarle por mi madre que, en realidad, la menor se lo había cepillado a él: órdenes de arriba. Claro que me vengué haciendo que su mujer y su querida supiesen las marranadas en se había estado metiendo (González Ledesma, 2012: 139).

A raíz de este tipo de corrupción, en esta novela observamos que hay personas como el señor Alfredo Cid que se sienten muy respaldadas y hacen lo que quieren. Por ejemplo, él manda dos hombres a la casa donde vive Elvira Ros para meter miedo y lograr sacarla de allí. El narrador describe la magnitud del miedo que la chica tenía en la casa de su tía Ana Ros, que era imposible luchar contra la misteriosa forma de la noche y los seres que poblaban el jardín:

Elvira tenía miedo a circular por las habitaciones ahora tan vacías, miedo a las escaleras tan altas, a las ventanas emplomadas por las que cualquiera podía esconderse. Miedo a las noches que se habían vuelto a hacer eternas.[...] y otra noche había visto bien: la figura humana pegada a los cristales emplomados del primer piso (González Ledesma, 2012: 85-86).

A través de esta descripción, el autor hace referencia a los visitantes de la casa de la señora Ros quienes eran, en realidad, unos hombres a los que el señor Alfredo Cid pagaba para obligarla a marcharse de la casa. Así que, entre las cosas que le hicieron estos hombres, fue recoger el ramo de flores que ella misma había llevado la tumba de su tía. Ellos lo cogieron y lo dejaron junto a la chimenea de la casa de su tía. Este hecho causó a la chica un espanto y un pánico tremendo.

4. La ciudad de Barcelona: escenario de la novela negra

En esta parte, cabe destacar el espacio urbano de la ciudad de Barcelona como escenario y una de las características trascendentales de la novela negra del escritor González Ledesma. En *La dama de Cachemira*, como en muchas obras literarias, grandes ciudades europeas o americanas como París, Londres y Nueva York, por su cosmopolitismo, originan un espacio adecuado para el desarrollo de los hechos narrados en la novela policíaca. Estas ciudades, con sus diferentes capas sociales y el elevado número de sus habitantes, son importantes. También es lógico que se produzcan en ellas todo tipo de crímenes. En lo que respecta a España, destacan dos

ciudades muy trascendentales para muchos escritores: la capital española, Madrid, y la ciudad condal de Barcelona, porque “la elección de la ciudad como un gran espacio urbano tiene un alcance social, puesto que los caracteres de los diferentes espacios de la ciudad determinan los modos de vida de la gente que la pueblan” (Maghrabi, 2020: 220). Una de las razones por las que la novela negra se desarrolla en una ciudad cosmopolita es “su presentación de los ambientes urbanos donde prevalecen la violencia, el crimen y el miedo, su testimonio crítico de la sociedad y su denuncia de los abusos y de la violencia del poder” (Colmeiro, 1994: 213).

En cuanto a Barcelona, hay que señalar su importancia como ciudad ideal para las novelas de muchos escritores españoles y, en particular, los cultivadores de la novela negra. Aparte del autor barcelonés Francisco González Ledesma, destacan algunos novelistas como Eduardo Mendoza y Andreu Martín, entre otros. En palabras de Susanne Schwarzbürger, esta ciudad cosmopolita “tiene un carácter y unos problemas muy propios. Barcelona es, por lo tanto, igual que Madrid, una ciudad ideal para ser motivo literario, incluso se presta quizás mejor que Madrid, por su historia más conflictiva, más dinámica y por su eterna rivalidad con Madrid” (2002: 204).

Ahora bien, en lo que respecta al espacio urbano dentro de *La dama de Cachemira*, protagonizada por el inspector Méndez, la ciudad condal tiene una gran trascendencia hasta el punto de ser uno de los componentes y elementos definitorios del género negro en general, y esta novela en particular. En palabras del propio escritor: “Novela Negra es una novela que contiene una intriga, se suele desarrollar en un ambiente urbano al cual describe y es generalmente crítica con el poder establecido” (González Ledesma, 2010: 92).

A lo largo de la narración, y con la intención de ser una recreación histórica de la ciudad de Barcelona, el inspector Méndez nos guía por sus calles pasando por varios lugares muy emblemáticos :

En los buenos tiempos de Méndez, cuando el Paralelo –a pesar de la gran miseria colectiva del barrio– era una fiesta, se desarrollaba ante El Molino, en la pequeña plaza frontera, un activísimo comercio indígena: melones, sandías en verano (González Ledesma, 2012: 35).

A través de los recuerdos del pasado del inspector Méndez, el escritor barcelonés dibuja una visión impresionante de muchos barrios de Barcelona, no solamente hundidos en la miseria y el hambre, sino también teñidos de sangre. Así, vemos varios escenarios urbanos que son también escenarios de la memoria del inspector Méndez, entre ellos se aprecia el barrio chino y el Paralelo.

Como ocurre en muchas obras narrativas donde el espacio cobra una dimensión metafórica o simbólica, y no solamente esto, sino también una correlación estrecha

con el protagonista y sus recuerdos del pasado. Estamos de acuerdo con Ricardo Gullón que sostiene que “el espacio lo crea el personaje. [...] Esa creación revela su carácter y es un modo «el espacio» de figuración simbólica” (1980:24). Por ello, puede establecerse una relación de reciprocidad entre estos dos componentes de la narración. En la novela que estamos analizando se muestra esta relación a través del inspector Méndez, porque “el espacio de los detectives se identifica con el propio escenario urbano en el que desarrollan sus investigaciones” (Sánchez Zapatero y Martín Escribá, 2010: 295).

La relación del inspector Méndez con el café Condal es que es el lugar que frecuentó un par de días para observar a Abel Gimeno, que iba cada tarde a la misma hora “como el que cumple un rito o aguante un empleo”. Otra relación de Méndez con el Café Condal consiste en que el Paralelo, el barrio de Méndez, le trae a la memoria muchos recuerdos de su niñez:

Méndez consumió el café en taza a sorbos [...] Luego miró el Paralelo, los mismos plátanos de sombra que había conocido en su niñez, las mismas aceras gastadas, el mismo adoquinado que había servido para levantar barricadas en julio del 36. Aquella parte de la avenida no había cambiado tanto, después de todo, aunque el pequeño café donde ahora Méndez ya no era el gran café de otro tiempo, lleno entonces de gente solvente y conocida [...] Tampoco el Cine condal era el de antes [...] Ahora el Condal era teatro.

Dominado por la nostalgia de las grandes épocas que ya se fueron, Méndez apuró su carajillo (González Ledesma, 2012: 49-50).

Ánimo, Méndez, los pies cada día te pesan más pero ya estás en el Paralelo, en el barrio donde nada malo te puede pasar, en tu caja de recuerdos y en tu parcela de tierra prometida (González Ledesma, 2012: 155).

En cuanto a la reciprocidad espacio-personaje entre el inspector Méndez y su viejo barrio en Barcelona se aprecia en la nostalgia y los recuerdos de la convivencia que tuvo cuando era joven, y lo que le viene a la memoria en ciertos lugares muy emblemáticos de cabarets y cafés que solía frecuentar, como el Rosales, el Español, el Sevilla y el Bataclán. Méndez fue a su viejo barrio con una misión concreta: la de Francisco Balmes, Paquito, el hombre asesinado, que había vivido en la calle del Rosal, casi junto al Paralelo muy cerca del Molino. El objetivo de Méndez era hablar con Esther, la viuda de Paquito, para recabar cualquier información sobre el caso que en realidad correspondía a otro distrito:

Me han dicho que usted ha estado husmeando en lo del cadáver de este tal Balmes, Méndez. Ese al que los compañeros llaman “el muerto de la silla de ruedas”

—Qué va. Yo solamente sentía interés por la silla, señor comisario.

–Ah! ¿Pero qué pasa? ¿Se va usted a jubilar? Si es así, entre todos le regalamos una (González Ledesma, 2012: 36).

En esta novela destaca el espacio cerrado y privado del despacho del señor Alfredo Cid, situado en el piso más alto de un edificio de la Diagonal, cerca del Princesa Sofía, en la zona más inmediata al desarrollo futuro de la ciudad. La relación de este lugar con el personaje se manifiesta en los recuerdos y en la convivencia que hubo entre el empresario y constructor Alfredo Cid y su amante, Lourdes, antes de que ella tuviese el accidente y se quedara en una silla de ruedas. La dimensión simbólica que cobra este sitio reside en cómo el narrador nos guía por esta parte de la ciudad condal, haciendo referencia al cambio urbanístico y moral que ocurrió en Barcelona en aquellos tiempos. Dentro de uno de los cajones del escritorio, Alfredo Cid saca una pequeña carpeta forrada en piel. En esta carpeta tenía guardados los recuerdos de su vida con Lourdes. En algunas de las fotos se ven los lugares donde compartieron momentos dulces o alguna fantasía sexual:

la casa en que la conoció, una típica casa, construcción ferroviaria [...] Allí el piso donde la fue sometiendo a las posturas del misionero y del perro, a la sodomía y a la felación, es decir al aprendizaje que, por lo general, se considera más recomendable. Luego el ático de los años buenos, los años de plenitud, ático sin vecinos para que no se oyeran los golpes ni la escandalera de Lourdes cuando a ella le daba por gritar (González Ledesma, 2012: 64-65).

A través de muchos espacios urbanos de la ciudad, el escritor dibuja una imagen impresionante de muchos barrios de Barcelona, no solamente hundidos en la miseria y el hambre, sino también en la prostitución y la corrupción moral, con el fin de resaltar las diferencias sociales de esta ciudad. Los novelistas Juan Madrid, Francisco González Ledesma y Andreu Martín han sido, quizá, “los escritores españoles que se han caracterizado por plasmar en sus novelas los ambientes nocturnos y marginales, centrándose el primero en Madrid y los segundos en Barcelona” (Sánchez Zapatero y Martín Escribá: 2010: 299).

Las pensiones en las que vivió Lourdes–Tere–Lali, reflejan su forma de vida y su carácter “vestía como un tío y luchaba como un tío”. También ocurre lo mismo en otras pensiones que frecuentaba Lourdes, como la pensión la Costa, situada cerca del puente de Marina y la pensión la Mina donde Lourdes tenía una habitación alquilada:

Aquí está una habitación pequeña, pequeñísima, donde sólo caben un armario, una silla, una cama, una mujer boca arriba, un hombre boca abajo... La diminuta pieza tiene un balcón, eso sí, tiene horizontes, y desde allí se ve la torre de la iglesia de Santa Madrona, se ven las chimeneas de la fábrica de electricidad (González Ledesma, 2012: 215).

El narrador describe otros aspectos, entre los que se refleja el oficio de Lourdes, como prostituta, y su trato con los clientes, que en absoluto era nada amable. Esta mujer frecuentaba muchas pensiones de Barcelona, como la pensión Diamante y la Pili. También, ella ejercía su oficio en una habitación de un piso alquilado en la calle del Mediodía, “allí le da al traca-traca”, porque en la pensión Pili el dueño no lo consentía por la forma indiscreta y el ruido que armaba con los clientes:

Allí le da al traca-traca, porque aquí no se le iba a consentir. Si fuera una cosa discreta, con un señor así como usted, que no debe de moverse mucho, aún lo consentiría, pero de la forma que ella lo hace, no. De ninguna manera.

—¿Cómo lo hace?

—Se ve que tiene unos clientes fijos que van todos a la vez y encima armando ruido. Bueno, yo sé lo que me han dicho (González Ledesma, 2012: 220).

En otro pasaje de la novela, el narrador hace una descripción muy detallada de la habitación de Tere, nombre de guerra de Lourdes Roca. En la descripción proporciona, tanto al lector como a Méndez, la información necesaria para aclarar las aventuras irreales y las fantasías que contaba Lali a Esther. En esta habitación había un cuaderno de notas, unos grandes estantes con libros, todos de viajes, y un diccionario enciclopédico. Uno de sus volúmenes estaba abierto sobre la mesa, Méndez se inclinó y pudo leer las líneas subrayadas a lápiz “Srinagar, ciudad de la India, capital de Cachemira...” (González Ledesma, 2012: 221). Estos objetos encontrados en la habitación de Lourdes son una referencia y una justificación a sus aventuras y sus fantasías que iba contando a su amiga Esther, para presumir de sus viajes a lugares exóticos con su novio.

5. El lenguaje y la fuerza de los diálogos

En cuanto al lenguaje de *La dama de Cachemira*, es básicamente coloquial, lleno de tacos, palabras ofensivas, malsonantes y con algunas imprecaciones, algo realmente propio de la gente de la calle. Es utilizado en los diálogos, en la conversación de los protagonistas y nos presenta el personaje que desarrolla la acción.

Desde el punto de vista de Gimeno Menéndez, el término coloquial especifica la modalidad de la lengua que utilizan los hablantes en el uso informal o privado, y cuyos componentes son: el campo de la cotidianidad, el modo oral espontáneo, el tenor interactivo y el tono informal (1990:35). Por su parte, Vigara Tauste señala que “el grado mayor de la realización del lenguaje coloquial tiene lugar, sin duda, en conversación cotidiana, espontánea e irreflexiva, en la que emisor y receptor son

activos que cuentan continuamente el uno con el otro” (1992: 15). Para Criado de Val, el término coloquial es adecuado “cuando se produce la reciprocidad entre la emisión del hablante que enuncia y la réplica del oyente, no la simple recepción por parte del interlocutor” (1980: 15).

En lo que respecta a las palabras malsonantes que se registran en esta novela –como hijo de puta, cabrón y maricón– para Ángel Palomino se consideran como insultos tan habituales de todos los tiempos que “se utilizan para agredir de palabra a personas que no son hijos de prostituta, ni cornudos, ni homosexuales. Se intenta con ellas irritar al prójimo, provocar ira más que sonrojo”. Para este lingüista, el insulto más usado “es la palabra maricón que se emplea contra cualquier varón por razones totalmente ajenas a su conducta sexual” (1990: 13, 102). De los ejemplos que se reflejan en la novela mencionamos los siguientes:

–Vas a perder más, *hijo de puta* (González Ledesma, 2012: 12).

En este ejemplo la palabra *hijo de puta* indica a la rabia y el enfado del asesino con su interlocutor Paco.

–Inspetó, leche, es que desde que alquilaron la habitación de arriba al *mariconazo* ese, aquí no se pue viví.

–¿Qué *mariconazo*? [...].

–Yo no me fijo en *maricones* (González Ledesma, 2012: 67).

La palabra *maricón*, en estos ejemplos, se usa de una forma despectiva, porque en España era mal visto este tipo de conducta sexual y rechazada por parte de la sociedad durante muchos años⁴.

La palabra *cabrón*, aparte de su significado de macho cabrío, se refiere a “aquello que se dice de una persona de mala o aviesa intención; y, asimismo, de un «cornudo», es decir, de un hombre que aguanta que su mujer se la juegue con otro” (Cantera Ortiz: 2012: 49). También se utiliza para referirse a una persona que aguanta pacientemente las ofensas o insultos que se le hacen.

–¡La cuenta, *cabrón*! ¡Rápido, la cuenta! (González Ledesma, 2012: 133).

¡*Cabrón*! ¡Cochino! ¡Una menor es sagrada! (González Ledesma, 2012: 139).

¡Alto, policía! ¡Alto o disparo *cabrón*! (González Ledesma, 2012: 170).

En cuanto a la función que tiene la palabra *cabrón* en los anteriores ejemplos es para dar un tono de naturalidad y realismo al discurso narrativo y reflejar el hampa cotidiana de los personajes de la novela.

⁴ En este sentido, hay señalar que en los años de posguerra “existió la Ley de vagos y maleantes que acarreaaba arrestos, maltrato policial y, en muchos casos, prisión. También permitía vigilar las conductas sólo por sospechas, entre ellas la de los homosexuales. El objetivo de aquella ley era en defensa y salvaguarda de las buenas costumbres en España” (Maghrabi, 2018: 122).

Según el punto de vista de Jesús Cantera Ortiz, entre los tacos y palabras malsonantes que “han gozado y gozan de mayor favor están las exclamaciones ¡*coño!*, ¡*leche!* y ¡*cojones!*”. Pero, además, la extraordinaria riqueza léxica del español no se conforma con cada una de estas palabras, sino que “ha creado sobre ellas todo un mundo de términos y de locuciones que permite una expresividad extraordinariamente rica. Sobre *coño* se han formado *coña*, *coñazo*, *coñín*, *coñón*, *coñearse*, *escoñarse* y expresiones como *al quinto coño* o *en el quinto coño*. Y la muy expresiva *coño*, *recoño* y *recontracoño* que hace ya muchísimos años oímos en un pueblecito de la Rioja Alta en la comarca de Nájera” (2012: 48) .

En esta novela, la palabra malsonante *coño* aparece con el sentido de ira, rabia, desagrado y malhumor:

–*Coño*, pues ahora que lo mensiona, yo diría que sí.

–¿Y que al andar se le va un poco a la izquierda? (González Ledesma, 2012: 67).

–*Coño*, inpetó Mende (González Ledesma, 2012: 101).

Menuda coña, hace falta ganas, ¿no? (González Ledesma, 2012: 109).

–Señor Méndez, *menos coñas* (González Ledesma, 2012: 137).

En cuanto al verbo *joder*, Jesús Cantera Ortiz “lo considera vulgar, soez y malsonante a la vez, pero de un uso muy extendido y con una serie de expresiones muy significativas y de una innegable expresividad que oímos a cada paso, incluso en boca de personas no deslenguadas sino más bien consideradas como de buenas maneras” (2012:50). En esta novela, el verbo *Joder!* se emplea para expresar enfado, fastidio o asombro como en los siguientes ejemplo:

–*Joder!*. ¡Eso, señor Mende! (González Ledesma, 2012: 67).

–*Joder*, leches, Chepa (González Ledesma, 2012: 101).

El sustantivo *leche* se usa en esta obra para manifestar enfado, fastidio y molestia como destaca en estos ejemplos:

–Inspeó, *leche*, es que desde que alquilaron la habitación de arriba al mariconazo ese, aquí no se pue viví (González Ledesma, 2012: 67).

–*Joder*, *leches*, Chepa (González Ledesma, 2012: 101).

Entre las palabras vulgares y malsonantes que emplea el inspector Méndez mientras habla con el periodista Amores se registran: solomillo o paquete, referente a las partes genitales del hombre. La palabra macarra hace referencia a la persona que mal vive. El verbo cepillarse (hacer el amor) y la palabra chorizo (ladrón):

–personas que han tenido accidentes y se han visto paralizadas un tiempo conozco a muchas– [...] por ejemplo, un carnicero al cual la mujer trató de arrancarle el solomillo cuando le vio en la cama con la criada...O la dueña de un bar de ligues a la que su macarra careció con un hacha [...] Alfredo Cid, a quien cierta vez detuve por cepillarse a una menor en una casa clandestina (González Ledesma, 2012: 139).

Que inocente te has vuelto, Méndez: empezaste ayudando a chorizos y acabarás ayudando a mujeres a las que han robado la máquina de coser (González Ledesma, 2012: 239).

En cuanto a los diálogos, son uno de los recursos más frecuentes en esta novela, ya que ayudan a construir la personalidad de los personajes y exponen a su arbitrio una parte importante de la historia que se desea contar. El escritor recurre a su uso por dos motivos: para dar a conocer la personalidad y los rasgos psicológicos de los personajes y para analizar la realidad. Se trata de diálogos claros, reales, sin tapujos, como hemos visto en muchos de los citados en este trabajo. En algunos casos, el escritor emplea este tipo de diálogos para reflejar el humor y la gracia de los personajes como podemos ver en la conversación entre Úrsula y el inspector Méndez cuando él le pregunta: “¿En qué piso vive, el paralítico Antonio Pajares?, porque a él le cansan las escaleras”. Ella le contesta de la siguiente forma:

–Se te ha ablandado el cerebro, Méndez. Encima eso. ¿Ir de piso en piso, dices? ¿Dónde quieres que viva un desgraciado que para moverse necesita una silla de ruedas? ¿En el ático? ¿O es que piensas que en esa escalera de ahí al lado el dueño le va a instalar un ascensor?

–Un ascensor con bidé –dijo entre tanto la mujer de la silla contigua–, con bidé y todo. [...]

–Es verdad –musitó–. Tiene que vivir en los bajos, claro. Que cabeza la mía (González Ledesma, 2012: 24).

En presencia del cadáver de la señora Ros, y a través del diálogo entre el señor Alfredo Cid y Elvira, el escritor nos ofrece muchos datos del pasado y de la casa de la señora Ros que fue subastada y comprada por Alfredo Cid, siendo la última resistencia de Elvira y su hermano para quedarse con la casa. El objetivo de este hombre era conseguir la casa y derribarla para levantar en su lugar un edificio nuevo de varios apartamentos.

A través del diálogo entre Méndez y Elvira, el narrador nos informa del tipo de relación entre Alfredo Cid y la señorita Elvira, cuando esta le dice que: “la casa siempre había pertenecido a mi familia pero venció una hipoteca, no pudimos pagarla y la casa se subastó. Mi tía, que ha muerto recientemente, ya sabía que tendríamos que irnos” (González Ledesma, 2012:149). En esta novela se registra el estilo vulgar

que emplean los personajes para dar un tono de naturalidad y realismo al discurso narrativo, y esto se refleja a través de las palabras del paralítico con el inspector Méndez: “pero yo conozco mi silla, vaya si la conozco. Por aquí no la tiene nadie, porque al que la tenga la meto las dos ruedas en el culo y las hago girar, vaya si la meto” (González Ledesma, 2012: 28).

Este estilo se observa también en la descripción de la habitación que tenía Lourdes alquilada en la pensión la Mina, que era “una habitación pequeña, donde cabe un armario, una silla, una cama, una mujer boca arriba, un hombre boca abajo” (González Ledesma, 2012: 215). Las palabras boca arriba y boca abajo son una referencia a la postura del misionero, una de las posturas que practican las parejas mientras hacen el amor. Así que, en más de una ocasión, el escritor recurre a la descripción para sumergir al lector en la escena y tratar de ganar su empatía.

Otra de las funciones del diálogo en esta novela consiste en dar a conocer el carácter de los personajes, como el inspector Méndez. Su carácter se resalta a través del diálogo entablado entre él y el Comisario, que se manifiesta así:

–Me han dicho que usted ha estado husmeando en lo del cadáver de este tal Balmes, Méndez. Ese al que los compañeros llaman “el muerto de la silla de ruedas”[...]. Con un poco de ayuda lo hubiera conseguido. Maldita sea, me falló el último esprint.
 –¿El serrano? ¡pero el serrano está cojo!
 –Bueno, eso es otra cuestión.
 –Maldita sea, Méndez. Usted cumple, más mal que bien, el trabajo aquí. Pero en sus horas libre dedíquese a jugar al julepe, a ver sí me entiende de una vez (González Ledesma, 2012: 36).

En esta novela, el escritor barcelonés recurre al diálogo para reflejar el hampa cotidiana y presentar el lenguaje de los personajes. En el mismo instante del asesinato de Paquito, y de una forma simultánea a la que se narra el encuentro de una pareja travestí, se ilustra el juego de palabras y el estilo peculiar y metafórico del autor:

el travesti le había dicho al tío: demuéstame que eres un macho, cariño, demuéstramelo ahora, apóyame fuerte contra el capó y hazme chicha. Y el manso había contestado: pero, cariño, ¿con esta lluvia?... (González Ledesma, 2012: 13).

Pienso que el travesti pide a su pareja que persiga al atracador y lo detenga para entregarlo a la policía. En realidad, lo que quiere de su pareja es que le demuestre su hombría y sus cualidades en el encuentro sexual que practican al aire libre en una de las calles de Barcelona.

6. Conclusiones

El escritor González Ledesma, junto a Vázquez Montalbán y a Mario La Cruz, es uno de los promotores de la novela negra. Escribió novelas de este género durante la Transición, y lo hizo también durante la Dictadura y empleaba el pseudónimo de Silver Kane para novelas del oeste.

En cuanto al realismo es, sin lugar a dudas, una de las características más trascendentales de *La dama de Cachemira*, y su función reside en transmitir y mostrar la realidad de la sociedad condal tal como es. En la novela el autor recurre a la investigación detectivesca como procedimiento preferido para la exploración del medio y del subsuelo de la sociedad barcelonesa. De este modo, las pesquisas permiten que esta novela sea un viaje por los distintos espacios sociales de la ciudad de Barcelona, desde la alta burguesía a los marginados.

En relación con el espacio y el escenario urbano de la ciudad de Barcelona, puedo afirmar que es uno de los componentes y características definitorias de *La dama de Cachemira*. Esta ciudad cosmopolita como dice Schwarzbürger “tiene un carácter y unos problemas muy propios. Barcelona es, por lo tanto, igual que Madrid, una ciudad ideal para ser motivo literario, incluso se presta quizás mejor que Madrid, por su historia más conflictiva, más dinámica y por su eterna rivalidad con Madrid” (2002: 204). También, cabe matizar que a través del espacio urbano de Barcelona el escritor hace referencia a dos aspectos muy importantes: la memoria y la representación de las diferencias sociales en el esquema urbano.

En lo que respecta al lenguaje, hay que señalar que es uno de los elementos característicos de la novela analizada. Es, básicamente, coloquial, lleno de tacos y palabras malsonantes, algo realmente propio de la gente de la calle. La función de este tipo de lenguaje consiste en dar un tono de naturalidad y verisimilitud al discurso narrativo. A su vez, cabe subrayar la importancia que tienen los diálogos en la novela que se debe a dos motivos: dar a conocer la personalidad y los rasgos psicológicos de los personajes, y el análisis de la realidad. Se trata de diálogos claros, reales, sin tapujos, dinámicos y ágiles, por la abundancia de preguntas y respuestas, y las frases breves que los otorgan vivacidad.

Bibliografía

Bobes Naves, M^a del Carmen (1992). *El diálogo: estudio prgmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

- Canal, Jordi y Martín, Àlex (2011). *La Cua de Palla: retrat en groc i negre*, Barcelona, Alrevés Editorial.
- Cantera Ortiz, Jesús (2012). *Por la pureza y por el esplendor de nuestro idioma*, Madrid, Biblioteca fraseológica y paremiológica, U.C.M.
- Colmeiro, José F. (1994). *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Cuadrado, Agustín (2010). “La novela negra como vehículo de crítica social: Una lectura espacial de *Los mares del Sur*, de Manuel Vázquez Montalbán”, Texas State University-San Marcos: Letras Hispanas: *Revista de literatura y de cultura*, ISSN-e 1548-5633, Vol. 7, 1.
- Criado de Val, Manuel (1980). *Estructura general del coloquio*, Madrid, SGEL.
- Galán, Juan José (2008). “El canon de la novela negra y policíaca”, *Tejuelo*, nº 1, pp. 58–74.
- Giardinelli, Mempo (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Gimeno Menéndez, Francisco (1990). *Dialectología y sociolingüística españolas*, Alicante, Universidad de Alicante.
- González Grano de Oro, Emilio (1983). *El español de José Luis Castillo Puche*, Madrid, Gredos.
- González Ledesma, Francisco (2012). *La dama de Cachemira*, RBA Libros, Barcelona.
- González Ledesma, Francisco (2010). “La novela de las calles”, en *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Peñate Rivero, Julio (ed.). Madrid: Visor Libros, pp. 87-94
- González Ledesma, Francisco (2007). *El pecado o algo parecido*, Barcelona, Planeta.
- González Ledesma, Francisco (1984). *Crónica sentimental en rojo*, Barcelona, Planeta.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*, Barcelona, A. Bosch.
- Jiménez-Landi Crick, Cristina (2016). *La metrópolis en la novela negra española actual: caras y voces de Madrid y Barcelona*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Lissorgues, Yvan (1992). “La novela detectivesca española actual: un posibilismo realista”, *AIH*. Actas XI, Irvine, pp. 173-182 .
- Maghrabi, Madian (2020). “El espacio novelesco y la descripción en *Beltenebros*, de Antonio Muñoz Molina”, *Monteagudo*, 3.^a Época, N.º 25, Págs-217-238.
- Maghrabi, Madian (2018). “Pobreza y sexo en *La colmena* de Camilo José Cela y *El edificio Yacopian* de Alaa al Aswany”, en *Actio Nova: Revista de Teoría*

- de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, pp. 108– 132. DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2018.2>
- Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (2010a). “La ley de la calle: moral y justicia en la “Serie Méndez” de Francisco González Ledesma”, en *Ficción criminal “justicia y castigo” Law and Punishment in Crime Fiction*, Álvarez Maurín, María José, y Álvarez Méndez, Natalia (eds.). León: Universidad de León,, pp. 289-305.
- Sánchez Zapatero, Javier (2017). “Poéticas criminales: reflexiones teóricas de escritores de la novela negra y policíaca”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 2, pp. 120-132.
- Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Álex (2010a). “Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007)”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 28, pp. 289-305.
- Sánchez Zapatero, Javier y Martín Escribà, Álex (2010b). “La narrativa policíaca de Francisco González Ledesma: Méndez y Barcelona, desencanto y memoria”, en *Indicios, señales y narraciones*, Rodrigues-Moura, Enrique (ed.). Innsbruck: Innsbruck University Press, pp. 93-106.
- Martín, Andreu (1989). “La novela policíaca española, como hecho lúdico”, *La novela policíaca española*. Ed. Juan Paredes Núñez. Granada: Universidad de Granada, pp. 23-31.
- Palomino, Ángel (1990). *Insultos, cortes e impertinencias: cómo hacerlo*, 7ª edición, Madrid, El Papagayo.
- Resina, Joan Ramón (1997). *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Envida.
- Salgado, Ángeles (2010). “Reflexiones sobre el boom de la novela negra sueca”, *Reseña*, en *Synthesis*, ABRIL-JUNIO, p p.55-57.
- Saval, José Vicente (2004). *Manuel Vázquez Montalbán*, Madrid, Síntesis.
- Savater, Fernando (2010). “Novela detectivesca y conciencia moral: ensayo de poética” en Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.) *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Valladolid, Difácil.
- Schwarzbürger, Susanne (2002). “La ciudad narrada. Barcelona en las novelas urbanas de Eduardo Mendoza. La relación entre texto y ciudad”, *Revista de Filología Románica*, anejo III.
- Taibo II, Paco Ignacio (1987). “La otra novela policíaca”. En: *Los Cuadernos del Norte*, 41, marzo-abril, pp. 36-42.

- Todorov, Tzvetan (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- Valderrama, James (2016). “El crimen en la novela negra latinoamericana entre la fascinación y la memoria”. *Poligramas* 42, junio, pp. 75-93.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1987). “Regalo de la casa de Juan Madrid, el realismo ya no es lo que era”, *Ínsula*, Jun.-Aug, pp. 488-489.
- Vázquez Montalbán, Manuel (1989). “Sobre la inexistencia de la novela policíaca en España”, En: Madrid, Juan (ed. al) *La novela policíaca española*. Granada, Universidad de Granada, pp. 45-61.
- Vigara Tauste, Ana María (1992). *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, Gredos.
- Yang, Chung-Ying (2000). *Eduardo Mendoza y la búsqueda de una nueva novela policíaca española*, Madrid, Pliegos.

**LA CONCIENCIA COMO INTERLOCUTORA EN *RÉQUIEM POR UN
CAMPEÑO ESPAÑOL* Y *CINCO HORAS CON MARIO***

**CONCIOUSNESS AS AN INTERLOCUTOR IN *RÉQUIEM POR UN
CAMPEÑO ESPAÑOL* AND *CINCO HORAS CON MARIO***

ANNA MARTHA MARTHA PÉREZ
Universidad de Montana

RESUMEN:

El presente trabajo es un acercamiento a cómo es tratado el sentimiento de la culpa en dos obras de la narrativa española contemporánea: *Réquiem por un campesino español* (1960), de Ramón J. Sender, y *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes. Así como el sentimiento de la culpa, las obras de Sender y Delibes han sido estudiadas considerablemente, sin embargo, no existe ninguna investigación que compare ambas novelas y que se enfoque en una comparación de la reacción de los personajes ante el sentimiento de la culpa.

PALABRAS CLAVE:

Sender, Delibes, culpa, conciencia.

ABSTRACT:

The present work is an approach to how the feeling of guilt is treated in two works of contemporary Spanish narrative: *Réquiem por un campesino español* (1960), by Ramón J. Sender, and *Cinco horas con Mario* (1966), by Miguel Delibes. As well as the feeling of guilt in the works of Sender and Delibes have been studied considerably, however, there is no published research that compares the two novels and focuses on a comparison of the characters' reaction to guilt.

KEY WORDS:

Sender, Delibes, guilt, conscience.

El hombre fue hecho para ser el singular: por vía de la culpa se ha vuelto masa.

Søren Kierkegaard

La culpa es un sentimiento complejo cuyo significado varía según el área en que se analice. Las personas tienden a sentirse culpables a la luz de sus creencias o basándose en los principios que le han sido transmitidos por la educación familiar, por la sociedad y/o por el tiempo que les ha tocado vivir. Los valores sociales y culturales de un colectivo no siempre son compartidos por todas las sociedades y no existen pautas universales para determinar las razones por las que las personas se sienten o no culpables. No obstante, es indiscutible que todos los seres humanos sienten este sentimiento alguna vez y, debido a la importancia de este y a las consecuencias que causa en los seres humanos, la culpa es un tema ampliamente estudiado por las distintas ramas del saber y es asimismo un tema recurrente en un sinnúmero de obras literarias. Es por eso por lo que el presente trabajo es un acercamiento a cómo es tratado el sentimiento de la culpa en dos obras de la narrativa española contemporánea: *Réquiem por un campesino español* (1960), de Ramón J. Sender, y *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes.

Así como el sentimiento de la culpa en las obras de Sender y Delibes han sido estudiadas considerablemente, sin embargo, no existe ninguna investigación publicada, hasta donde tengo conocimiento, que compare ambas novelas y que se enfoque en una comparación de la reacción de los personajes ante el sentimiento de la culpa. Tanto en una como en la otra novela, el sentimiento de la culpa es el eje sobre el cual se desarrolla la trama. Además, debido a que los personajes en los que nos centraremos pertenecen a la misma clase social, nuestra contribución se concentrará en comparar sus vivencias y reacciones sentimentales, debido a su sexo y nivel cultural.

Es importante señalar que la culpa, desde el punto de vista psicológico, es considerada una emoción negativa. Vanessa Fernández López explica que: “Muchos autores coinciden en definir la culpa como un afecto doloroso que surge de la creencia o sensación de haber traspasado las normas éticas personales o sociales, especialmente si se ha perjudicado a alguien” (2012). Cuando una persona descubre el resultado adverso de sus decisiones, sufre una crisis interna, una angustia de la que no puede escapar, pues nadie puede evadirse de sí mismo. Herant Katchadourian comenta que: “Psychologists call guilt, shame, embarrassment, and pride social emotions because they are heavily dependent on social interactions” (2000:7). Es interesante cómo estos sentimientos o emociones son considerados por los expertos siempre dentro de un marco social y, quizás por la peculiaridad de poseer un carácter ambiguo, se

puede proponer que hasta cierto punto sentirse culpable no es necesariamente malo. Jane Middleton-Moz aclara que, más que un sentimiento, la culpa constituye un mecanismo mental necesario en el ser humano: “Feeling of guilt comes from our conscience, that part of us that lets us know the difference between right and wrong. Without feelings of guilt, there would be no control over our behavior” (1990: 57). Es decir, el sentimiento de la culpa, visto dentro de marcos razonables, es un regulador útil y beneficioso para una conducta social adecuada.

Por otra parte, desde el punto de vista filosófico, el danés Søren Kierkegaard razona que la manera de relacionarse el espíritu consigo mismo es como una angustia: se apoya en un planteamiento de Martín Lutero sobre la necesidad de “desesperar totalmente de uno mismo para acceder a la gracia” (Zabalo, 2009: 260). Según Kierkegaard, dentro de cada individuo ocurre un proceso mental que comienza como una reflexión íntima de hechos vividos. Dicho proceso se va transformando poco a poco en satisfacción y paz o, por el contrario, en una angustia, la cual puede llevar al individuo al arrepentimiento y a la paz interior deseada, o al remordimiento, a la ansiedad y a la desesperación. “La angustia anima dialécticamente al hombre corporal; desprendiéndolo de todas las certezas inmediatas, le permitirá expiar la culpabilidad que está al origen de su capacidad para concebirlas” (Zabalo, 2009: 260), como si las personas tuvieran que ascender por una angosta y terrible escalera en una búsqueda de liberación interna. Zabalo agrega que: “El dinamismo del espíritu, bajo la modalidad psicológica de la *conciencia angustiada*, se mantiene siempre en tensión, irresoluto, de forma no tan distinta a la figura que Hegel denominara (con considerable carga peyorativa) *conciencia desgraciada*” (2009: 263). Debemos tener en cuenta que Kierkegaard consideraba la desesperación como un peldaño necesario hacia una ascensión liberadora. Un ejemplo claro usado por el danés en defensa de su filosofía frente a la culpa es cuando sentencia: “Elimínese la conciencia angustiada, y ya pueden cerrarse las iglesias y convertirlas en salas de baile” (en Zabalo, 2009: 260). El problema de la culpa, aunque nace de los valores sociales adquiridos, es, sin embargo, un dilema que resolver de forma personal, interiormente, pues es la única vía de recuperar una individualidad amenazada y emanciparse de ese colectivo, “esa masa”, en la que se ha convertido por la carga angustiada en su conciencia del peso de las creencias y patrones compartidos como parte de la sociedad.

En *Réquiem por un campesino español*, Sender nos presenta a un cura rural llamado Mosén Millán. La novela comienza con el sacerdote listo y expectante para la celebración de una misa. La trama se desarrolla en el período de espera. Mientras aguarda por los asistentes, el párroco rememora la vida de Paco el del Molino, el difunto a quien está destinado el servicio religioso que está a punto de empezar. El cura es descrito con los ojos cerrados, aparenta estar tranquilo, meditabundo, pero la

realidad es que siente una incómoda angustia interna. El viejo sacerdote no es capaz de expresar sus pensamientos en alta voz, tal vez no desea que estos puedan ser oídos por otra persona. Por su parte, en *Cinco horas con Mario*, Delibes construye el personaje de Carmen Sotillo, una mujer común de la clase media que acaba de enviudar y decide velar sola al cadáver de su marido. Esta mujer de mediana edad va a representar vívidamente a la española de su época, sus prejuicios, creencias y anhelos escondidos en lo más profundo de su corazón. En una aparente contradicción en ambas novelas, los personajes encuentran en el silencio y la soledad un momento de reflexión. Mientras Mosén Millán encuentra ese espacio consigo mismo en el ordinario tiempo de espera antes de una misa, Carmen Sotillo lo encuentra cuando todos se han marchado. Es entonces cuando la mujer se explaya en un soliloquio desesperado y recriminatorio, ante la contemplación del difunto, bajo la carga de su propia conciencia. En ambas novelas los protagonistas se encuentran atrapados por pensamientos acusadores, sin encontrar una puerta de escape, una solución al doloroso y fastidioso conflicto interno. Tanto Mosén Millán como Carmen Sotillo tratan infructuosamente de liberarse de la sentencia de culpables dadas por su propia conciencia, intentando hallar otra persona sobre quien depositar el peso de la culpa que los agobia.

La culpa es la que mueve los resortes psicológicos de los personajes y, por tanto, este sentimiento juega un papel protagónico. En las novelas se hace patente el planteamiento de Fernando Rodríguez Genovés de que “la estructura de la culpa, para su plena constitución, precisa, entonces, de la presencia de otro” (2011: 1). Tanto en una como en la otra obra la presencia del otro está dada por los recuerdos, pues tanto Paco el del Molino como Mario han muerto. Los personajes de Mosén Millán y Carmen Sotillo sienten la inconveniente carga interna debido al daño que saben que, consciente o inconscientemente, causaron a otros y buscan un camino viable que los redima o justifique. Ellos se envuelven en un proceso íntimo y complejo en el que no está claro si consiguen la liberación anhelada, debido a que en dicho juicio interno enfrentan a un fiscal que no es otro que sus propias conciencias.

Una mirada cercana a Mosén Millán revela a un hombre culto y experto en los principios morales, las reglas y doctrinas predicadas por la Iglesia de la que él es sacerdote. El clérigo ha tenido acceso a una educación privilegiada, pero que también ha sido austera e inflexible. Adriana Minardi explica que los recuerdos de Millán están claramente diferenciados por los llamados sacramentos católicos: “En ellos se da de manera decreciente una crisis ideológica en ambos personajes. En el cura, el haber sido testigo de la muerte y ser funcional a la clase terrateniente que ha oficiado de verdugo de Paco” (2010: 181). En su reflexión privada, el religioso comienza un análisis lineal que coincide con los sacramentos católicos, una retrospectiva que lo va

llevando a través de toda la vida de Paco el del Molino desde su nacimiento, seguido del bautismo, hasta la extremaunción o último sacramento, poco antes de morir asesinado. Es importante la imagen que vemos de manera recurrente de un Mosén Millán en actitud meditativa, con los ojos cerrados, en una postura introspectiva, cavilando en sus propios pensamientos y sumergiéndose en los hechos irremediables del pasado que no lo abandonan. Como bien lo explica Fernando Rodríguez Genovés al hablar del tema: “cuando el pasado sobreviene, lo hace de golpe, y siempre sobresalta e intimida, asalta nuestro interior, viola la intimidad” (2011: 137). Mosén Millán siente una inconveniente inquietud que rompe su paz interior. Rodríguez Genovés agrega que “es culpable quien se siente culpable, el que suma a su deuda la existencia entera de lo que deviene, pero, sobre todo, de lo que está por venir y carga a su cuenta la contabilidad de los fenómenos y el decurso del destino” (2011: 139). Por más que lo intenta, Mosén Millán no puede librarse del sentimiento de la culpa.

Asimismo, hay aspectos en la novela que contribuyen a crear un efecto *in crescendo*, como es el uso del romance popular. Sender se empeña en crear un mecanismo en el cual ensarta el pasado, el presente y los versos del romance para producir un efecto coral acusatorio. Hagámonos la idea de la mente del sacerdote como una especie de caja de resonancia agobiadora. Mainer explica que “el artificio narrativo” es un “tiempo cero –el utilizado por Mosén Millán– para revestirse los ornamentos... un tiempo cero se ramifica frondosamente en el pasado; la culpa-recuerdo duplica el plano lineal del relato y, en el caso de *Réquiem*, aun lo triplica por la intrusión del romance de la muerte de Paco, suerte de coro popular, de acusación colectiva”; añade que: “Normalmente es la culpabilidad, gravitando sobre los personajes, lo que fuerza a la confesión” (Mainer, 1969: 122). El desasosiego de Mosén Millán es exacerbado por los trozos de romance repetidos por el monaguillo, porque estos añaden otro elemento a la historia: la versión popular, con la cual Paco el del Molino se convierte en un nuevo tipo de héroe. Según transcurre la obra, la duda se incrementa acerca de quién es realmente el que necesita descansar y para quién es en realidad la misa que Millán ha convocado. La palabra *réquiem* en latín significa descanso. Sender juega con el significado del nombre de la misa y el conflicto, la batalla interior que ha sometido a Mosén Millán a un año de angustia interior. La misa de *réquiem* es simbólica en la novela. ¿Por quién es en realidad? ¿La misa es por el descanso del alma de Paco o es el alma del cura la que busca la absolución y el descanso? ¿O es una misa por el descanso del alma de los ricos del pueblo? ¿Es un grito angustioso por un pueblo que necesita una paz colectiva y no tiene una Iglesia que cumpla una labor reconciliadora? No hay una respuesta explícita a ninguna de estas preguntas.

Sin embargo, la conciencia acusadora no logra un quebrantamiento moral visible y los pensamientos del cura oscilan a través de todo el relato entre el peso abrumador de la conciencia culpable y sus propias justificaciones. La razón principal de este balanceo emocional es la condición de Mosén Millán como representante de la Iglesia católica en la España franquista. El sacerdote no se aparta de lo que el Régimen esperaba de él como autoridad religiosa comprometida con la dictadura. A pesar de los gritos angustiosos de la conciencia, no se puede separar al personaje de su función y ubicación en el contexto histórico y los códigos tanto morales como sociales que, como cura católico español, regían sus decisiones y línea de pensamiento. McDermott comenta que: “The fate of the traitor and executioner is more tragic than that of the victim, because he has to live with his guilt and shame” (1997: 28); añade que: “The justice of Sender’s poetic vision and indictment of the Church’s betrayal of the Spanish people was vindicated in 1971 when the Spanish bishops in Joint Assembly made a public confessions of the Spanish Church’s misunderstanding (*el énfasis es mío*) of her historical mission in the Civil War” (1997: 29).

Sin embargo, no está claro hasta qué punto Mosén Millán es consciente de su responsabilidad en los hechos. Agawu-Kakraba sugiere que la narración de la obra en tercera persona indica la falta de una admisión consiente, la incapacidad de Mosén Millán de reconocer abiertamente su culpa o de entender el efecto social de la muerte de Paco: “It is strictly for that reason that Mosén Millán fails to put Paco’s life and the whole historical condition in context. He is unable to understand that Paco has been elevated to a mythological figure by the villagers” (1999: 329). Es innegable que Mosén Millán se debía a ciertas convenciones preestablecidas. El cura del pueblo no podía ni pensar ni actuar por su cuenta. Desde el punto de vista del sacerdote, la muerte de Paco redime a este hijo descarriado de su pecado de desobediencia, lo trae de regreso al seno de la Iglesia y muere después de recibir el último rito católico de la extremaunción, es decir, Paco es perdonado y reconciliado con la Iglesia y con el sistema de creencias en las cuales creció.

No se puede ignorar que el paternalismo sacerdotal permanece en Millán y no olvida que la relación establecida por la Iglesia entre un cura y los miembros de su parroquia es una relación padre/hijo. Un niño, al ser bautizado, era considerado “hijo” de la Iglesia y, por extensión, del cura. Mosén Millán lo reconoce el mismo día del bautizo del pequeño Paco “aunque fuera un día mayoral de labranza, era hijo espiritual suyo, y debía cuidar de su alma” (Sender, 1991: 54). No importa si al transcurrir la historia y para salvar el alma de Paco, el padre deba entregar a la muerte al hijo. La relación padre-hijo es tergiversada por el cura dándole otro sentido: “A veces, hijo mío, Dios permite que muera un inocente. Lo permitió de su propio Hijo, que era más inocente que vosotros tres (*El énfasis es mío*)” (1991: 95). Mosén Millán

interpreta que él es responsable de Paco, pero solo de su parte espiritual, no física. Paco debe morir físicamente para ser redimido espiritualmente. Julia Useda asegura que: “El caso de Mosén Millán está justificado, para sí mismo, al elegir como acción válida la pura espiritualidad de haber bautizado, casado y preparado la muerte cristiana de Paco el del Molino. Con ello daba prioridad a la esencia frente a la existencia” (1992: 195). Por eso, en el momento que transcurren los hechos, un año después del asesinato de Paco, el cura se auxilia de interpretaciones religiosas para encontrar un escape satisfactorio a su propia cárcel emocional. El sacerdote busca la absolución propia al compararse con Dios mismo entregando a su Hijo Jesucristo por los pecados de todos los hombres. Esta referencia casi lo lleva finalmente a lograr la anhelada paz interna y le da cierto grado de aceptación de los hechos, los cuales empieza a ver como inevitables. Pero, cuando el cura cree haber acomodado sus emociones a sus patrones religiosos, un detalle resurge en su memoria y viene a atormentarlo. Mosén Millán recuerda el momento del asesinato de Paco y que él, durante el rito de la extremaunción, no alcanzó a decir “*Pater*”. Los asesinos no esperaron y arrastraron a Paco antes de que el cura terminara de absolverlo. Las palabras se quedaron en el aire: “*Ego te absolvo in...*” (Sender, 1991: 96). Las últimas palabras de Paco antes de morir sacuden la conciencia del cura: “El me denunció...Mosén Millán, Mosén Millán...” (Sender, 1991: 96). Paradójicamente, contrario a la actitud recurrente de tener los ojos cerrados y rezar, en esta escena de la muerte de Paco la voz narrativa nos dice que el cura está “...con los ojos muy abiertos, oyendo su nombre sin poder rezar” (Sender, 1991: 96-97). La conciencia acusadora rompe el patrón de auto justificación y inhabilita al cura de poder rezar, la única defensa de sí mismo. Ha pasado un año desde que ocurrieron los hechos, pero aún la “muerte de Paco estaba tan fresca, que Mosén Millán creía tener todavía manchas de sangre en sus vestidos” (Sender, 1991: 97). El fino hilo que conduce a Millán a su redención amenaza con romperse y, finalmente, el cura abre los ojos en dos momentos de tiempo que Sender une en uno solo: el momento mismo de la muerte de Paco y en un segundo tiempo mientras el cura rememora los hechos un año después. A pesar de toda la conmoción interior, nada es lo suficientemente fuerte como para que el párroco adopte una actitud diferente. En un desesperado intento, Mosén Millán proyecta su culpa en el mismo Paco: “Viéndolo Mosén Millán le encontraba un aire culpable” (Sender, 1991: 94). El cura sabía que Paco no había hecho nada que mereciera la suerte que le tocó, y que una barba de quince días o una cojera no eran pruebas suficientes de culpabilidad, pero el sacerdote necesita un cordero sacrificial en el altar de sus propios remordimientos, es decir, necesita a alguien sobre quien descargar la culpa por la cual agoniza en su interior.

La novela finaliza con un Mosén Millán que sigue tratando de reconciliar su credo moral interno con su credo religioso a través de su fe. De acuerdo con los patrones existenciales de Mosén Millán como religioso, sucedió lo que tenía que pasar: “Al menos –Dios lo perdone– nació, vivió y murió dentro de los ámbitos de la Santa Madre Iglesia” (Sender, 1991: 98). Pero, casi imperceptiblemente, su otra conciencia, la del Mosén Millán-hombre se sigue estremeciendo: “Creía oír su nombre en los labios del agonizante caído en tierra: ...Mosén Millán. Y pensaba aterrado y enternecido al mismo tiempo: Ahora yo digo en sufragio de su alma esta misa de réquiem...” (Sender, 1991: 98).

Al final de la historia se logra saber si el cura alcanza realmente el anhelado descanso de su propia alma. Según García: “El consuelo final es hallado por medio de la apología, sin embargo, no deja de ser en parte ilusorio, tal como muestra también el texto, más allá de la propia evocación de Mosén Millán” (2000: 198). La novela concluye así con un final ambiguo. ¿Supera Mosén Millán el sentimiento de culpa, o, por el contrario, este sentimiento lo acompañará el resto de sus días? No se puede afirmar con certeza ni lo uno ni lo otro. Quizás Sender deje abierta una última puerta de liberación para el personaje del cura.

Por el contrario, en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, Carmen Sotillo se debate con la culpa de una manera diferente. El rol femenino bajo el régimen franquista formaba parte de la propaganda gubernamental y estaba determinado por las tradiciones religiosas y sociales. Carmen, a diferencia de Mosén Millán, tenía sobre sus hombros una doble carga dada por las reglas morales establecidas por una sociedad machista y conservadora, donde los preceptos eran diferentes según el género. Muchas veces el silencio era el único camino de esconder el descrédito porque, una vez que la falta cometida se hacía pública, la culpa era acompañada de la vergüenza. La consideración colectiva estaba supeditada a la sumisión a los valores tradicionales. Aunque el conflicto entre la culpa y la vergüenza lo puede sentir cualquier persona, en el caso específico de Carmen Sotillo las condiciones sociales magnifican los efectos. Middlenton-Moz explica esta zozobra existencial de la siguiente manera: “The experience of anger, however, is as constant as the shame, and so, therefore, is the debilitating guilt. The more shame, the more anger, the more abandonment anxiety, the more guilt, in a never-ending cycle” (1990: 61). Este es el cuadro en que se encuentra Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*. El peso de la culpa en la mujer se agrava al constatar que no hay igualdad de sexos, ni aún en el discurrir mental. La mujer se encuentra en todos los aspectos en una escala inferior al hombre. La culpa ejerce sobre la mujer una doble presión: la presión individual y la presión del colectivo que no perdona los errores femeninos, mucho menos los que contravienen los inflexibles patrones morales. Las consecuencias de acciones que

rompen con lo establecido son, por tanto, inapelables en el tribunal de la conciencia: “La mancha, estela de la culpa, es imborrable [...]. La imposibilidad de borrar el pasado hace que el pasado mismo borre al sujeto, lo anule, lo niegue y lo aliene” (Rodríguez Genovés, 2011: 4). Es así como Carmen afronta, tras la muerte de Mario, una doble pérdida: la viudez de su esposo y la imposibilidad de una vía de redención. Como hemos planteado, el hecho de ser un personaje femenino nos fuerza a mirarla desde otro ángulo y analizar su conflicto personal desde la perspectiva de una mujer española en el momento histórico en que se desarrolla la obra.

Ante la imprevista muerte de Mario, la viuda tiene que aceptar que no tendrá otra oportunidad de tener delante el cuerpo del ahora difunto. Carmen es una deprimente caricatura, una caja de Pandora que no es más que un compendio sombrío de todos los males que afligían a la España franquista. El personaje de Carmen es “el de una mujer percibida desde el punto de vista de una ideología hegemónica, masculinista”, porque a recién estrenada viuda es la víctima de un fatalismo predeterminista. “En este caso en particular, el geno-texto del autor, en complicidad con el geno-texto del lector (o crítico) influyen para elaborar una figura patética de la mujer común española” (Manzo Robledo 2000: 4). Carmen será, por tanto, un personaje condenado de antemano. Todo lo que ella intente no provocará la liberación deseada, sino todo lo contrario, pues Carmen terminará la novela sumida en la condenación de su propia conciencia.

El mismo Delibes hablando del personaje de Carmen dice: “La discriminación, la tendencia de relegar a la mujer a la cocina, el convertirla en un relicario de virtudes domésticas, es un error que ha esterilizado a muchas y castrado, en todo caso, su iniciativa, inteligencia e imaginación” (Manzo Robledo, 2000: 5). Indiscutiblemente, Carmen es un personaje creado para denunciar una situación social real, no solo de la España franquista, sino de cualquier época o lugar. Carmen es parte del engranaje social heredado después de siglos de machismo y discriminación, donde la mujer no ha sido otra cosa que un objeto al servicio del hombre, sometida a reglas mucho más rigurosas tanto social como moralmente. Liliana Mizrahi plantea en su libro *Las mujeres y la culpa* que: “Siglos de historia recrean el mismo mensaje en las voces de la soberbia masculina. Religiones, leyes, mitos, literatura, ciencia y filosofía se dan la mano para construir esta mujer manantial de vida y de males, hembra portadora de culpas o dones, elevada al cielo o arrojada a los infiernos” (1990: 31-32). No es nuestra intención “redimir” a Carmen de la culpa que la consume, pero es indiscutible que esta mujer es el producto de una época perceptiblemente machista. Al igual que Carmen Sotillo, muchas mujeres lidian con los mismos conflictos de los patrones sociales establecidos basados en el sexo del individuo, un círculo vicioso del que no pueden escapar. De la obra de Delibes nace un personaje complejo y contradictorio por su forma, su sexo y el momento que le tocó vivir.

A diferencia de Mosén Millán, Carmen es una mujer ignorante, cegada por los prejuicios en los cuales fue instruida por sus padres; pero, al igual que el cura de la novela de Sender, Carmen es una ferviente católica preconciliar. Si se tiene en cuenta que el Concilio Vaticano II se acababa de celebrar cuando ocurren los hechos narrados en la novela (años 1962-1965), podemos entender que no solo en España los católicos enfrentaban el dilema de un camino más viable para armonizar la vida moderna con las creencias y estatutos de su fe. En el caso de Carmen, esta es renuente a aceptar una posición conciliatoria con una persona de una religión diferente: “pero antes la muerte, fíjate bien, la muerte, que rozarme con un judío o un protestante... cuentos chinos que, si Cristo levantara la cabeza, da por seguro de que no vendría a rezar con los protestantes” (Delibes, 1981:90). Es esa misma intransigencia con la que Carmen juzga a otros, la que la arrastra a un quebrantamiento moral más que al discernimiento de una solución viable o de liberación de la angustia de la culpa que la agobia: “Toward the end of her speech... becomes clear that Carmen has been actively voicing her guilty conscience” (Molinero, 1995: 602).

Entonces, ¿cómo equilibra Carmen el hecho de la muerte de Mario y la realidad de una conciencia acusadora? Constantemente, en este largo soliloquio en que se convierte la novela, Carmen se dirige a Mario en un monodílogo, donde la lectura de versículos bíblicos, marcados en vida por Mario, provoca en Carmen un mecanismo de defensa y búsqueda de la absolución. Carmen sortea una tras otra sus frustraciones para llegar a un final donde se quiebra: “pero, por favor, no te quedes ahí parado, ¿es que no me crees?, te lo he contado todo, Mario, cariño ... te lo juro, que no me guardo nada, como si me estuviera confesando, palabra ... tienes que creerme, es mi última oportunidad ... si tú no me crees yo me vuelvo loca” (Delibes, 1981: 280-283). Carmen aplica a su dolor *las compresas frías* de sus creencias: “According to Catholic doctrine, the confession fulfills the remedial function of reintegrating that faithful into the Roman Catholic Church, thus resolving the paradox of unfaithfulness, by means of a verbal reenactment of the confessant’s sins” (Molinero, 1995: 600). Todo su debate solitario no es más que la búsqueda de una salida y de un perdón que no puede llegar porque el perjudicado por su falta, Mario, está muerto. Carmen termina sin hallar el perdón que tanto busca, derrotada en la presencia del esposo que ya no está, como el epílogo triste de un monólogo inútil que nadie escucha. Al refugiarse en los brazos de su hijo, irónicamente llamado Mario también, Carmen “se aprieta contra su pecho y murmura un repertorio de incoherencias, de las que Mario [hijo] apenas entresaca algunas frases o fragmentos de frases «...es inútil...», «su yo por delante...», «siquiera una mirada»” (Delibes, 1981: 287). En medio de su enajenación mental, Carmen espera una respuesta de Mario (padre), una frase de comprensión y perdón que, al igual que en vida, nunca llega a escuchar.

Los dos personajes comparados luchan desde una posición social similar, pero a la vez están separados abismalmente en el aspecto moral y psicológico debido a su sexo. Además, ambos tienen diferentes niveles de educación, pero convergen en el mismo punto: tanto el uno como el otro tienen que enfrentarse con el mismo conflicto de la culpa. Cada uno de ellos se debate entre el sentimiento de culpa y el anhelo de una absolución, y busca un culpable fuera de ellos mismos. Para ello, tanto el cura como la viuda retrógrada hacen uso, de manera un tanto inconsciente, de mecanismos de defensa psicológicos. En el caso de Mosén Millán, este alcanza un grado de conformismo casi místico con su culpa; no importa que Paco no pueda perdonarlo, porque él ha apelado a un “tribunal superior”: el de sus preceptos religiosos. Pero en el caso de Carmen, esta sucumbe frente al peso del absurdo de su autodefensa al darse cuenta de que nadie podrá ya perdonarla. El perdón que ella anhela era prerrogativa solo de Mario y este ha muerto. El hecho de que ella rompiera los rígidos e inapelables códigos morales de su época la condena de forma irremediable. Una vez más, el sexo juega un papel muy peculiar en la clausura que cada personaje da a su disputa con la culpa que lo agobia.

Es interesante que ambos personajes entablen una comunicación intertextual con la Biblia. Mosén Millán se refugia en la historia sagrada para encontrarle sentido a los hechos de los que se siente culpable. El cura conoce la Biblia y es así como compara su experiencia con la del mismo Dios-Padre. El viejo capellán interpreta que, si el mismo Dios entregó a su Hijo para perdón de pecados, él, el padre vicario, contribuyó a la salvación del alma de Paco el del Molino a través del sacramento que le administró después de traicionarlo. Mientras el cura dirige el rezo del réquiem por el descanso del alma de Paco el del Molino, se refugia en su sistema de creencias para encontrar finalmente el descanso de la suya propia. Por el contrario, aún sola, Carmen acata la lectura de los textos marcados de antemano por su esposo. Larraz enfatiza que “un fanatismo integrista la hace intransigente con cualquier veleidad renovadora” (2009: 218). No tiene el conocimiento ni la práctica analítica para dilucidar otra realidad. Carmen solo relee los pasajes que Mario señaló en la Biblia antes de morir. Lowe comenta: “The ensuing hours uncover not only the vast gulf which exists between them but also her total inability to comprehend the significance of the texts” (1996: 328-329). Carmen no sabe cómo interpretar correctamente los pasajes bíblicos y desconoce qué significado pudo darles su esposo; se enreda, entonces, en sus propias retorcidas interpretaciones y las conclusiones son tan intolerantes y retrógradas como ella misma.

En *Réquiem por un campesino español*, la dimensión religiosa se marca desde el nombre del libro, el oficio del personaje principal, el espacio donde se desarrolla la acción y la clara referencia tanto a los sacramentos y frases del ritual católico como

a pasajes y personajes bíblicos específicos; aunque nunca llegan a ser tan explícitas las citas bíblicas como en *Cinco horas con Mario*. Sin duda: “La dimensión religiosa es una de las más presentes en el libro, Delibes comienza cada capítulo del monólogo con un breve texto de la Biblia que ha sido subrayado por Mario y que encauza los disparates mentales de Carmen” (Larraz, 2009: 218). Sin embargo, Carmen no tiene el conocimiento intelectual para una correcta interpretación de los textos o para entender el sentido que le diera Mario en vida. Contrario a la experiencia posiblemente liberadora de Mosén Millán, Carmen termina sumida en la desesperación ante lo definitivo, lo final y absoluto representado en el cadáver de Mario. La realidad es que no puede recibir el perdón que añora porque Mario no podrá ya absolverla y le cierra las puertas de la redención. Aunque el hijo interviene al final para suavizar un final pesimista y desolador, las consecuencias individuales de Carmen son las mismas: un completo y triste quebrantamiento. Carmen no logra salir de la madeja emocional que la consume y continúa sometida al peso de su conciencia acusadora.

Ambas novelas concluyen con dos personas que continúan sus vidas teniendo que convivir con el pasado y enfrentando un futuro incierto. En *Réquiem*, la muerte del joven Paco, el pesimismo de un futuro asesinado por la opresión y la intolerancia y lo débil de los argumentos para la justificación del sacerdote, no nos deja claro si, después de todo, Mosén Millán se libera del peso de su culpa o no. La ambigüedad del final de la novela permite ambas lecturas. Quizá la novela se abre a una visión circular donde sea oportuno creer que el cura tendrá que continuar con su debate interior cada año en el aniversario de la muerte de Paco el del Molino. En *Cinco horas con Mario*, la recriminación del hijo es entonces una sacudida a la conciencia angustiada, pero también estancada de Carmen. Pareciera que el hijo le muestra la única salida para liberarse del peso de su culpa, cuando con firmeza denuncia las enseñanzas de una sociedad que etiqueta a las personas de una manera superficial. Mario hijo le da la fórmula redentora: Carmen debe de mirarse por dentro, desterrar la hipocresía sobre la que ha construido su vida.

En ambas novelas la culpa es un círculo vicioso que pudiera ser roto por los protagonistas si tan solo quisieran ver fuera del marco de sus propias mentalidades. La solución para el problema de la culpa en ambas novelas es la combinación de una introspección genuina, con la confesión sincera y el arrepentimiento perdurable, un cambio de vida y actitud como única fórmula de liberación. Pero esta es una solución más pesada que la misma culpa, con la cual quizás prefieren seguir lidiando Mosén Millán y Carmen Sotillo, antes dar pasos firmes hacia un cambio de mentalidad. Y es que cambiar el *statu quo* en que viven es algo completamente inaceptable en las mentes de ambos personajes. Tanto Millán como Carmen son sus propios carceleros y sus más severos verdugos.

Bibliografía

- Agawu-Kakraba, Yaw (1999). "Meditation, Memory, and Denial: Ramón Sender's *Réquiem por un campesino español*". *Letras peninsulares*, 328-329.
- "Concilio Vaticano II. Años 1962-1965" (2015). Recuperado de: <http://es.catholic.net/op/articulos/25245/cat/949/concilio-vaticano-ii-anos-1962-1965.html> (último acceso: 19 de septiembre de 2019).
- Delibes, Miguel (1981). *Cinco horas con Mario*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Fernández López, Vanesa (2012). "Sentimiento de culpa". Recuperado de: <https://webcpre.webconsultas.net/mente-y-emociones/emociones-y-autoayuda/prevencion-que-hacer-para-no-sentirnos-culpables-6576>) (último acceso: 5 de febrero de 2019).
- García, Carlos Javier (2000). "La ausencia de interlocutor de Mosén Millán". *The Romanic Review*, 91, 189.
- Katchadourian, Herant (2000). *Guilt*. Stanford, Stanford University Press.
- Larraz, Fernando (2009). "Aspectos ideológico en *Cinco horas con Mario* de Miquel Delibes". *Revista Chilena de Literatura*, 74, 213-223.
- Lowe, Jennifer (1996). "Five Hours and Ten Commandments; Carmen and the Decalogue", *Crítica Hispánica*, 18, 2, 324-330.
- Mainer, José Carlos (1969). "La culpa y su expiación: dos imágenes en las novelas de Ramón Sender", *Papeles de Son Armadans* 54, 117-132.
- Manzo Robledo, Francisco (2000). "Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la conciencia femenina de *Cinco horas con Mario* (1966) de Miguel Delibes." *Espéculo* 14, 1-11.
- McDermott, Patricia (1997). "*Réquiem por un campesino español: summa* narrativa de Ramón J. Sender." El lugar de Sender: Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995) Instituto de Estudios Altoaragoneses, 377-383.
- Middelton-Moz, Jane (1990). *Masters of Disguise. Shame & Guilt*. Boca Raton, Health Communications.
- Minardi, Adriana (2010). "*Ad perpetuam rei memoriam*. Puntos de fuga, ritual de muerte y conmemoración en *Réquiem por un campesino español* de Ramón J. Sender." *Otras modernidades*, 4, 178-189.
- Mizrahi, Liliana (1990). *Las mujeres y la culpa*. Buenos Aires, Nuevo hacer.
- Molinero, Nina (1995). "Confessions of Guilt and Power in *Cinco horas con Mario*." *Letras Peninsulares* 7, 599-612.
- Rodríguez Genovés, Fernando (2011). "Ética y culpabilidad." *El Catoblepas*, 7-12.

- Rodríguez Genovés, Fernando (2002). "Responsabilidad y temporalidad. Ensayo de una ética del presente." *Contrastes* VII, 135-147.
- Sellés, Juan Fernando (2012). "¿Acto de ser personal o existencia en el pensamiento de Kierkegaard?" *Metafísica y Persona* 8, 45-63.
- Sender, Ramón J. (1991). *Réquiem por un campesino español*. Manchester, Manchester University Press.
- Smith, J. C. (1982). "Los versículos bíblicos y la estructura binaria de *Cinco horas con Mario*." *Hispanic Journal* 3, 21-40.
- Tango Duque, Rosa (1963). "Sentimiento de culpa y alienación" *Revista Colombiana de Psicología* 8, 1, 63-66.
- Useda, Julia (1992). "Criaturas senderianas." *Alazet*, 4, 187-214.
- Zabalo, Jacobo (2009). "La angustia kierkegaardiana y el mecanismo de la culpa en el marco de una teología de la cruz." *Ars Brevis* 15, 255-284.

**ENTORNO REAL Y UNIVERSO IMAGINADO EN *NÁUFRAGAS*,
RELATO BREVE DE EMILIA PARDO BAZÁN**

**REAL SPACE AND IMAGINARY UNIVERSE IN *NÁUFRAGAS*,
A SHORT STORY BY EMILIA PARDO BAZÁN**

MARÍA ELENA OJEA FERNÁNDEZ
UNED (Ourense)

RESUMEN:

El conflicto emocional entre el mundo real y el universo imaginario es el eje vertebrador de la acción en *Náufragas*, relato breve de Emilia Pardo Bazán. El espacio urbano del Madrid de inicios del siglo XX se convierte en un laberíntico tormento para la viuda y las hijas de un boticario de provincias. Su frustración al no encontrar un empleo conforme a su estatus de clase media genera un movimiento inarmónico que revela la profunda distancia que existe entre el mundo real y el universo imaginado. El enfrentamiento entre ambos mundos conduce a un entorno incógnito e inseguro, irremediablemente subordinado a los vaivenes de la realidad circundante.

PALABRAS CLAVE:

Mundo real, espacio imaginario, realidad circundante, mujeres, clase media.

ABSTRACT:

The emotional conflict between the real world and the imaginary universe is the central axis of the action in *Náufragas*, a short story by Emilia Pardo Bazán. In the beginning of the 20th the urban space becomes a labyrinthine torment for the widow and daughters of a provincial apothecary. The effort of not finding a job according to their middle-class status generates a tortuous and inharmonic movement that reveals how deep the distance between the reality and the dreamed universe is. The confrontation between both worlds leads to an incognito and insecure environment that is inevitably subordinate to the vicissitudes of the surrounding reality.

KEYWORDS:

Real world, imaginary space, surrounding reality, women, middle class.

1. Introducción

El espacio es un elemento especialmente relevante en el universo de la fábula. Como ocurre con otros constituyentes del texto narrativo, queda *instaurado* en el discurso cuando el escritor decide “dar vida a un mundo de ficción” (Garrido Domínguez, 1996: 721). La estrecha relación del marco espacial con la percepción de los personajes fue destacada, entre otros, por Mieke Bal, que vincula los “lugares a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados *en relación con* su percepción reciben el nombre de espacio” (1990:101). Siempre que un autor imagina un espacio figurado, los lectores son invitados a compartir con él la naturaleza de ese mundo posible, cuyo carácter ficcional no impide que sea considerado narrativamente real (Garrido Domínguez, 1996: 721). El campo externo de referencia en el cuento de Emilia Pardo Bazán, *Náufragas*, es un espacio histórico que permanece inalterable mientras cambia o se fractura la imaginación creadora de los seres que lo contemplan. La ingenua interpretación que los personajes hacen de la realidad siembra de obstáculos su viaje hacia el destino soñado. El relato presenta un espacio físico, que llamaremos real; uno imaginado, que identificaremos como refugio, y un espacio oculto, que llena de incertidumbre el porvenir de las protagonistas. Si la historia comienza con la descripción de una atmósfera saturada de embriagadora fragancia, la luz cambia pronto de tonalidad, pues la zozobra altera el ánimo y un microcosmos de laberínticas callejuelas destruye la armonía del ambiente. El marco espacial muestra en este cuento una consistencia peculiar, hasta el punto de que “influencia a la fábula y ésta se subordina a la presentación del espacio” (Bal, 1990: 103). Madre e hijas se mueven en círculos en una ciudad que las engulle como un mar tempestuoso, y que resulta muy diferente del *locus amœnus* que imaginaron en un principio. Como la capacidad semántica del entorno se vincula al estado anímico de los personajes, la ciudad de Madrid se contempla desde el ángulo distorsionado de tres provincianas. La delicada pintura del atardecer provoca una falsa sensación de cobijo en quien carece de visión global y malinterpreta lo que ve.

Los primeros días anduvieron embobadas. ¡Qué Madrid, qué magnificencia! ¡Qué grandeza, cuánto señorío! El dinero en Madrid debe de ser muy fácil de ganar... ¡Tanta tienda! ¡Tanto coche! ¡Tanto café! ¡Tanto teatro! ¡Tanto rumbo! Aquí nadie se morirá de hambre; aquí todo el mundo encontrará colocación... No será cuestión sino de abrir la boca y decir: “A esto he resuelto dedicarme, sépase... A ver, tanto quiero ganar...” (Pardo Bazán, 1990: 142).

Las dificultades cotidianas someten a las lugareñas a la severa asimilación de una realidad perturbadora. Tal proceso impone un riguroso viraje que de tan brusco

e inesperado les golpea en lo más íntimo. Y es que ese Madrid soñado va poco a poco impregnándose del sentido real de la vida, pues: “el hombre cambia, soporta la metamorfosis con total independencia del mundo; el mundo mismo permanece inmutable. Por eso, la metamorfosis tiene un carácter privado y no creador” (Batjin, 1989: 272).

Emilia Pardo Bazán (A Coruña, 1851-Madrid, 1921) fue un sorprendente ejemplo de mujer intelectual. Colaboró en los periódicos más prestigiosos de España y del extranjero, organizó tertulias literarias, desempeñó cargos públicos (Consejera de Instrucción Pública en 1910) y luchó con ahínco por reafirmar el papel de la mujer en la sociedad. Nacida en el seno de una familia distinguida, se inicia en la literatura en 1879 con la publicación de la novela *Pascual López*, a la que siguieron *Un viaje de novios* (1881), *La Tribuna* (1883), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *Insolación* (1890) *La Quimera* (1905) o *Dulce dueño* (1916). Autora prolífica, sus trabajos abarcan desde la narrativa hasta los artículos periodísticos, el teatro o la cuentística. Fue precisamente en este último campo donde la crítica reconoce unánime un talento excepcional para captar la atención del lector, conmoverle e incluso asombrarle. Sus grandes dotes de observación trasladan a la ficción la problemática realidad de su tiempo. Sus cuentos se publican en los periódicos y revistas de la época. El relato de referencia apareció en 1909 en el número 946 de la revista *Blanco y Negro*.

La narración se inicia con un lenguaje en el que predominan los valores rítmicos y la capacidad evocadora de las palabras. Destacamos la adjetivación refinada que describe ambientes (el atardecer en Madrid) en los que priman los valores sensoriales:

Era la hora en que las grandes capitales adquieren misteriosa belleza. La jornada del trabajo y de la actividad ha concluido; los transeúntes van despacio por las calles, que el riego de la tarde ha refrescado y ya no encharca. Las luces abren sus ojos claros, pero no es aún de noche; el fresa con tonos amatista del crepúsculo envuelve en neblina sonrosada, transparente y ardorosa las perspectivas monumentales, el final de las grandes vías que el arbolado guarnece de guirnaldas verdes, pálidas al anoecer. La fragancia de las acacias en flor se derrama, sugiriendo ensueños de languidez, de ilusión deliciosa. Oprime, un poco el corazón, pero lo exalta. Los coches cruzan más raudos, porque los caballos agradecen el frescor de la puesta del sol. Las mujeres que los ocupan parecen más guapas, reclinadas, tranquilas, esfumadas las facciones por la penumbra o realzadas al entrar en el círculo de claridad de un farol, de una tienda elegante... (Pardo Bazán, 1990: 141).

El narrador introduce a los personajes en medio de una atmósfera cargada de magnificencia, elegancia y voluptuosidad. La familia del boticario que emigra a la capital en busca de fortuna pronto verá truncados sus pueriles sueños de grandeza

y señorío. El espacio abierto, que representa el esplendor de la urbe, se enfrenta al espacio interior de las tres mujeres, un entorno íntimo impregnado de miseria, dolor y amargura. El deseo de evadirse de las preocupaciones y de un destino ingrato se forja imaginando una realidad alternativa: palabras como “ensueños”, “ilusión”, “neblina”, “esfumadas” son clave para entender el desorden que nubla el entendimiento de las tres infelices.

La viuda y las hijas de un arruinado farmacéutico de provincias emigran a Madrid en busca de fortuna. Las cosas se tuercen pronto porque la realidad no resulta como la habían imaginado. Ni la madre encuentra trabajo como ama de llaves ni hay colegio gratuito para la hija pequeña ni para la mayor existe una casa donde pueda entrar a servir con dignidad. Los amigos del difunto responden con evasivas y con aquello de que el momento es complicado y “Madrid se ha puesto imposible” (Pardo Bazán, 1990: 142). Hasta que alguno sugiere que la chica mayor se ponga a trabajar en una cervecería. Madre e hija se niegan, pero las deudas contraídas (no pueden pagar la pensión donde malviven) acaban por hacerlas reflexionar sobre su verdadera situación.

2. El naufragio vital

María Zambrano pensaba que la existencia humana no era más que un deambular, un renacer continuo porque “la vida no se expresa sino para transformarse” (en Parente, 2016: 87-88). Como la vida constituye un sendero difícil, resulta conveniente orientar la propia existencia y saber cuidar de uno mismo porque: “La vida *se da* a través de determinadas circunstancias en una perspectiva específica, en la que el hombre sintiéndose náufrago y no espectador del naufragio, es llamado a encontrar su solución personal de salvación, sin por eso dejarse engañar por los caprichos personales” (Parente, 2016: 87). Percibimos en este relato breve de Pardo Bazán una ficción realista en la que los personajes deben hallar en su interior la tabla salvadora que les permita mantenerse a flote. El “mezquino hostel” (Pardo Bazán, 1990: 143) donde madre e hijas se recogen es un espacio cerrado, triste y desangelado, que no las ayuda anímicamente y que resulta ser símbolo de su precaria posición en el mundo. Las tres mujeres son fiel reflejo de las señoritas de buena familia, acostumbradas a mirar el mundo sin participar en él; mujeres celosas de su reputación, atemorizadas ante la falta de amparo paterno. Ellas mismas acaban siendo conscientes de su desamparo cuando recuerdan la falta de previsión del boticario, que “no contento con montar una botica según los últimos adelantos, la surtió de medicamentos raros y costosos” (Pardo Bazán, 1990: 141). De haber mirado más por su familia, “si

hubiera sido *como otros...*”, lamenta su viuda, “no se verían ellas así, hundiéndose hasta el cuello ya...” (Pardo Bazán, 1990: 144). La narrativa de la autora gallega reúne numerosos ejemplos de mujeres sin educación relevante o con una instrucción de adorno, mujeres que han visto cómo se ha derrumbado el manto protector del apoyo masculino y se sienten incapaces de hallar su sitio en la sociedad. Porque, ante todo, la mujer no era *persona*, como bien subrayaba Concepción Arenal; por eso “la desprecia el último hombre aunque sea un criminal” (2000a: 131).

Doña Emilia retrató con habilidad la pusilánime actitud de las señoritas que se ven obligadas a abandonar sus costumbres pequeñoburguesas. Las protagonistas de nuestra historia son mujeres sin voz propia, que nunca se adentraron en el mundo real y que padecen de un “burgués recato” que las disuade de actuar con coraje y determinación: “Muchas gracias... Mi niña no sirve para eso” (1990: 143), protesta la madre cuando se insinúa el trabajo en la cantina. Una joven nacida en “pañales limpios”, de “familia distinguida de médicos y farmacéuticos” (1990: 142) no puede más que entrar en casa de “señores verdaderos”, donde se la trate como corresponde a una verdadera dama, “donde no corriese ningún peligro su honra, y donde hasta, si a mano viene, sus amas la mirasen como a una amiga y estuviesen con ella mano a mano...” (1990: 142). La estrechez económica y la nula instrucción de la viuda pobre y de sus hijas acentúan su indefensión y les impide progresar por sí mismas. Doña Emilia censura no solo al hombre culto por su indiferencia en la educación femenina, sino también a las mujeres, especialmente a las damas burguesas, que como las “náufragas” creen que es obligación del padre o del marido mantenerlas y velar por su seguridad (Rodríguez, 1991: 71). Esta actitud conformista no era del agrado de una escritora que aplaudía a la mujer con brío y no a la señorita cursi cuyo fatuo orgullo anulaba cualquier iniciativa.

El mundo que vemos representado en esta ficción se descubre en permanente interacción con el mundo real. Mientras la autora reflexiona acerca de la actitud vital de los personajes, el lector se anima a participar en el marco ficcional como un testigo privilegiado que observara la acción desde la primera línea. Y desde tan ventajosa posición, percibimos el talento de una autora que narra inmisericorde el fracaso vital de quienes rehúyen aceptar un trabajo no acorde con su estatus. Y es precisamente el inmovilismo, el miedo al desorden, el que se erige en elemento caótico que encamina la historia hacia un final incierto¹. Las provincianas no transitan desde un marco positivo a uno negativo; simplemente se mueven en círculos, extraviadas y resignadas, dejando que el espacio se impregne del sentido real de la vida y entre en relación

¹ Juan Paredes Núñez en su edición a los *Cuentos completos* de Pardo Bazán sugiere diversos tipos de desenlace. Si el final se omite para intensificar el dramatismo, caso del cuento que nos ocupa, estaríamos ante un desenlace sugerido (1990: 44).

consigo mismas y con su destino (Batjin, 1989: 273). Un destino que se antoja muy negro y que alerta del peligro que envuelve a los seres que carecen “de perseverancia firme y razonada, que es la única capaz de vencer los grandes obstáculos, y que no puede existir en quien no tiene más que buena voluntad” (Arenal, 2000b: 95)².

La inexacta concepción que las protagonistas tienen de la realidad las deja a merced de un destino alarmante. Su espacio refugio (el inexistente espacio de la ilusión) da paso a un espacio incógnito donde todo puede ser peligro (Gullón, 1980: 18). Para Pardo Bazán la deficiente instrucción de la mujer limitaba su progreso intelectual e imposibilitaba los cambios profundos que por sí mismas debían realizar si querían lograr autonomía y plena individualidad:

El estatuto de la individualidad consiste para Pardo Bazán en que la mujer, además de disfrutar de igualdad ante la ley –política, laboral, social–, realice cambios internos. En definitiva, una doble reivindicación: libertad social y libertad de ser (González Martínez, 1988: 22).

La indefensión femenina en las novelas de nuestra escritora era notoria en la esfera pública, un espacio en el que casi nunca aparecían las damas: “Las protagonistas de sus obras tienen terror a moverse en ese terreno, salvo algunas excepciones, como, por ejemplo, la protagonista de *Memorias de un solterón*” (González Martínez, 1988: 24). La mirada feminista que nos *obliga* a meditar acerca de una sociedad que niega a la mujer igualdades y derechos no es indulgente a la hora de describir a personajes recelosos de los cambios sociales. Por ello, nuestras protagonistas avanzan a trompicones y el final abierto deja entrever serios contratiempos. El viejo sentido de la honra, que tradicionalmente impedía a los hidalgos pobres realizar trabajos impropios de su condición, acompaña el comportamiento de unas mujeres que pasan hartas fatigas en vez de poner los medios necesarios para remediar su adversidad. La Condesa fue implacable con la “mediocridad sistemática” de las burguesas, cuya antipatía a ganarse el sustento y hacer algo más que “gobernar su casa” no solo era censurable, sino que las hacía menos *persona* que las mujeres del pueblo³.

² Concepción Arenal en *La mujer del porvenir* subraya que la mujer “que debía ser un grande auxiliar en el progreso, se convierte a veces en un gran obstáculo por falta de educación intelectual” (2000b: 95).

³ Bien podría ser que la inquina de doña Emilia hacia la española de clase media proceda de su mentalidad aristocrática. En *La mujer española y otros escritos* reacciona con virulencia contra la señorita burguesa, que se cree “señora indiscutible” porque “está casada con un capitán o un oficial de Fomento” (2018: 100). Piensa que los deslices matrimoniales son más frecuentes en la mujer burguesa que en la dama noble porque “a la oscura esposa de un empleado, de un abogado, de un médico, no la vigilan tanto: goza de mayor libertad que la dama de alta alcurnia, conocida, rodeada de criados, acostumbrada a no salir sino en su propio carruaje. De la burguesa nadie habla, o a lo sumo un reducido círculo: en la encumbrada señora todo el mundo tiene fijos los ojos” (2018:104). En fin, desautoriza

¡Qué melancólica existencia la de esa señorita, sentenciada a la miseria y al ocio, o cuanto más al trabajo vergonzante, escondido como se esconde un crimen, porque la clase social a la que pertenece la expulsaría de sus filas si supiese que cometería la incongruencia de hacer algo más que “gobernar su casa”! Contadas son las profesiones que la mujer está autorizada para desempeñar en España; pero más contadas aún las mujeres de clase media que se resuelven a ejercerlas (Pardo Bazán, 2018: 101).

En medio de una sociedad necesitada de reformas serias, un conflicto agudo se abre para los personajes de este relato: el debate entre el *querer ser* y el *poder ser*. De la historia se desprende que las señoritas arruinadas tienen que ser conscientes de su posición y de su lugar en el mundo; no pueden aspirar a ser lo que no son. Doña Emilia las invita a tomar ejemplo de la mujer de pueblo:

La hija del pueblo, chiquita aún, aprende ya a agenciarse el pedazo de pan haciendo recados, sirviendo, cosiendo, en la fábrica de tejidos, en la de cigarros, pregonando sardinas o legumbres, llevando las vacas al pasto o labrando la tierra. Pero suponed una familia mesocrática, favorecida por la naturaleza con cinco o seis hijas, y condenada por la suerte a vivir de un sueldo o una renta miserable. ¿Qué van a hacer esas niñas? ¿Colocarse detrás de un mostrador? ¿Ejercer una profesión, un oficio, una ocupación cualquiera? ¡Ah! Dejarían de ser señoritas *ipso facto*. Hemos convenido que las señoritas no sirven para cosa alguna (2018: 100).

La dama de clase media es entonces un ser que se desmorona ante la adversidad, que sufre fatigas y penalidades, y cuya errada visión del mundo la hace imaginar una vida a todas luces irreal. Aunque la posición de la mujer era en cualquier estamento de subordinación al varón, para la *señorita* se enreda todavía más por su falta de preparación académica y su nula disposición a ejercer trabajos que harían peligrar su estatus social.

3. El espacio vital: un signo complejo

El espacio en la narración es algo más que el escenario donde se ubican los personajes. El espacio narrativo es una realidad textual y un elemento ficticio

sin miramientos a la mujer de clase media por su insipidez y su falta de ideal: “Sin ser tonta ni mala, es, lo repito cursi y vulgar” (2018: 105). En su opinión, a la burguesa le falta grandeza y le sobra cursilería. Guadalupe Gómez-Ferrer resume el criterio elitista de la escritora gallega con estas palabras: “Mediocridad y mimetismo son dos connotaciones de la mujer de clase media. La mediocridad es el resultado de la educación; el mimetismo social es fruto de su deseo de ascenso a través del matrimonio” (2018: 39).

(Álvarez Méndez, 2003: 551), que en historias como la que nos ocupa, se erige en elemento vertebrador de la trama. Las protagonistas de *Náufragas* malviven en una ciudad que por momentos se transforma en un mar peligroso o en un desierto cruel. Son muchas las puertas que no se abren en el laberinto de calles de una urbe que perciben como despiadada y egoísta.

Y echaron a trotar, a llamar a puertas cerradas, que no se abrieron, a leer anuncios, a ofrecerse hasta a las señoras que pasaban, preguntándoles en tono insinuante y humilde: – ¿No sabe usted una casa donde necesiten servicio? Pero servicio especial, una persona decente, que ha estado en buena posición..., para ama de llaves... o para acompañar señoritas... (1990: 144)

El marco espacial se estrecha peligrosamente y queda reducido a tres lugares cerrados: la pensión donde las mujeres ahogan sus penas, espacio cuya fría atmósfera refleja la cara amarga de la pobreza; la droguería del amigo que sugiere el empleo (al que finalmente recurren), y la bulliciosa cervecería a la que cada tarde acude el mismo droguero: “a entretener un rato. Hay música, hay cante... Es precioso” (Pardo Bazán, 1990: 143). Las protagonistas comprenden al fin lo difícil que resulta enfrentarse al destino con las manos desnudas. Recordaba Ortega y Gasset que el alma quebradiza “busca una tabla donde salvarse del naufragio y escruta en torno, con humilde mirada de can, alguien que le ampare” (Ortega, 1987:182). Todo parece ceñirse a una cuestión de perspectiva: la errónea visión de quien cree estar en el centro del mundo cuando en realidad habita en un ángulo. Son como esos provincianos que, en opinión del filósofo madrileño, no saben que miran desde “una posición excéntrica”; de ahí que sus opiniones nazcan “falsificadas” (1987: 187). Frente al fatal provincianismo de la viuda y de sus hijas, se alza el arisco habitante de la capital, que no solo sabe que su ciudad es un minúsculo habitáculo en el cosmos, sino que ha comprobado “que en el mundo no hay centro y que es, por tanto, necesario descontar en todos nuestros juicios la peculiar perspectiva que la realidad ofrece mirada desde nuestro punto de vista” (1987: 187). Los personajes se mueven pesadamente y ese torpe movimiento provoca al final un cambio que muda su espíritu y los convierte “literalmente en otro” (Gullón, 1980: 38). El narrador resalta la inestabilidad de una empresa condenada al fracaso desde el principio. Las utópicas ideas de las lugareñas a la hora de forjar proyectos de vida les devuelve el reflejo de una visión dolorosa. Madre e hijas han tocado fondo. Su obstinación inicial a aceptar las condiciones que impone la realidad revela su falta de preparación para medir las dificultades de la vida. No saben que el espacio femenino está situado en los márgenes porque así lo ha decretado la jerarquía dominante. Deben aprender a examinar la realidad, comprender sus leyes y reconocer sus trampas. La autora

gallega pensaba que solo con la educación y con el trabajo podía una mujer alcanzar la emancipación. Sin embargo, también advierte que nada puede esperarse de las élites ilustradas y que son las mujeres las que han de tomar la iniciativa⁴. Siempre sostuvo que el movimiento feminista era la “única gran conquista de la humanidad (la más trascendente, de fijo, en sus resultados y en su alcance) que se habrá obtenido pacíficamente” (2018: 259). Con perspicacia y sin hostilidad, afirmó que la conquista de la igualdad social por parte de las mujeres tenía que hacerse con “la palabra, el libro y el instinto de justicia, [...] únicas armas para conseguir el fin” (2018: 259).

Nuestra lectura de *Náufragas* sitúa el relato en el microcosmos del entorno humano y social del Madrid de inicios del siglo xx. Las tres lugareñas vivirán una penosa experiencia que culmina con la aceptación de su dura situación personal. El arte de novelar la realidad exterior supone para la Condesa, más que una mera copia, algo parecido a una recreación “de datos empíricos proporcionados por los cinco sentidos. Incluso pudiera parecer que considera un *desiderátum* del escritor realista el copiar y reproducir en la prosa las sensaciones” (García Guerra, 1990: 52). Sin embargo, en este relato, donde el espacio parece colisionar con el personaje, las confusas impresiones sensoriales no sobreviven a la presión del medio sobre el individuo.

Del relato no emerge un marco fijo que invite a la confianza y al sosiego; salvo al inicio, cuando el lector percibe el embeleso de las protagonistas, que contemplan ensimismadas el atardecer madrileño⁵. Su aturdimiento se despeja cuando hacen uso de lo que Ortega entendía como *saber vital*, que de hecho les permite descubrir a qué atenerse en “la maraña del vivir” (Gómez-Álvarez, 2017: 45). La historia opone la tensión entre el proceder femenino tradicional y otro más inédito y resolutivo, que emerge tras el proceso de modernización que se estaba viviendo en el Madrid de la época. La dificultad para adaptarse a los nuevos modelos sociales resume el desconcierto de las tres mujeres: “The tension between the provincial ignorance of the protagonists and the mercantile sophistication of the Madridians is central to the

⁴ Gómez-Ferrer en su edición a *La mujer española y otros escritos* recuerda la indignación de la autora coruñesa por el trato injusto que las élites ilustradas reservaban a las mujeres. Sostenía que la mujer, a diferencia del obrero, era una esclava y sobre ella pesaban multitud de incapacidades legales. Doña Emilia relaciona el atraso secular de España con el hecho de que la nación “no cuenta a fin de siglo con una población femenina que facilite la necesaria modernización del país” (2018: 67).

⁵ La prosa de Pardo Bazán muestra un marcado carácter pictórico, incluso impresionista. Entendía que “el realismo de la segunda mitad del siglo XIX fue el resultado de enfrentar el idealismo de los personajes con la realidad de la prosa del mundo”, García Guerra en *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*, (1990: 57). Con la descripción inicial, el narrador nos introduce en un espacio deslumbrante. Su punto de vista y su posición ideológica condicionan de alguna forma el talante extraordinario de ese espacio concreto, pero no invalida “el hecho de que se trata de una división estable que da cuenta de la naturaleza propia de cada espacio” (Rodríguez Sierra, 2001: 380).

impeding economic and societal marginalization of the castaways” (Tolliver, 1998: 160).

Como grupo social excluido de la esfera pública, la mujer debe aprender a orientarse en un entorno adverso. La capital de España recibe con frialdad a tres desventuradas que ansían un oficio acorde con su *estatus* social burgués. El deslumbrante esplendor inicial genera estímulos discordantes en los personajes, que acaban siendo conscientes de su insignificancia en medio del fragor de la metrópoli, un espacio urbano que indica claramente a qué trabajos podía aspirar una joven sin oficio ni beneficio:

¿No sabe la niña alguna cancioncilla? ¿No baila? ¿No toca la guitarra? [...] Es..., es... frente a mi establecimiento... En la famosa cervecería. Un servicio que apenas es servicio... Todo lo que hacen mujeres. Allí vería yo a la niña con frecuencia, porque voy por las tardes a entretener un rato (Pardo Bazán, 1990: 142-143).

Lo que trasciende en el cuento de Pardo Bazán es la historia de una frustración. La humillante derrota que sienten la madre y las dos hijas no proviene tanto de su recién estrenada pobreza como de “la asunción indefectible de la misma”⁶ (Ribao, 2016: 58). Son conscientes de que para sobrevivir han tenido que renunciar a una serie de principios que consideraban intocables. Doña Emilia se vale de su talento narrativo para insistir en que las mujeres (en este caso, las de clase media) se incorporen sin dilación al mundo laboral: “She demands nothing less than the destruction of the *ángel del hogar* and the polite fiction of the domestic ideal” (Hoffman, 2004: 52). Solo así podrían llegarle oportunidades sociales externas que potenciaran tanto su dignidad como su autonomía económica.

El narrador de *Náufragas* compone un mundo artístico que describe una realidad mudable que se infiltra deliberadamente en nuestro interior. Decía Anderson Imbert que tiempo y espacio estaban interrelacionados, pues el Tiempo comprendía también el Espacio: “Percibimos la yuxtaposición espacial de las cosas pero la percibimos en una sucesión temporal que fluye en la conciencia” (1992: 181). Y en efecto, la ciudad en *Náufragas* es referencia de un tiempo, condición y estado de un momento histórico. El proceso de modernización que se vivía en el Madrid finisecular enfrenta al viejo modelo de comportamiento social otro más afín a las nuevas realidades. No podemos olvidar que el espacio nunca es indiferente al personaje (Garrido

⁶ La injusticia del mundo y la desesperación de uno mismo son sentimientos palpables en este relato. Nada duele más a unos personajes confusos que enfrentarse al destino siendo conscientes de su exclusión social. En relación con esto, Zambrano creía que “lo que causa la humillación es el sentirse abandonado, fuera de un orden”, como se lee en *La confesión: género literario y método. Obras completas II* (2016: 86).

Domínguez, 1993: 211), y en el relato pardobazariano la pasividad e inacción de las burguesas acredita su derrota: “El espacio tiene una relación metonímica con los personajes, pues puede proyectar su situación emocional” (Calero, 2020: 49). Más que describir un entorno urbano, la trama narrativa presenta el mundo “a través de los ojos (la perspectiva) del personaje”, de tal forma que son los personajes los que “deambulan por espacios que constituyen una proyección de sí mismos y, en cuanto tales, se contraponen entre sí” (Garrido Domínguez, 1993: 217). Doña Emilia une ficción y realidad en una historia en tonos blanco y negro con leves pinceladas de color. La narración gira alrededor de unos seres “incrustados en los ambientes históricos y sujetos como los lugares al devenir, a la impronta del tiempo” (Alonso Lera, 2006: 242). Un mundo interior de tiniebla y llanto se adivina cuando la viuda y sus hijas, conscientes ya de su desventura, vagan errantes pidiendo ayuda a los transeúntes. Y es entonces cuando la autora permite que el lector sienta compasión por el drama de tres mujeres atrapadas en un intrincado entorno.

Encogimiento de hombros, vagos murmurios, distraída petición de señas y hasta repulsas duras, secas, despreciativas... Las náufragas se miraron. La hija agachaba la cabeza. Un mismo pensamiento se ocultaba. Una misma complicidad, sordamente las unía. Era visto que ser honrado, muy honrado, no vale de nada (Pardo Bazán, 1990: 144).

Si el cuento comienza con la descripción de un marco impregnado de un brillo reconfortante, pronto ese resplandor se verá alterado por la luz tétrica del desengaño. El cambio de la mágica luz del atardecer a la penumbra de la posada o de las calles que madre e hijas recorren apesadumbradas, sugiere un espacio inarmónico que nos prepara para la sucesión de los acontecimientos que vendrán. Porque la función “más efectiva del marco espacio-temporal de un cuento es convencernos de que su acción sea probable” (Anderson Imbert, 1992: 233). El marco espacial en nuestro relato está cargado de significado, pues ese espacio público dibuja el mapa anímico de los personajes. Las tres provincianas son mujeres sin nombre, que desplazadas de su hábitat natural son incapaces de enderezar el rumbo. Pardo Bazán escenifica admirablemente la condición subalterna de las damas burguesas, que solo al final tomarán conciencia de su precariedad. Creían transitar por el centro, pero se descubren relegadas hacia la periferia. Y es sabido que “la periferia es un espacio que desvaloriza su propio centro y se subordina sin lucha a un centro ajeno que ejerce, o intenta imponer una dominación simbólica” (Colombres, 2010: 28). El discurso literario en *Náufragas* dibuja con agudeza la nula posición jurídica y social de la burguesa que carece de protección masculina. El narrador hace hincapié en el insignificante valor de las pertenencias que las *señoritas* llevan a la prendería: “el

reloj de oro del padre, unas alhajuelas de la madre. El importe a doña Marcela..., y aún quedaban debiendo” (1990: 144), mientras resalta inmisericorde sus absurdos remilgos, su inmovilismo y sus recelos por alejarse del modelo social preestablecido. Como la autoridad patriarcal consideraba a la mujer un ser imperfecto e inferior al varón, la desigualdad jurídica era un hecho legal. Nuestras protagonistas vivían al margen de la historia mucho antes del fatal descubrimiento de su penuria extrema. Para nuestra autora, la discriminación femenina era más patente en su tiempo que en épocas pasadas, pues la revolución liberal solo había beneficiado al hombre, dejando a la mujer incapacitada para actuar y limitada “en su rincón de Cenicienta” (Pardo Bazán, 2018: 261).

¿Por qué la burguesía se ha obstinado en privar de derechos políticos y de bastantes derechos civiles a la mujer, elemento esencialmente conservador, apegado como ninguno a la propiedad particular e individual, a la herencia, a la estabilidad social? ¿Por qué ha preferido tener a su lado una odalisca o un ama de llaves, a una auxiliar inestimable, tenaz y segura? [...]

En efecto, la burguesía, que hizo las revoluciones políticas, no las hizo sino para el varón: a la mujer se puede afirmar que en vez de aprovecharla, la perjudicaron; antes de ellas no era tan inferior al hombre. Un marido del siglo XVIII, sin derechos políticos, se encontraba más cerca de su esposa que el burgués elector y elegible del siglo XIX (2018: 260).

La aristocrática mentalidad social de la escritora gallega consideraba inapropiada y particularmente nefasta la estructura económica y social creada por la burguesía. Para ella la “clase reformadora por excelencia” era únicamente la nobleza.⁷ La miseria del espacio físico que advertimos en *Náufragas* sería el resultado de la situación sociopolítica instaurada por el régimen liberal, cuya política económica no solo aumentó la pobreza y la indigencia: “la cáfila de pedigüños que nos acosan por las calles más céntricas” (García Guerra, 1990: 218), sino que favoreció el nacimiento del proletariado occidental, esos “famélicos proletarios” que en Londres o en París “aguardan el día del saqueo y el incendio” (García Guerra, 1990: 210). El triste destino de estas mujeres, que naufragan sin remedio en medio de la vorágine madrileña, sería una consecuencia más de los planteamientos de dicho orden. Sin embargo, la autora no se propone indagar en la causa social de la pobreza ni pretende solucionar las desigualdades de clase. Las críticas al orden socioeconómico burgués

⁷ El autor reflexiona sobre el pensamiento sociopolítico que nuestra escritora expuso en el libro *La revolución y la novela en Rusia*, 1887. García Guerra llama la atención sobre la defensa que hace Pardo Bazán de la autocracia y la comparación que establece entre el absolutismo y el parlamentarismo: “En países sujetos al régimen parlamentario, la mitad del género humano es jurídica y civilmente sierva de la otra mitad, mientras en la nación clásica del absolutismo la igualdad se ha impuesto en todas las clases, y en especial en la clase reformadora por excelencia” (1990: 210).

se deben, en nuestra opinión, a su aristocrático desaire hacia la ideología que había arrebatado a la nobleza el protagonismo dirigente.

En el relato objeto de análisis, percibimos un espacio físico y real, representativo de ese orden social que ahoga las expectativas de las tres provincianas y, un espacio interno, el espacio refugio de los personajes, un mundo imaginado, henchido al principio de confianza y de felicidad. En el choque entre ambos reside el *leitmotiv* de esta historia. A pesar de ser polos opuestos, comparten ideas comunes que afectan al *lugar* que la sociedad asigna a las mujeres. Los seres subalternos, como las señoritas del cuento, no cuestionan la arquitectura social que las mantiene sujetas al varón, pero no comprenden que el orden hegemónico altere sin más las reglas establecidas y las obligue a asumir responsabilidades impropias de su estatus. El impacto emocional que provoca la percepción de su dramática situación hunde su confiado espíritu. El discurso del narrador nos transporta de la claridad del magnífico marco (exterior) inicial a la penumbra de la pensión (espacio interior), centro y símbolo de la mísera existencia de los personajes. El itinerario se completa con la turbiedad de otros ambientes que las protagonistas no tardarán en conocer (la cantina, la droguería) y continúa por las calles donde la madre y su hija mayor suplican ayuda. Lo que resulta de esa atmósfera destructora es una especie de “conciencia de la malignidad del espacio” (Gullón, 1980: 9), que atraviesa la intimidad de los personajes apoderándose de su frágil ánimo. De ahí lo relevante de la metáfora que da título al relato y que identifica a la capital con un mar encrespado en cuyas olas se hunden las tres infelices. Una significativa alteración del ritmo narrativo se produce cuando se desvanece la sosegada y luminosa descripción del comienzo. La sombría realidad cotidiana obliga a una rápida toma de conciencia y un atisbo de solución se vislumbra al fin. El accidentado deambular de las náufragas encuentra una vía recta, pero a esa horizontalidad recién descubierta se agrega “la verticalidad de la inquietud” (Gullón, 1980: 139), cuya alargada sombra augura un desenlace incierto. En medio de una atmósfera que se inclina de la claridad hacia las tinieblas, las provincianas se descubren incapaces de hacer frente a las circunstancias vitales que las arrastran como seres humanos. Madre e hijas están paralizadas por el miedo y es sabido que el miedo no procede del exterior. No saben “¿dónde huir, donde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un «horrible afuera-adentro»” (Bachelard, 1975: 257). La capital del reino se transforma en dos realidades antagónicas (agua turbia e implacable aridez) que arruinan la idea de un hogar en el que echar raíces. Porque no se trata tanto de

cambiar de lugar como de naturaleza, entendía Gaston Bachelard⁸ reflexionando sobre las palabras de Philippe Diolé: “Ni en el desierto ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e invisible” (1975: 245). Madrid es un torcido laberinto para unas mujeres que no han vivido lo suficiente para imaginar un espacio nuevo.

En fin, el marco espacial es en esta historia un factor clave para el desarrollo de la acción. La relación entre tiempo y espacio tiene en la narración el efecto de una fractura que se hace patente conforme avanza la historia. Un “mes largo de residencia” llevaban las protagonistas cuando se quebranta el pausado ritmo que acompañaba los lánguidos atardeceres de la capital. La crudeza del mundo real rasga el universo imaginado. El ritmo cambia y un rápido desenlace se intuye. Del choque inevitable entre el mundo real y la realidad alternativa se abre un espacio inmediato e inestable, estrechamente vinculado a la realidad efectiva del Madrid de inicios del siglo xx.

4. Conclusiones

El cuento *Náufragas* se caracteriza por una engañosa imparcialidad, pues la voz de la autora está presente a lo largo de la narración. Su capacidad de observación transcribe con rigor los sueños rotos y las injusticias sociales sin recurrir al tono agresivo de la denuncia. Doña Emilia se limita a reseñar el temeroso proceder de tres mujeres pobres en el laberíntico Madrid de inicios del siglo xx. Las protagonistas construyen en el mundo real una perfección imaginaria que les impide tomar decisiones arriesgadas. La estructura narrativa destaca la lucha de las protagonistas contra su propio enemigo interno, ese prejuicio de clase que se obstina en no aceptar la ley que el espacio social impone de forma inexorable.

El relato que nos ocupa encierra en un entorno concreto el drama de tres mujeres inadaptadas a su tiempo y espacio históricos. La ficción breve pardobazaliana sobresale por los brillantes retratos psicológicos de los personajes; pero también por la intención explícita de documentar el momento histórico que le tocó vivir. Su admirable rigor compositivo maneja con acierto los recursos narrativos (el estilo indirecto libre, sobre todo) que muestran al lector la vida interior de sus criaturas. Doña

⁸ Gaston Bachelard reflexiona sobre las ideas que Philippe Diolé defiende en *El más bello desierto del mundo* (*Le plus beau désert du monde*, 1955). Lo hace en *La poética del espacio*, ensayo en el que subraya los problemas de fusión del ser en un espacio concreto (1975: 245). El drama de las protagonistas de nuestro relato nace del conflicto entre el espacio real y el espacio soñado. En la urbe madrileña, identificada finalmente como un mar turbulento o como un árido desierto, no hay lugar para quimeras.

Emilia describe con maestría la verdadera dimensión del drama procurando “dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad o herir la sensibilidad en lo vivo” (2002 [1911: 152]). Se ciñe al asunto con rapidez, incidiendo en el detalle y graduando la atención del espectador desde las primeras líneas. El lector de *Náufragas* reflexiona sobre el espacio físico del Madrid finisecular y acepta o rechaza la mitología urbana que el narrador le impone. A falta de descripciones espaciales extensas, la triste pensión se erige en el centro de la maltrecha existencia de las provincianas. Desde ese inhóspito marco doméstico, la acción progresa hacia un turbio espacio urbano, de tal forma que uno se convierte en metáfora del otro gracias a los elementos unificadores que comparten: “la trasconejada casa de huéspedes” con su “cocido chirle” y su “fementida cama” enlaza con la implacable sensación de “caer al abismo” que transmite la retorcida y tortuosa realidad del “mar madrileño”.

La imagen de Madrid que se adivina en el relato –un mar agitado donde las lugareñas navegan sin rumbo o un desierto donde las fieras acechan– corresponde a una representación horizontal del espacio, que alterna asimismo con la del precipicio, su representación vertical. La luminosa atmósfera inicial extravía el sentido de la realidad. El entorno real y el universo imaginado convergen con vehemencia y desorden en la horizontalidad del recorrido que transitan las tres enlutadas. La dramática confrontación quiebra la crédula imagen del espacio soñado. Y un marco nuevo, reflejo implacable de la verticalidad del abismo, se abre impredecible ante ellas. El ansiado espacio refugio se vuelve imperceptible y corresponderá al lector forjar ese otro marco incógnito que se cierne sobre sus vidas.

Bibliografía

- Alonso Lera, José A. (2006). “Un enfoque polidimensional del espacio literario”. *EPOS*, XXII, 237-252.
- Álvarez Méndez, Natalia (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”. *SIGNA*, 12, 549-570.
- Anderson Imbert, Enrique (1992). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.
- Arenal, Concepción (2000a [1898]). *Memoria sobre la igualdad*. *Obras completas I*, Vigo, Ir Indo. [Madrid, Librería de Victoriano Suárez]
- Arenal, Concepción (2000b [1869]). *La mujer del porvenir*. *Obras completas, II*, Vigo, Ir Indo. [Sevilla/Madrid: Eduardo Perié; Félix Perié]
- Bachelard, Gaston (1975). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

- Batjin, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- Calero Jurado, Rosa M. (2020). “La construcción del sujeto femenino a través del espacio narrativo en dos novelas contemporáneas”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 8 (1), 47-58. Recuperado de: <https://doi.org/10.375/preh.2020.8.1.680> [último acceso: 15/09/21].
- Colombres, Adolfo (2010). “Centro y periferia”. *La Puerta*, 3, 25-30. Recuperado de: <https://www.sedici.unlp.edu.ar> [último acceso: 20/10/21].
- García Guerra, Delfín (1990). *La condición humana en Emilia Pardo Bazán*. La Coruña, Xuntanza Editorial.
- Garrido Domínguez, Antonio (1993). *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- Garrido Domínguez, Antonio (1996). “El espacio en la ficción narrativa”. En *Mundos de ficción*, 1. *Actas del VI Congreso AES*. Murcia, Publicaciones de la Universidad, 719-727.
- Gómez Álvarez, Nieves (2017). “La filosofía como orientación en época de crisis: lecturas actuales de Ortega y Marías”. En É. J. Garzón-Pascagaza *et al.* (eds.), *Filosofía y personalismo en un mundo en crisis*, tomo 1. Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 37-50. Recuperado de: <https://www.hdl.handle.net/10983/19372> [último acceso: 23/12/2021].
- González Martínez, Pilar (1988). *Aportías de una mujer: Emilia Pardo Bazán*. Madrid, Siglo XXI.
- Gullón, Ricardo (1980). *Espacio y novela*. Barcelona, Antoni Bosch.
- Hoffman, Joan M. (2004). “¡Si no fuese por el decoro!: Emilia Pardo Bazán’s working girls and the polite fiction of the domestic ideal”. *Hispanófila*, 142, 43-54. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/43807193> [último acceso: 12/09/21].
- Ortega y Gasset, José (1987 [1923]). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid, Revista de Occidente-Alianza Editorial. [Madrid, Calpe]
- Pardo Bazán, Emilia (1990 [1909]). *Náufragas*. En *Cuentos completos*, Vol. I, Paredes Núñez, Juan (ed.), La Coruña, Fundación Barrié de la Maza. [Blanco y Negro, 946].
- Pardo Bazán, Emilia (2002 [1911]). *La literatura francesa moderna. El naturalismo*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes. [En *Obras completas de Emilia Pardo Bazán*. Vol. 41, Madrid, Renacimiento]. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obravisor/la_literatura_francesa_moderna [último acceso: 15/10/21].
- Pardo Bazán, Emilia (2018 [1889-1890]). *La mujer española y otros escritos*. En Gómez-Ferrer, Guadalupe (ed.), Madrid, Cátedra. [London/Madrid: *Forthightly Review; La España Moderna*].

- Parente, Lucía (2016). “El texto vital: Ortega y Zambrano”. *Aurora*, 17, 78-90. Recuperado de: www.raco.cat/Aurora/article [último acceso: 23/07/21].
- Ribao Pereira, Montserrat (2016). “*Soy una voluntad*. La cuestión de la mujer en los cuentos para las Américas de Emilia Pardo Bazán”. *REI*, 4, UNED, 43-74. Recuperado de: <https://dialnet.unirrioja.es/articulo> [último acceso: 10/10/21].
- Tolliver, Joyce (1998). *Cigar smoke and violet water: Gendered discourse in the stories of Emilia Pardo Bazán*. Lewisburg, Bucknell, UP.
- Rodríguez, Adna R. (1991). *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán*. Sada-A Coruña, Ediciós do Castro.
- Rodríguez Sierra, Francisco (2000-2001). “Crítica literaria y traducción: universo, espacio, ámbito y lugar”. *Al-Ándalus Magreb: Estudios árabes e islámicos*, 8-9, 369-388. Recuperado de: <https://dialnet.unirrioja.es/articulo> [último acceso: 02/11/21].
- Zambrano, María (2016). *La confesión: género literario y método*. En *Obras completas II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

RESEÑAS

LA BIBLIOTECA DE FERNANDO VILLALÓN

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

Volver sobre un poeta tan valioso como Fernando Villalón supone descubrir nuevas perspectivas sobre su obra poética y sobre su significación en la historia de la poesía española del siglo xx. Cualquier nueva aproximación a su mundo supone la posibilidad de alumbrar aspectos desconocidos que contribuyen a entender mejor su poesía. Y por eso saber qué libros poseyó o coleccionó, qué obras fueron objeto de su lectura y cómo estas influyeron en su propia creación poética resulta ser un ejercicio de investigación literaria saludable y aleccionador.

Casi mil volúmenes constituyen la biblioteca que poseyó Fernando Villalón, poeta y hombre de campo, nacido en Sevilla en 1881, y autor, en su madurez, de tres libros fundamentales en la lírica de los años áureos de la mejor promoción poética del siglo xx, a la que Villalón perteneció si atendemos a la fecha de la publicación de sus libros poéticos: *Andalucía la Baja* (1926), *La Toriada* (1928) y *Romances del 800* (1929). Tras su muerte, en Madrid en 1930, la biblioteca permaneció, en la capital de España, en manos de sus familiares, y pudo ser, entre 1977 y 1980, allí consultada, inventariada y catalogada por el hispanista francés Jacques Issorel, cuando escribía su tesis doctoral *Fernando Villalón ou la rebellion de l'automne. Un poète andalou de la génération de 1927*, publicada en 1988. Hoy día se desconoce el paradero de esta valiosa biblioteca, tal como se indica en una nota añadida de mayo de 2021, que figura en el libro que comentamos, *La biblioteca de Fernando Villalón. Hombre de campo y poeta*, que han preparado Issorel y el bibliotecario de Morón de la Frontera Juan Diego Mata Marchena y edita Espuela de Plata en Sevilla.¹

El volumen contiene el catálogo-inventario de todos y cada uno de los libros y revistas que componen la biblioteca, completado con útiles índices onomástico, de materias, de fechas de edición, revistas y suplementos, obras dedicadas y anotaciones de Villalón en algunos volúmenes además de dos anexos documentales de extraordinario interés, así como una serie de iluminadores gráficos estadísticos.

¹ Jacques Issorel-Juan Diego Mata Marchena, *La biblioteca de Fernando Villalón. Hombre de campo y poeta*, Sevilla, Renacimiento, Espuela de Plata, 2022, 264 págs.

Precede al catálogo una introducción o estudio preliminar compuesto del texto de seis capítulos pertenecientes al original de la tesis de Issorel, hasta ahora inéditos, traducidos al español para esta edición por María del Carmen Ponce Issorel, en los que se analiza la trayectoria o la biografía de esta biblioteca, desde Sevilla a Madrid, se elabora una semblanza de Fernando Villalón lector, se ofrece un análisis de las relaciones de sus libros con la propia obra y se establece, por último, el valor intrínseco de la biblioteca. Juan Diego Mata Marchena se ocupa, en sus dos capítulos de esta introducción, el séptimo y el octavo, de una serie de enjundiosos apuntes complementarios y de la nota a la edición del catálogo, en una investigación actual desde una perspectiva bibliotecaria.

En relación con los mencionados apuntes complementarios, hay que destacar que formalizan una estimación de la biblioteca muy completa, ya que en este capítulo se reseñan la conservación de los libros escolares de Villalón o los heredados de su biblioteca paterna, con referencias a las obras de carácter filosófico o a las impresas en otras lenguas, los diccionarios, la significación de los libros de los siglos XVI, XVII y sobre todo XVIII, sin olvidar la presencia de los clásicos españoles (Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Garcilaso, Góngora, Fray Luis de Granada o Gracián) o la de aquellos escritores de los que se conservan más volúmenes: Wenceslao Fernández Flórez, Pérez de Ayala, Pío Baroja, Blasco Ibáñez, Valle Inclán o Julio Verne, posiblemente lectura de su infancia o adolescencia.

Desde luego, el interés de un libro como este, con su catálogo incluido, es de una relevancia extraordinaria por la multitud de datos que facilita para conocer mejor a su propietario, sobre todo si se trata de un poeta tan inmenso como Villalón, muy relacionado, tanto por la fecha de sus libros como por la amistad, en los poetas de la generación del 27 o como queramos llamarla, la joven literatura o la promoción poética más importante del siglo pasado en España, como antes se señaló. Aunque era de mayor edad que ellos, compartió aventuras y fotografías con todos, publicó en sus editoriales, colaboró en las revistas canónicas del grupo e intercambió libros con sus poetas principales.

Issorel supone que la biblioteca que él mismo pudo inventariar en Madrid no era ya una biblioteca completa, y con toda probabilidad habrían desaparecido algunos de sus libros, fundamentales para entender el mundo de la amistad de Villalón y sus relaciones, documentadas, con sus contemporáneos. Y se pregunta por la ausencia de dos significativos libros: la edición de 1928 de *Cántico*, de Jorge Guillén, y la edición, también de 1928, de *Ámbito* de Vicente Aleixandre, ya que se sabe que ambos libros los leyó Villalón, como documenta bien Issorel.

En este sentido, es muy iluminador descubrir en el catálogo los libros que Villalón poseía de sus amigos, los poetas de la joven literatura. De Pedro Salinas, se catalogan

tres libros: *Presagios* (1923), *Seguro azar* (1929) y *Víspera del gozo* (1926), con alguna peculiaridad interesante: *Seguro azar* está dedicado a Villalón, “poeta y amigo con un saludo”, por Salinas; pero *Víspera del gozo* está dedicado a Luis Cernuda, también por don Pedro, “con la estima y amistad de Salinas”. Posiblemente, se trata de un préstamo no devuelto o acaso Cernuda se lo regaló a Villalón a raíz de algún enfado con su profesor en la Universidad de Sevilla. Nunca lo sabremos.

De Guillén no se conserva nada, pero sí hay tres volúmenes de Gerardo Diego: la *Antología en honor de Góngora* (1927), *Manual de espumas* (1924), y *Versos humanos* (1925). Ninguno está dedicado, y en el catálogo figura el precio de cada uno de los tres. No hay libros de Vicente Aleixandre y ha llamado la atención de Issorel que de García Lorca solo se conserva un volumen: la segunda edición de *Primer romancero gitano* (1929), aunque también se cataloga la 5ª edición, la de Espasa-Calpe, del *Romancero*, dedicada a la Argentinita.

De Dámaso Alonso se catalogan tres obras: la edición de *Poemas puros, poemillas de la ciudad* (1921) y dos separatas de la *Revista de Filología Española: Temas gongorinos y Un centón de versos de Góngora* (ambas de 1927). De Emilio Prados se catalogan sus dos libros primeros: *Tiempo. Veinte poemas en verso* (1925) y *Vuelta* (1927), este último con dedicatoria a Villalón, “con afecto”. Y de Luis Cernuda solo su primer libro, *Perfil del aire* (1927), del mismo modo dedicado “muy amistosamente” a Villalón.

A Issorel también le sorprende que de Alberti tan solo se inventaría un volumen, *La amante. Canciones* (1925), igualmente dedicado por “su verdadero amigo”, cuando entre 1924 y 1929 publicó otros cuatro libros: *Marinero en tierra, El alba del alhelí, Cal y canto y Sobre los ángeles*. Y, por último, de Manuel Altolaguirre, se catalogan dos volúmenes: *Las islas invitadas y otros poemas* (1926) y *Ejemplo. Poemas* (1927), ambos dedicados: “su amigo” y “con un abrazo”.

Es interesante observar, tras estas referencias, las fechas de publicación de los libros que figuran en la biblioteca, entre 1921 y 1929, pero sobre todo hay libros de 1925, 1926 y 1927, los años del comienzo, coincidiendo con el centenario de Góngora, de ese fulgurante movimiento de amistad y de renovación de la poesía que tantas veces se ha relatado, y en el que los libros de Villalón encajan por sus fechas con tanta nitidez, aunque, de sus obras, están ausentes de su biblioteca *Andalucía la Baja y Romances del 800*, ya que solo se cataloga *La Toriada*.

No estaría completa esta referencia a la amistad de esta generación con Fernando Villalón si no aludiésemos a la presencia de otros escritores de la época en la biblioteca: así, con cuatro libros, figura José Bergamín; con tres, Felipe Cortines Murube, José María Hinojosa, Antonio Espina y Antonio Marichalar; con dos, Rogelio Buendía y Juan Chabás; y con uno, Mauricio Bacarisse, Alejandro Collantes

de Terán, Pedro Garfias, Benjamín Jarnés, José Moreno Villa y Guillermo de Torre. Lo que parece indudable, en todo caso, es que Villalón estaba plenamente integrado en las aventuras innovadoras que revolucionaron la poesía española del siglo xx, entre vanguardia y tradición. Y en este sentido no puede sorprender la presencia en la biblioteca de la edición de *Poesías líricas* de Lope de Vega, que José F. Montesinos realizó para Clásicos Castellanos de La Lectura (1926), una edición que tanto supuso para entender la devoción por el Fénix de los poetas de esa generación y su influencia indudable en la recuperación de la canción popular de tipo tradicional y del romance castellano, cultivado tan espléndidamente por García Lorca, Gerardo Diego, Alberti, Guillén y, por supuesto, Fernando Villalón.

LA SELVA TAN INFINITA DE LA NOVELA CORTA

BRYAN KLETT-GARCÍA
Universidad Veracruzana (México)

“La hora actual de la novela corta comenzó hace diez años”, afirmó allá por el 2011 Gustavo Jiménez Aguirre (México, unam) en su presentación a los dos primeros volúmenes de *Una selva tan infinita. La novela corta en México*, de los que ahora celebramos la continuidad del proyecto con la publicación de su quinto tomo: *Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones* (2022).¹ Se refería entonces al renovado interés de nuestro tiempo por la larga tradición de un género que como el Fénix preparó su retorno, legando huellas para la interpretación de su presencia junto a los acontecimientos pasados y venideros. Presencia de configuraciones tanto inéditas como familiares, la transición del siglo XX al XXI nos arrojó un Jano con gestos de pasmo e incertidumbre. Sin embargo, para la novela corta fue tiempo de engrose, reflejando un incremento de su producción y difusión editorial, acompañado del rescate de autores marginados y la reedición de obras canónicas, mientras se revaluaba su trayectoria tanto en lo formal como en lo social.²

A partir de entonces, los volúmenes de *Una selva tan infinita* articulan la revisión teórica y cultural del género, ofreciendo revisiones panorámicas al lado de estudios particulares para tender una red de consideraciones críticas sobre las posibilidades narrativas en el campo de la novela corta. En este sentido, *Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*, manifiesta la madurez de los estudios sobre el género y el vigor con que afianza su sitio entre escritores y lectores. Incluso desde su composición, el libro presenta en corte la densidad de la tradición de la novela corta, tensando el hilo entre consideraciones pasadas y contemporáneas. Las cualidades

¹ Jiménez Aguirre, Gustavo y Enríquez Hernández, Gabriel M. (coords.) (2022). *Una selva tan infinita. Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones*, vol. v. Edición de Elsa R. Brondo y José Cardona-López. México, Universidad Nacional Autónoma de México (unam), Instituto de Investigaciones Filológicas.

² Jiménez Aguirre, Gustavo (2011). “Notas y claves para un ensayo sobre la Novela Corta en México”. En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, vol. i. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Fundación para las Letras Mexicanas.

que denota su título, sin embargo, no pretenden asentar un corpus definitivo ni dictar la teoría general de la novela corta. El proyecto concibió sus esfuerzos originalmente como avanzadas “de un libro abierto”, pues ninguna obra está cerrada para la historia literaria y la crítica (Jiménez Aguirre, 2011: 28). Mismo afán encontramos en la presentación de los editores para el presente volumen, quienes entienden “la *selva infinita* de creación de la novela corta, que corre en paralelo con las reflexiones que despierta, como un *work in progress* también infinito” (pág. 15).

Así las cosas, en la primera sección se dan al encuentro textos canónicos para la comprensión de la novela corta con estudios recientes que asientan su avance. Cabe destacar que el título de la sección, “Deslindes genéricos”, hace eco deliberado del espíritu con que Alfonso Reyes (1889-1959) escribió *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria* (1944). Según esto, el deslinde genérico presupone la existencia de límites: es franca teoría, rigurosa labor de la razón. Exactamente el tipo de ejercicio que apreciamos en los textos de la primera parte.

Comienza este apartado con el ensayo “Tres géneros narrativos: cuento, *nouvelle* y novela” (1953), de Mario Benedetti (Uruguay, 1920-2009), quien busca delimitar el perfil de estas formas más allá de su extensión, enfocándose en la historia narrada, sus efectos estéticos y la actitud del autor en su toma de decisiones. Reconociendo la permeabilidad de los géneros modernos, afianza una de sus claves significativas: “La *nouvelle* es el género de la transformación” (pág. 33). Le sigue Mariano Baquero Goyanes (España, 1923-1984), que en el mismo tenor desestima la extensión como criterio taxonómico para discernir sus principios operativos, en el estudio “La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento)” (1961-1988). Continúa Gerald Gillespie (eeuu, Universidad Estatal de Nueva York, Binghamton) con “¿*Novella, nouvelle, novelle, novela corta?* Una revisión de términos” (1967), donde se plantea la necesidad de cuestionar nuestro vocabulario y contemplar la participación de la industria editorial en la evolución de los conceptos, mediante el estudio comparativo de los usos del término *short novel* con sus equivalentes en la literatura europea.

Se suma al coro la introducción a la antología *Eight Short Novels*, de Dean S. Flower (eeuu, Universidad del Sur de California), “La forma de las novelas cortas” (1967). Cuestionándose por la inmanencia del género, aborda la insistencia de las obras sobre el tema de la identidad y señala patrones básicos, antes de hacer manifiesto algo advertido por los textos previos: que la inestabilidad de los factores socio-históricos y culturales provoca un complejo entramado de concepciones críticas desde ámbitos sociológicos, estructuralistas y estéticos. A pesar de esta dificultad, su estudio se ve complementado por la participación de Manuel Martínez Arnaldos (España), “Deslinde teórico de la novela corta” (1996), donde se destaca que la relación entre las obras y su marco de producción tiene la suficiente solidez

para permitir un estudio interdisciplinario, contemplando la particularidad de las novelas cortas pero sin alienar la consideración de sus circunstancias exógenas. Por ello, propone el apoyo de nociones propias de la sociología y la antropología cultural como paso previo a los estudios inmanentistas.

A estos trabajos les sigue la recuperación de un seminario impartido por Ricardo Piglia (Argentina, 1941-2017), “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*” (2006), donde el escritor advierte el potencial de la literatura para la producción de conocimiento y sugiere que leer la novela corta en contraste con el cuento podría permitirnos pensar sobre su especificidad, la cual propone a partir de la distinción entre *enigma*, *misterio* y *secreto*. Este último es rasgo prominente del género, pues el secreto “trata también de un vacío de significación, (...) el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien. Entonces, el texto gira en el vacío de eso que no está dicho” (pág. 126).

Luego, Carmen M.^a Pujante Segura (España, Universidad de Murcia) encuadra un plano filológico de la novela corta europea para denunciar el límite de la colusión histórica entre narratividad y extensión en “La *nouvelle* y la novela corta, entre brevedad y narratividad: ¿historia de una infidelidad?” (2013). Identifica en diferentes teorías un encuentro asimétrico entre estas dos cualidades, viendo a veces acentuada la brevedad para poner en duda la narratividad o viceversa. Dentro de esto, se detiene en la representación del no-acontecimiento y la estética de lo no-dicho en el desarrollo del género. Cierra el apartado José Cardona-López (Colombia, Texas A&M International University) con “La novela corta moderna entre géneros”, donde analiza su relación con otras formas literarias, denotando su *intensidad* como elemento estructural. En este sentido, la noción del secreto en la narración opera por sugerencia de sentidos antes que en desarrollo de la historia, para fundar dinámicas paradójicas con variantes de repetición sobre la identidad fracturada de las obras, acercándose estéticamente a la poesía lírica y al drama.

Ahora bien, la segunda parte, “Reflexiones críticas”, se compone de ejercicios actuales de análisis que engranan la maquinaria teórica de la novela corta, poniendo a prueba su desempeño sobre diversos ámbitos. Si bien el paso de un texto a otro es menos armónico que en el apartado anterior, esto resulta de la dispersión de su objeto, aproximándose a él desde múltiples perspectivas. Aquí podemos constatar el valor de los textos en la primera sección, al verlos integrarse a la arquitectura con que se plantean éstos para proyectar sus propias reflexiones.

Inaugura el apartado el artículo de Elsa R. Brondo (México, unam), “La novela corta en México. Algunas políticas de lo fragmentario”, brindando un marco teórico entre la fragmentación literaria y la novela corta mexicana, la cual adquiere una dimensión contestataria ante los abusos de poder y el anquilosamiento de la técnica

literaria, convirtiéndose en una declaración de principios. Semejante a los primeros deslindes teóricos, encontramos el trabajo de Alfredo Pavón (México, Universidad Veracruzana), quien emprende una cuidadosa revisión de los planteamientos narratológicos para formar un criterio de distinción entre el relato breve y la novela corta a partir de sus elementos estructurales. Ello con miras al estudio de la narrativa breve en México a principios del siglo XIX, cuyo modelo sería después susceptible de ser traspuesto al siglo XX, “pues las bases teóricas, en contraste con las estéticas (...), no responden a las demandas de un tiempo específico, sino a las de los caracteres propios a un género” (pág. 241).

Asiste también al banquete Manuel Barroso Chávez (México, Universidad Iberoamericana), quien retoma la tesis del secreto planteada por Piglia e interroga precisamente a la primera mitad del siglo XX en “Algo se oculta entre los fragmentos. La forma y el secreto en la novela breve de vanguardia”. Allí señala el carácter renovador de la experimentación con el lenguaje en las novelas breves, resonando con la narrativa lírica y las vanguardias latinoamericanas. Le sigue Antonio Garrido Domínguez (España, Universidad Complutense de Madrid), con “La novela corta y el motivo del doble”, abordando dicha figura en la tradición de la novela corta para concluir que su función va mucho más allá de la interpretación semántica: “su aparición representa un momento crítico o introduce el punto de giro fundamental en el desarrollo de la historia” (pág. 300). Luego, Norma Klahn (EEUU, Universidad de California, Santa Cruz) aplica las consideraciones estructurales de Roland Barthes en su artículo “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”, para extenderlo a un análisis funcional entre distintos niveles narrativos y así condensar ciertas estrategias propias del escritor en su obra breve.

Por su parte, los últimos textos del libro contraponen los recursos de la novela corta con otras formas artísticas. Mercédesz Kutasy (Hungría, Universidad de Eötvös Loránd) se pregunta por la posibilidad narrativa de una obra visual y la tensión entre sus condicionantes de lectura espacio-temporales. Se trata de un texto audaz que experimenta articular la teoría del secreto de Piglia con los fundamentos de las artes plásticas, arriesgando la noción de narratividad en el mundo pictórico por vía de la estructura de la novela corta en sus elementos de perspectiva, repetición y fragmentación. Finalmente, Raquel Velasco (México, Universidad Veracruzana) cierra el libro con su ensayo “Novela corta y cine de autor: una lectura deleuziana”, estableciendo claves armónicas entre ambas expresiones en un vaivén de negociaciones estéticas por ambos extremos del Atlántico: “Desde tipos de focalización similares hasta el armado de planos secuenciales y usos semejantes para esa amalgama de sonido e imagen arraigada en una íntima comprensión de la obra,

el cine de autor y la novela corta comparten la necesidad de condensar la trama en un formato exigente con la búsqueda de la brevedad y la síntesis” (pág. 340).

Nacidas las reflexiones de *Una selva tan infinita* para abordar las cualidades de la novela corta, queda claro con este volumen que su labor se ha convertido en andamiaje para el estudio. No sólo por la calidad irrefutable de los escritos, también por el sustancial esfuerzo de encaminar la comprensión crítica, pronta a cambiar de dirección si la contingencia literaria así lo exige. De las grandes catedrales teóricas a las madrigueras de conejo por donde asoma la sospecha, *Teoría de la novela corta: deslindes y reflexiones* marca un punto de sazón y madurez en los asedios a su objeto de estudio. No porque se pueda anticipar la clausura del género –todo lo contrario, yo lo noto muy sano– sino por la complejidad de sus capacidades y la proyección de nuestras expectativas.

SOBRE *ENSAYOS DE HISTORIOGRAFÍA LITERARIA* (*CASTELLANA, CATALANA, GALLEGA Y VASCA*)

DAVID MATENCIO DURÁN
Universidad de Murcia

Tras el reciente libro *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera y gallego)*, José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart y Lourdes Otaegi Imaz, a los que suma la incorporación de María Xesús Lama, han elaborado un nuevo y ambicioso proyecto plurinacional materializado en *Ensayos de historiografía literaria (castellana, catalana, gallega y vasca)*¹. Este nuevo libro supone una continuación a la tarea que quedó abierta tras aquel acertado acercamiento a las diversas teorías de la literatura que forman parte del marco nacional español. En este caso la cuestión principal que se plantea es la de la historiografía literaria en los cuatro sistemas literarios ya mencionados. Mediante el análisis de las principales instancias del discurso historiográfico se trata de explicar el planteamiento de los grandes pensadores y críticos de las literaturas nacionales en el proceso de construcción de un canon y la conformación de una identidad dentro del sistema literario.

Para cumplir tal ardua tarea este libro reúne un amplio equipo de investigadores pertenecientes a ocho universidades distintas. Así, encontramos en el apartado dedicado a la literatura en castellano a José María Pozuelo Yvancos y María Ángeles Rodríguez Alonso por parte de la Universidad de Murcia y a María José García Rodríguez por la de la Universidad de Zaragoza. El apartado dedicado a la literatura catalana ha sido realizado por Pere Ballart y Jordi Julià, ambos investigadores de la Universitat Autònoma de Barcelona. Por otro lado, María Xesús Lama (Universitat de Barcelona), Isaac Lourido (Universidade da Coruña) y Alejandro Alonso (Brooklyn College de la City University of New York) se encargan de esta problemática con relación a la literatura gallega. Finalmente, Lourdes Otaegi, de la Universidad del País Vasco y Josu Bijuesca, de la Universidad de Deusto, centran su atención en la literatura gallega.

¹ Pozuelo Yvancos, José María; Ballart, Pere; Xesús Lama, María y Otaegi Imaz, Lourdes (2022). *Ensayos de historiografía Literaria (castellana, catalana, gallega, vasca)*. Barcelona, Gredos.

Pozuelo Yvancos escribe “Canon e Historiografía literaria: tres ejemplos (Amador de los Ríos, Valbuena Prat, Ángel del Río)”, donde comienza, siguiendo su línea teórica hasta el momento, desarrollando el canon como resultado de una interpretación de un periodo literario concreto. Destaca la importancia de las historias de la literatura como campo de reflexión metateórico donde realmente se “inventa” una literatura nacional. Recurriendo a Lindenberger, Pozuelo observa que en las historias de la literatura se percibe este paso de canonicidad de valores universales a la construcción de naciones literarias mediante la selección de un modelo narrativo que dio lugar a esa (nada objetiva) historia. Para demostrar esta afirmación usa de ejemplo la *Historia Crítica de la literatura española* (1861-1865) de José Amador de los Ríos, a Ángel Valbuena Prat y *La historia de la literatura española* (1948) de Ángel del Río.

María Ángeles Rodríguez Alonso analiza el papel clave de Valle-Inclán en el canon teatral del siglo XX español y las primeras definiciones de “esperpento” desde cuatro historias de la literatura diferentes: la de Hurtado y González Palencia (1921); la de Valbuena Prat y la de Ángel del Río, ambas mencionadas anteriormente, y la de Max Aub, escrita en 1966 durante el exilio. Rodríguez Alonso destaca cómo la percepción de la especialidad del autor varía con el paso del tiempo y la mirada del historiógrafo.

María José García-Rodríguez pone sobre la mesa las dificultades de la historiografía en estudiar la repercusión de la Guerra Civil española en la literatura de distintas generaciones y diagnosticar los desafíos que supone este periodo a nivel teórico y artístico. Destaca especialmente su perspectiva de la literatura sobre la Guerra Civil no solo desde el punto historiográfico, sino también el ideológico, que lleva a la crisis de la propia historia literaria como disciplina. De este capítulo se puede llegar a la conclusión de las complejas relaciones entre historiografía, literatura e ideología en episodios tan dolorosos en la historia de una nación.

Pere Ballart comienza la parte sobre las historias de la literatura catalana dedicando su capítulo a Arthur Terry en su faceta de historiador. Ballard justifica el papel fundamental de Terry en preservar y promocionar la literatura catalana durante el franquismo. Señala el *Companion of Catalan Literature* como la obra más ambiciosa de Terry en cuanto a literatura catalana se refiere y analiza los aspectos más destacables de este monográfico desde el paratexto a los distintos capítulos que lo conforman.

Jordi Julià centra su capítulo en la *Literatura Catalana Contemporània* de Joan Fuster. En su análisis tiene en cuenta aspectos tan variados en la producción del texto como su contexto sociocultural, el proceso editorial, la concepción metodológica del autor, su acercamiento ideológico a la literatura catalana, etc. Expone por primera

vez un análisis detallado de todo lo relacionado con la producción de esta historia de la literatura, ahondando en la enorme complejidad del proyecto que sirvió como elemento transformador de la literatura catalana tras el ostracismo sufrido durante la dictadura.

María Xesus Lama López es la encargada de abrir el apartado sobre literatura gallega destacando lo valioso que es el concepto de naciones-cultura para poder enfrentar la historiografía de una cultura concreta que no esté articulada en una nación independiente, alejándose de los romances nacionales tan usados durante el siglo XIX. El capítulo se centra en el proceso de autodefinición identitaria mediante la creación de un canon con unos principios estéticos determinados con la figura de Manuel Murguía, protagonista de un proyecto transformador para otorgar nueva vida a la cultura gallega a través de su propia visión de la poética literaria de su tierra.

Álex Alonso Nogueira estudia a Vicente Risco en su estudio de la literatura popular gallega en *Ensaio d'un programa pr'o estudo da literatura popular* (1928). Profundiza en la relación entre etnografía y literatura, pues era un tema que preocupaba a Vicente Risco en su concepción de las obras de ficción en lengua gallega. También realiza un interesante trabajo posicionando su trabajo en la contradicción que existía entre su concepción de la literatura gallega y su ideología afín al fascismo.

Isaac Lourido trabaja alrededor de la *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)* de Ricardo Carvalho (1963), intentando encuadrarla en la trayectoria del autor y en el contexto sociopolítico de su publicación. Su objetivo final es situarla en la tradición historiográfica gallega.

Lourdes Otaegi Imaz en el capítulo que abre el apartado sobre la literatura vasca trata de analizar qué hace única cada historia de esta literatura para situarla en el conjunto que conforma el relato nacional en torno a su canon. Se estudiarán las tareas más complejas llevadas a cabo en estas historias, su división periodológica y las cuestiones relacionadas con la construcción de un canon literario. Es un capítulo especialmente profundo y complejo que contempla esta literatura en su totalidad. Destaco especialmente el análisis sobre el peso de la literatura vasca oral en la conformación de su identidad.

Josu Bijuesca cierra el libro con un capítulo que trata temas desde un punto de vista novedoso. Se centra en la historia posnacional de las literaturas vascas liderada por Joseba Gabilondo como una historia que se incluye en un marco teórico alternativo que sigue el postestructuralismo, los estudios culturales y los estudios feministas.

Tras este breve repaso de los contenidos del texto, cabe decir que nos encontramos ante una obra de enorme importancia para el estudio de las historias de la literatura nacionales. No solo ofrece un acercamiento exhaustivo a la conformación del sistema literario y canon de cada literatura española, sino que propone métodos y nuevos

puntos de vista para orientar el camino a seguir en el futuro. Este libro se alza como necesario para todos aquellos interesados en el campo de la historiografía literaria en España.

MARÍA DE LOS ÁNGELES AYALA ARACIL Y LOS *ESTUDIOS LITERARIOS*

IRENE SÁNCHEZ SEMPERE
Universidad de Murcia

Mariano Baquero Goyanes, a quien homenajeamos en este número, escribió con su sensibilidad habitual que, mientras el hombre conservara el gusto por la lectura, con independencia de las circunstancias externas, preservaría “lo mejor de su condición humana, de su exacta estatura espiritual” (1990: 23)¹. Todos convendrán en que su labor crítica contribuyó como pocas a incentivar y refinar nuestro placer lector, y, por tanto, a conservar nuestra esencia individual más pura, razón por la que le debemos eterno agradecimiento. No existe mayor desafío ni gloria para el estudioso de la literatura –como tampoco mejor indicio de su calidad investigadora– que el de cosechar nuevos y más avezados lectores, y quizá solo quienes hayan mostrado una calidad científica equiparable a la humana saldrán bien parados en esta prueba. El éxito alcanzado en este sentido por María de los Ángeles Ayala Aracil nos obliga asimismo a honrar hoy su memoria.

Su pronta andadura en el ámbito del costumbrismo hispánico nos brindó estudios pioneros que más tarde se vieron ampliados con otras incursiones en la literatura de Galdós, Pardo Bazán, Rafael Altamira y otros muchos a quienes rescató del injustificable abandono crítico. Para fortuna nuestra, estos y otros artículos han sido reunidos hoy en un monográfico editado por la Universidad de Alicante bajo el título de *Estudios Literarios. María de los Ángeles Ayala Aracil*². El libro está dividido en seis grandes bloques: “Romanticismo”, “Costumbrismo”, “Realismo”, “Benito Pérez Galdós”, “Rafael Altamira” y “Literatura escrita por mujeres”, una completa selección que da cuenta de la amplia y variada producción crítica de la erudita.

¹ Baquero Goyanes, Mariano (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Murcia, Universidad de Murcia.

² Ayala Aracil, María de los Ángeles (2021). *Estudios Literarios. María de los Ángeles Ayala Aracil*, Alicante, Publicaciones Universitat d'Alacant.

Dentro de la sección dedicada al Romanticismo³, encontramos un primer artículo sobre la autobiografía de Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*. En ella, la estudiosa ha visto la historia de un escritor que sacrificó una carrera literaria de mayor calidad en aras de una ansiada estabilidad económica, lo que podría explicar la escasa atención recibida por parte de la crítica. Narciso Campillo y Correa es otro de los nombres de moderada presencia en los Estudios Literarios actuales recuperados por Ayala Aracil, que incide en sus relevantes aportaciones como catedrático de retórica y poética y en su reconocida obra poética y periodística. La investigadora se centra, no obstante, en los relatos cortos del escritor –alabados y prologados por Juan Valera–, destacando su agilidad narrativa, humor, naturalidad y dominio técnico. De Larra se ocupa a continuación, más concretamente, de su serie de artículos publicados entre octubre de 1833 y junio de 1834 en la prestigiosa *Revista Española* con el objetivo de ridiculizar al aspirante al trono, Carlos María Isidro de Borbón, y a sus partidarios. Caracterizados por un fuerte tono sarcástico y burlón, accedemos a la faceta más ingeniosa, humorística y censuradora de *Fígaro*, que en esa época dejó a un lado la escritura de costumbres ante la magnitud del drama político nacional. Estos mismos artículos vuelven a aparecer en el bloque de “Costumbrismo”, donde se comparan con la visión más sosegada que de la guerra carlista reflejó Benito Pérez Galdós en la segunda y tercera serie de sus *Episodios Nacionales*. La estudiosa explica la serenidad de la mirada galdosiana –en contraste con la del romántico– por la distancia temporal de los hechos y el propósito didáctico de su escritura, pese a que ambos autores se muestran partidarios de la libertad y hacen gala de una misma lucidez crítica.

Coincidiendo con la eclosión del movimiento carlista, la literatura romántica y sentimental goza de un gran éxito entre el público español, especialmente el femenino, aficionado a los melodramas folletinescos y otros productos subliterarios. El perfil quijotesco de la mujer que, trastornada por la lectura de novelas sentimentales, traslada sin éxito los esquemas idealizantes de esta literatura a su vida matrimonial aparece en dos obras estudiadas por Ayala Aracil (en las dos, curiosamente, el personaje femenino recibe el nombre de Matilde). La primera de ellas es la comedia de Manuel Eduardo de Gorostiza *Contigo pan y cebolla*, parodia de las convenciones del género que, paradójicamente, contribuyó a asimilar e incorporar los nuevos usos del teatro romántico europeo a la escena española. Junto a ella, la novela de Ramón López Soler *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*, escrita a imitación de Eugène Scribe con un fin didáctico, da una idea del tipo de traducciones

³ Como parte de su compromiso investigador con los estudios sobre el Romanticismo español, Ayala Aracil fue integrante del Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico *Ermanno Caldera*.

y adaptaciones de obras extranjeras que por entonces monopolizaban el panorama editorial español. Sin duda, este estudio complementa magníficamente la edición que Ayala Aracil –junto a Enrique Rubio– realizó de la novela de López Soler en 1998.

Es evidente que la hispanista se desliza por los textos literarios con la misma soltura y rigurosidad analítica con que aborda ensayos, reseñas y artículos periodísticos, fundamentales para la total comprensión de la producción cultural y científica del siglo XIX. Así, es de las primeras en llevar a cabo un estudio global de la *Revista Española de Ambos Mundos* (1853-1855), creada a semejanza de la prestigiosa *Revue de Deux Mondes* parisina e impulsada por una vocación pluridisciplinar e internacional. Uno de sus objetivos –explica– fue promover el intercambio cultural entre España y Europa, y a ambos lados del Atlántico. Si la escritura periodística fue uno de los instrumentos de expresión literaria y política más importantes del XIX, también la sátira literaria se convirtió en una herramienta eficaz en la denuncia de la falta de libertades. Pedro Martínez López se sirve de la historia de las brujas de Zugarramurdi, condenadas en el siglo XVII por la Inquisición, para censurar la arbitrariedad del poder, el fanatismo religioso y el sometimiento de la población. En su novela, las hechiceras vencerán a las tropas del gobierno y promulgarán su propia legislación: un canto a los valores democráticos y al liberalismo progresista.

Al costumbrismo está dedicado el segundo apartado del volumen, un ámbito al que Ayala Aracil consagró toda su vida con excelentes resultados. Dos de los seis capítulos que componen este bloque abordan el tema de su tesis doctoral: las colecciones costumbristas en la segunda mitad del siglo XIX. El primero se ocupa de *Los españoles de Ogaño*, de 1872, obra dominada por el pesimismo moral, sociopolítico y existencial. En opinión de la profesora, esta colección no solo refleja el clima de abatimiento y desesperación de esos años, sino, más aún, “el lastre económico y político de la centuria y el desconcierto provocado por la revolución del 68” (2021: 122). Pesimista es, asimismo, el tono que domina el conjunto de colecciones recogidas en el tercer capítulo, con la excepción de algunas escritas por y para mujeres, donde reflexionan sobre su papel en la sociedad. En “Costumbrismo y reivindicación feminista” se citan artículos de Faustina Sáez de Melgar, Patrocinio de Biedma, Ana María Soto de Saldívar y otras escritoras que, con diversos tonos y variaciones, van a exigir unánimemente una formación intelectual para la mujer. Frente al tono de desesperanza generalizado, también destaca una colección ciertamente singular: *Madrid por dentro y por fuera* (editada asimismo por Ayala), que combina la crítica sociopolítica centrada en las clases poderosas con la descripción de conductas positivas y pinturas alegres de tipos y escenas tratados con humor e ingenio.

A lo largo de los artículos de este bloque, la estudiosa insiste en la contribución de dramaturgos, novelistas, poetas, historiadores, políticos, científicos y otros eruditos a la consolidación del artículo de costumbres, más allá de la indudable aportación de Larra y Mesonero Romanos. Estas dos grandes figuras del romanticismo español fundaron dos modalidades de costumbrismo: el primero, el retrato satírico desolador; el segundo, la descripción complaciente salpicada de críticas moderadas. A los seguidores de Larra, cultivadores del primer modelo, destina otro análisis que demuestra la vigencia de la línea crítica del maestro en la década de los setenta: la corrupción política, la pereza e indolencia proverbiales del español, la mala educación y el ansia de poder y dinero.

La sección sobre “Realismo” está dedicada casi por completo a la figura de Emilia Pardo Bazán, a cuyo conocimiento y lectura contribuyó Ayala Aracil de forma encomiable con estudios y ediciones que hoy ya son clásicos. Imprescindibles son sus ediciones de *Los pazos de Ulloa* y *Memorias de un solterón*, publicadas en Cátedra en 1997 y 2004. En el volumen que reseñamos, la primera novela es objeto de un amplio y detallado estudio sobre su proceso de composición, publicación y recepción crítica (en el que incluye los polémicos “Apuntes autobiográficos” puestos al frente de la edición príncipe), las particularidades del naturalismo de la coruñesa y los temas, personajes y técnica empleados en la construcción de esta novela con vocación histórica. De su concepción ecléctica del arte nos habla a propósito de una obra de la última etapa creativa: *La sirena negra*, en la que el decadentismo y otras corrientes estéticas finiseculares afines se confunden con el trasfondo religioso. En cuanto a la faceta pública de doña Emilia como articulista, conferenciante, profesora, presidenta e impulsora de instituciones académicas y culturales, Ayala Aracil destaca su acendrada defensa del feminismo en artículos como “La mujer española” y “La educación del hombre y la de la mujer”. A diferencia de otras, Pardo Bazán se muestra contundente al denunciar la brecha educativa entre hombres y mujeres y el consiguiente estado de infantilización de estas. Desligándose de las ideas krausistas y adelantándose a sus contemporáneos, expone con mordacidad la falsa instrucción que recibe la mujer para adaptarse al ideal masculino y exige públicamente la coeducación como vía para la libertad e independencia femeninas. Por último, se incluye un interesante artículo sobre las relaciones de Menéndez Pelayo con las mujeres y, en especial, con Joaquina Viluma, cuyo epistolario solo se ha conservado parcialmente, lo que lleva a la estudiosa a ponderar el tipo de relación afectiva que los unió al margen de sus más que evidentes complicidades literarias.

Integrante del Grupo de Estudios Galdosianos, Ayala Aracil ha dedicado varios artículos a analizar los *Episodios Nacionales* del autor canario. Entre ellos, *El terror de 1824*, séptimo volumen de la segunda serie, donde Galdós recrea las terribles

consecuencias de la segunda restauración del absolutismo (la llamada *Década Ominosa*). En esta novela, son los personajes ficticios los que reciben una mejor caracterización, como Benigno Cordero, Sola o Patricio Sarmiento (suerte de don Quijote), aunque personajes históricos como el general Rafael Riego o Francisco Chaperón también muestran cierto relieve psicológico. De *España sin rey*, primera novela de la quinta y última serie de los *Episodios*, la estudiosa destaca la técnica impresionista empleada para evocar el ambiente social y político de gran tensión generado tras la promulgación de la Constitución de 1869, clima que el propio Galdós vivió en sus años de estudiante y que ahora recupera con una mirada imparcial y severa hacia el conjunto de fuerzas políticas.

Con motivo del segundo centenario de la invasión francesa, Ayala Aracil publicaba un riguroso artículo sobre el tratamiento que recibe la participación militar de la mujer en la primera serie de los *Episodios*. Si bien existe cierta mirada desaprobadora –pues se trata de un ámbito tradicionalmente masculino–, finalmente prevalece la idea del patriotismo y la conciencia nacional comunes a todos los ciudadanos. Adelantándose a la historiografía de la época, Galdós ofrece un valioso cuadro de la actuación de estas mujeres, demostrando, una vez más, su admirable capacidad para reflejar la realidad histórica nacional. El interés que ha despertado en la estudiosa la figura de heroínas y guerrilleras se advierte asimismo en el capítulo sobre *El empecinado*, novena novela de la primera serie. El guerrillero, Juan Martín, es el representante de la identidad nacional, que contrasta con los falsos patriotas por su ejemplaridad, bravura y generosidad. El bloque sobre el escritor canario concluye con un loable artículo sobre *Prim* en el que la hispanista destaca el interesante juego de perspectivas de herencia cervantina con que Galdós crea una realidad múltiple y dota, así, de verosimilitud a la historia.

Otra de las líneas de continuidad en la trayectoria de Ayala Aracil es Rafael Altamira, como se desprende de la abundancia de estudios sobre él recogidos en el libro. El primer artículo constituye una revisión crítica de su corpus narrativo, compuesto por textos periodísticos (muchos de crítica literaria), cuadros costumbristas, relatos cortos y novelas, de los que extrae como nota caracterizadora la “extraordinaria capacidad para plasmar el paisaje marítimo y terrestre” de su Alicante natal (2021: 395). Esto lo convierte en el mejor pintor de la vida y costumbres de los alicantinos de su época, con textos que discurren entre el artículo de costumbres y el cuento de temática urbana o rural, tal y como estudia más específicamente en otro capítulo. A la estructuración por etapas de su trayectoria vital e intelectual, la investigadora añade la correspondencia inédita mantenida por el polígrafo alicantino con el historiador chileno Domingo Amunátegui Solar. En ella se manifiesta el interés de estos dos intelectuales por acercarse a los países hispanohablantes y promover con ello su desarrollo interior.

En lo que respecta a la narrativa de Altamira, el libro incluye un estudio de sus dos únicas novelas cortas, *El tío Agustín* y *Un bohemio*, vinculadas entre sí por el retrato de los personajes y el tema del descubrimiento del amor. Ahora bien, como señala la erudita, *Un bohemio* presenta una mayor complejidad compositiva y una reflexividad más acentuada de acuerdo con la intención social de la obra, marcando con ello el camino posterior del autor. De sus artículos de crítica literaria y, en concreto, de aquellos dedicados al Galdós de los *Episodios*, se ocupa en otro capítulo. Escritos entre 1899 y 1920, Altamira abre el paso de la moderna crítica galdosiana analizando en ellos la relación entre historia y ficción, la vasta galería de personajes y su herencia cervantina, la ironía e intencionalidad didáctica. Además del canario, otro autor al que profesa una temprana admiración es Armando Palacio Valdés, al que Altamira dedica otros tantos artículos y reseñas con el doble objetivo de informar a los lectores españoles de las novedades literarias y difundir nuestro patrimonio artístico por los países del entorno.

Finalmente, y confirmando otra de las tónicas investigadoras de Ayala Aracil, el libro contiene una serie de estudios sobre la literatura escrita por aquellas mujeres que irrumpen en la escena pública en la segunda mitad del siglo XIX y el XX. De Rosario Acuña, dramaturga injustamente olvidada por causas más políticas que literarias, analiza su drama histórico *Rienzi el Tribuno*, que en su época cosechó un éxito solo comparable al de Gertrudis Gómez de Avellaneda. De esta última estudia la novela *Dos mujeres*, que cuenta la historia de dos personajes femeninos antitéticos enamorados del mismo hombre: la que responde al ideal femenino y la que busca escapar de él. Ambas indefensas ante la sociedad, la novela busca reflejar la ausencia de vías de salvación para la mujer, en correspondencia con la experiencia autobiográfica de la autora. Frente a esta visión, Ángela Grassi construye a sus personajes femeninos según los valores tradicionales, caracterización que contrasta con su propia trayectoria vital (maestra, políglota y con una sólida formación musical y literaria). La estudiosa explica esta incoherencia por las creencias religiosas profundamente arraigadas en el ideario de la autora, y que le obligarían a dar prioridad a la salvación del alma por encima de las cuestiones sociales. Un feminismo moderado ostentó Concepción Gimeno de Flaquer, lo que no le impidió constituirse como una de las mujeres más activas y reconocidas públicamente –junto a sus contemporáneas Emilia Pardo Bazán y Concepción Arenal– en la lucha por los derechos y libertades de la mitad de la población. Mediante planteamientos teóricos sólidos y soluciones prácticas, sus ensayos pretenden la emancipación intelectual y económica femenina, así como la denuncia de costumbres y leyes injustas. Por último, el bloque se cierra con un capítulo sobre *La ciudad perdida*, de Mercedes Formica, escritora excluida del canon por su compromiso inicial con el falangismo,

pese a que su activismo feminista posteriormente la alejó de él. En su novela, como en su biografía, se difuminan las fronteras entre bandos ideológicos contrarios y tanto Carlos (aviador del bando nacional) como Rafa (exiliado) quedan aunados en el pensamiento de María, simbolizando –al decir de la estudiosa– la irreparable pérdida de toda una generación como consecuencia de la guerra.

Este volumen de algo más de quinientas páginas muestra la variedad de ámbitos de los Estudios Literarios sobre los que Ayala Aracil ha trabajado con una tónica constante: la de rescatar nombres injustamente olvidados, recuperar el legado de las primeras mujeres que adquirieron un perfil público, valorar la obra de autores locales, apreciar la riqueza de las colecciones costumbristas, recorrer espacios poco transitados, desterrar prejuicios, actualizar ediciones, y todo ello con la sabiduría, el rigor, la penetración y la riqueza de espíritu indispensables en el ejercicio de la investigación literaria. La pluralidad de estudios recogidos en este imprescindible volumen da perfecta cuenta de ello.

TEATRO Y POESÍA EN LOS INICIOS DEL SIGLO XXI

SUSANA M. TERUEL MARTÍNEZ

IES Licenciado Francisco Cascales (Murcia)

El teatro es el arte que va más allá de la escritura o de la representación teatral. Por ello, su estudio abarca muchas dimensiones y suscita numerosas líneas de investigación, complejas e interesantes. Muestra de ello es el libro *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*¹. Don José Romera Castillo, Catedrático emérito y profesor de la UNED, ha dirigido durante años el prestigioso Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T). Su jubilación ha sido motivo primordial de la celebración de una serie de acontecimientos que homenajean su impecable labor como profesor, director, investigador... El libro recoge las actas de un seminario internacional, que tuvo lugar durante los días 28 y 30 de septiembre de 2021, con motivo de la finalización como Catedrático emérito y el inicio de una nueva etapa del admirado profesor como Colaborador honorífico.

Además, este volumen posee un gran valor para todos los investigadores del género teatral, ya que contiene un resumen muy detallado de los rigurosos trabajos y estudios realizados por el SELITEN@T y por el propio Romera Castillo, pionero en la investigación de la escena dramática española, y de trayectoria brillante. Sorprenden los diversos temas relacionados con el teatro que trata y la visión tan amplia, profunda, fresca e innovadora que traza sobre las relaciones entre la dramaturgia y la poesía en sus 557 páginas.

Y no es para menos, ya que, como muy bien decía el poeta García Lorca a propósito de una entrevista en 1936, “el teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos y la sangre”. En este libro, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera*

¹ Santiago Nogales, Rocío y De la Torre-Espinosa, Mario (eds.) (2022). *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Editorial Verbum, Madrid.

Castillo, cada rincón, cada detalle y cada manifestación artística y teatral quedan al descubierto, y son analizados con detalle y minuciosidad. Para ello, el volumen está formado por distintos capítulos, cuya lectura no tiene desperdicio para el lector que se siente atraído por la escena española.

En el inicio de este libro, aparecen recogidas las emotivas y agradecidas palabras de diversas personalidades que quieren homenajear al profesor José Romera Castillo: don Rubén Chacón Beltrán (decano de la Facultad de Filología de la UNED), doña Ana María Freire (directora del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura Comparada de la UNED), entre otros. El profesor José Romera Castillo pronuncia su “*Gratias, semper*”, para mostrar su gratitud y emoción, aunque somos nosotros, los lectores y amantes del teatro, los que debemos agradecer su gran trabajo y su magnífica trayectoria laboral. Además, nos hacemos una idea de la ardua labor llevada a cabo, durante años, por el Catedrático emérito José Romera Castillo, Presidente de Honor de la Asociación Española de Semiótica y fundador del Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, a través de publicaciones, homenajes, seminarios internacionales, revistas como *Signa...* Todo ello da muestras de la enorme riqueza de nuestro teatro, así como de las diferentes ramas estudiadas por Romera Castillo y el SELITEN@T.

En el capítulo 1, “*Creadores a escena*”, los dramaturgos y poetas estudian la relación de la poesía y el drama en sus obras. Así, advertimos la “resonancia poética” que encontramos en los escenarios, como indica Alberto Conejero en “*Por un teatro poético*”. En “*Estrategias retóricas en escena*”, Lola Blasco Mena analiza las técnicas del lenguaje que utiliza en sus obras *Siglo mío, bestia mía* y *La confesión del Quijote*. El poeta Luis García Montero habla de la pieza teatral *Prometeo*, en la que se observa esa conexión estrecha con la poesía, como señala en “*Prometeo, su secreto y el tiempo*”. En “*Parir el poema perfecto. Las trampas del techo de cristal*”. Laura Rubio Gallego analiza *El techo de cristal. Anne & Sylvia*, basada en dos poetas norteamericanas. En “*El paso de los mundos sutiles en la lengua encarnada del teatro*”, Eva Hibernia comenta la utilización de la poesía para ir escribiendo su teatro, como se ve en *Los viejos maestros*, por ejemplo. En “*En la cabaña/In Der Hütte* (Cuando la palabra salva y mata)”, Enrique Bazo Varela habla de una obra en la que se funde lo épico, lo lírico y lo dramático.

En el capítulo 2, “*Panoramas*”, encontramos artículos que continúan indagando en la conexión entre poesía y teatro. Es el caso de “*Teatro y poesía en los creadores escénicos de la primera generación del milenio*”, en el que Eduardo Pérez Rasilla nos habla del teatro escrito en verso en nuestro siglo. Berta Muñoz Cáliz comenta las obras teatrales para niños estrenadas en España entre 2000 y 2021, en su artículo “*Los poetas como personajes de ficción en el teatro para niños del siglo XXI*”. Fernando

Romera Galán hace una revisión de los intentos de llevar a los escenarios la poesía actual y clásica, en “Puesta en escena de la poesía recitada. Últimas adaptaciones y espectáculos”. Las nuevas tendencias teatrales en Galicia y en el País Vasco, en las que se observa la heterogeneidad de manifestaciones, son estudiadas por Manuel F. Vieites, en “Teatro y poesía en Galicia en el siglo XXI”, y por Nerea Aburto, en “Una mirada a la poesía en el teatro vasco del siglo XXI”. En la ópera actual, aparece claramente la influencia de la poesía, como señala M.^a Pilar Espín Templado en “Poetas y poesía en la ópera del siglo XXI”.

El capítulo 3, “Del Siglo de Oro al Siglo XXI”, conecta el teatro y la poesía con el Siglo de Oro. “En las palabras mágicas. Un itinerario personal en torno al verso en escena”, Álvaro Tato analiza cómo los clásicos del Siglo de Oro y la poesía forman parte de su dramaturgia. En “Éxtasis poético-teatrales en tiempos de intemperie”, Ana Contreras Elvira comenta varias piezas teatrales escritas por ella, como *Esta divina prisión* o *Prisiones del alma*, en las que se aprecia la poesía mística. San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús están muy presentes en nuestros escenarios, como demuestran Lourdes Bueno Pérez, en “El lado humano de lo divino: poetas místicos a escena”, y Ana Suárez Miramón, en “Teresa de Jesús en el teatro del siglo XXI”. Lope de Vega continúa también siendo una fuente de inspiración en el teatro, según indica Julio Vélez Sainz en “El Fénix a escena: parámetros de la representación de Lope de Vega poeta en el siglo XXI”.

En el capítulo 4, “Del siglo XX a los escenarios españoles”, se advierte la importancia de poetas del siglo XX, como los de la generación del 98 y los de la generación del 27, en la escena actual. Es el caso del artículo de Francisco Javier Díez de Revenga, “Los del 27 a escena”, que habla de la trascendencia de García Lorca, Cernuda, Aleixandre, Alberti, María Moliner o María Zambrano en el teatro. García Lorca es el verdadero protagonista de muchas obras teatrales, tal y como señalan Emilio Peral Vega, en “Federico García Lorca. Las mil caras (contemporáneas) de un personaje”, María Ángeles Grande Rosales, en “Itinerario escénico de *Poeta en Nueva York*”, y Manuel Lagos Gismero, en “La poesía se echa a bailar: el verso de Federico García Lorca hecho danza”. Además de la figura lorquiana, Antonio Machado constituye un gran pilar en la dramaturgia de nuestros días, según indican José Vicente Peiró Barco, en “Poetas en el teatro valenciano del siglo XXI: Antonio Machado y Lorca”, Eszter Katona, en “Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy (Alberto Conejero: *La piedra oscura*; Antonio Miguel Morales Montoro: *La Milonga del destierro y los días azules*)” y Jesús Ángel Arcega Morales, en “La senda hasta los hermanos Machado de la Compañía Teatro del Temple”. Jaime Gil de Biedma o los Panero en la escena son estudiados por María del Mar Mañas Martínez en “Gil de Biedma sube a Escena: único argumento de la obra en

las dimensiones del teatro” y Javier Huerta Calvo en “Los Panero y sus máscaras: *Carta al padre*”.

El capítulo 5, “... Y más en la escena de hoy”, hace énfasis en el lenguaje poético y la poeticidad del teatro de muchos dramaturgos actuales. Eso se aprecia en los artículos de Miguel Ángel Jiménez Aguilar (“Teatro y poesía en la dramaturgia de Alberto Conejero”), José Luis González Subías (“La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y *La geometría del trigo*”), Mario de la Torre-Espinosa (“*Esta breve tragedia de la carne*: una performance escénica de Angélica Liddell sobre Emily Dickinson”), Beatrice Bottín (“La poesía del cuerpo en *El Lamento de Blancanieves*, de Olga Mesa”), Ana Prieto Nadal (“Lirismo y humor en el teatro de Paco Zarzoso”), Jorge Dubatti (“Poesía performativa y teatro de la poesía en la Argentina: análisis a partir de la producción de Alejandro Urdapilleta”). Finalmente, en el capítulo 6 “Cierre del Homenaje”, César Oliva pone el broche de oro con su original artículo “Varios don Ramones en don Ramón”, en el que analiza los diferentes estilos de Valle-Inclán, siempre asociados a sus distintas apariencias físicas.

En definitiva, *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, muestra la estrecha relación entre los escenarios y el género lírico. Además, no sólo traza todas las líneas de investigación del SELITEN@T y comenta aspectos innovadores de la escena española, sino que proporciona cuantiosas referencias bibliográficas, que ofrecen un panorama muy completo, brillante y profundo del teatro español de nuestros días. Asimismo, podemos conocer la exhaustiva labor investigadora y la aplaudida trayectoria llevada a cabo por don José Romera Castillo y el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED. Por ello, este libro supone un descubrimiento para el lector, que puede palpar la esencia dramática y puede explorar las riquísimas teselas que componen nuestro teatro. Estamos ante un reconocido y merecido homenaje a don José Romera Castillo, que, con su dedicación plena, ha dejado una profunda huella en nuestro teatro más contemporáneo.