

MARIANO BAQUERO GOYANES, LECTOR PRIVILEGIADO DE LA LITERATURA Y LA CRÍTICA ANGLOSAJONA

POR

PAUL PATRICK QUINN

Universidad Complutense

El propósito de este trabajo es analizar el libro de Mariano Baquero Goyanes *Estructuras de la novela actual*, desde la perspectiva de su lectura de la crítica y la literatura anglosajona. En el prólogo al mismo, Andrés Amorós destaca la labor de este gran crítico en un entorno español geográfico-literario marcado, de un lado, por la predilección por la poesía, y de otro por su alejamiento de la crítica anglosajona, tan decisiva en el terreno de la narrativa tradicional y moderna (prólogo a *Estructuras de la novela actual*, pág. 7). Para Amorós, “Detrás del buen crítico estaba –así suele suceder siempre– un lector sensible, fervoroso” (Ibíd., pág. 9). Como tendremos la oportunidad de ver a continuación, estas dos cualidades, el fervor y la sensibilidad, se muestran agudamente evidentes en la lectura de Baquero de la literatura en lengua inglesa.

Antes de entrar plenamente en su investigación de las estructuras novelescas Baquero plantea la cuestión de la legitimidad de aplicar el término “estructura” a este género, presentando la postura de Walter O’Grady que niega tal legitimidad: “Pues –para O’Grady– estructura implica una relación estática, en tanto que la novela se caracteriza por la movilidad y fluidez de las relaciones que cabe percibir entre las partes componentes de la misma” (pág. 16). Sin embargo, el gran crítico español procura asimilar las ideas de O’Grady, buscando su aspecto positivo, asimismo identificando el concepto de “estructura molecular” que éste parecía admitir: “En definitiva una estructura móvil, fluida, carente de la rigidez propia de la estructura arquitectónica” (pág. 16). Obsérvese, pues, que para ofrecer un ejemplo de esta definición recurre al arte plástico en la forma de la producción pictórica de Alexander Calder (1898-1976), escultor y pintor nortea-



americano que decía querer crear Mondrianes móviles (*The Penguin Dictionary of Art and Artists*, Londres, 1983, pág. 57).

Tras clarificar la legitimidad de la aplicación del término, Baquero profundiza en la problemática analizando las designaciones “estructura”, “forma”, “técnica”, “estilo”, etc... Apoyando de nuevo sus argumentos en la crítica anglosajona; a partir de la comparación hecha por Mark Schorer entre la “técnica” y lo que T. S. Eliot entendía por “Convention” (pág. 17). Para reforzar el hecho del uso intercambiable de tales términos, nos recuerda el juicio de Edwin Muir sobre la noción de “forma” en *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock: “Muir consideraba que, para Lubbock, la “forma” de una novela dependía fundamentalmente del “punto de vista” desde el que era encarnado el tema novelesco” (pág. 17). Por su parte, Muir prefería el término “Plot”, siendo esto “The Chain of Events in a Story and the Principle Which Knits it Together” (pág. 18). (La cadena de acontecimientos de un relato y el principio que la encaja). A continuación, Baquero introduce la dialéctica tradicional “Story - Plot”, categorías de intensa repercusión en la teoría moderna de la novela, sugerida, como es bien sabido, por E. M. Forster. “Story” significa la narración de unos hechos en una secuencia temporal, mientras “Plot” se refiere a lo mismo pero, y aquí está la clave, con el énfasis puesto en su relación de causalidad. Traduciendo directamente las palabras del novelista y crítico inglés, Baquero reiteraba la distinción entre “El Rey murió y la Reina murió”, (“story”) y “El Rey murió y entonces la Reina murió de pena” (“plot”). Recuérdese cómo, más adelante, el mismo Forster resume la diferencia al decir que, al considerar la muerte de la reina si hablamos de “story”, decimos *¿y después?* mientras si estamos tratando de “plot”, preguntamos *¿por qué?* (Forster, *Aspects of the Novel*, Middlesex, 1966, pag. 94). Articulando el conjunto de todos estos conceptos, Baquero concluía su investigación sobre la designación “estructura” precisamente con la definición del norteamericano R. S. Crane: «La manera en que aparecen organizados los elementos que integran una novela», haciendo hincapié en la inseparabilidad de éstos (pág. 20).

La evidente afición de Baquero a las letras inglesas se revela de nuevo más adelante, cuando se ocupa del concepto de la composición. Citando a través de Miriam Allot, el crítico español presenta el debate anglo-francés con las palabras de Flaubert para quien la estructura de *Los documentos del club Pickwick* era deficiente y sólo Walter Scott se salvaba, a este respecto, en las letras inglesas (pág. 25). En esta tesitura, Baquero defiende con resolución la causa anglosajona refiriéndose a *Tom Jones* de Fielding como una de las obras maestras de la literatura en cuanto a la construcción (pág. 25). Y para apoyar su argumento recuerda la alabanza de Coleridge quien consideraba la novela de Fielding junto con el *Alchemist* de Ben Johnson y *Oedipus Tyrannus* de Sófocles como tres de los mejores “plots” jamás contruídos. Bordeaba así Baquero la penetrante opinión



de Watt, a cuyo juicio lo que une estas tres obras consiste en, primero, la escasa atención prestada a la caracterización, en el hecho de que las tres se resuelven al final mediante una revelación cuidadosamente preparada y prevista a lo largo del argumento y, en tercer lugar en su carácter estático, y por tanto conservador (Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Middlesex, 1968, pp. 280-281). Pero lo que al gran teórico español le interesaba sobre todo era destacar el factor estructural, concluyendo como consecuencia que, en la comparación de Coleridge, lo verdaderamente importante se haya en la alusión al arte dramático con el énfasis puesto sobre la composición (pp. 25-26). Así se explica, en opinión de Baquero, la importancia que la composición ha tenido en la literatura francesa, tan marcada por el peso de la tradición del gran teatro clásico del siglo XVII (pág. 27). Esforzando una vez más su actitud fundamentalmente asimilativa y sintetizadora, Baquero asimila esta preocupación de la crítica francesa con el pensamiento de Henry James, el cual a su vez discrepaba de H. G. Wells, quien atribuía importancia fundamental al argumento (Baquero, pp. 26-27; Forster, pp. 163-164).

Establecida la importancia decisiva que ha tenido la categoría de composición en la novela anglosajona, Baquero continuaba sirviéndose de ejemplos de la misma al investigar las convergencias y diferencias entre la estructura épica y novelesca. En este apartado destacaría la importancia fundacional de la estructura episódica, como consecuencia según Baquero de la influencia de la "Epopéya" homérica y dantesca (pág. 31). Junto a ella, otra fuente importante es la oriental, y a tal respecto, Chaucer, junto con Boccaccio y Don Juan Manuel fue una de las pautas fundamentales en el proceso de naturalización definitiva del procedimiento, que provenía ya de colecciones como *Panchatantra*, de "los relatos de marco", a saber "... los conjuntos de cuentos cuya sucesiva presentación tiene como soporte o pretexto una trama introductora... en el de Chaucer, la peregrinación a Canterbury" (pág. 31).

Chaucer representa para Baquero un caso ejemplar en el nacimiento y evolución de la novela, puesto que es en *Canterbury Tales* donde la trama, que había de realizar la función de marco, empieza a competir e incluso a exceder en interés e importancia a los relatos alojados en ella. Detectaba aquí Baquero un proceso "... cuya última consecuencia vendría a ser –polo opuesto al recurso tradicional– la novela extensa en la que lo substancial es la trama y lo accesorio los relatos breves en ella entreverados, según ocurre en el *Quijote*, *Tom Jones* o el *Pickwick* (pág. 32). Al colocar las novelas de Fielding y Dickens junto a la obra maestra de Cervantes, Baquero descubre su honda estimación de las mismas como arquetipos de la novela, que participan por un lado de la inclusión de relatos breves justificada por la textura episódica de la trama general, y por otro, destacando la motivación del viaje como resorte y eje estructurador de los extensos relatos (pp. 32-33).



Estrechamente relacionado con el concepto de la novela como viaje es el de la motivación de la búsqueda, a propósito del cual el crítico español invocaba la idea de la “quest” de Frye como componente decisivo del género. En realidad, Frye emplea el término “quest” al hablar de lo que él denomina “romance”, género que el canadiense sitúa, como es sabido, en el punto medio de la escala que va desde el mito hasta el realismo (Northop Frye, *Anatomy of Criticism*, Londres, 1990, pág. 136). En esta modalidad desplazada del mito, la “búsqueda” posee tres etapas: *agon* o conflicto, *pathos* o lucha a muerte y *anagnorisis* o descubrimiento, cuando el héroe demuestra que ha cumplido las pruebas (ibid., pág. 215). Obsérvese asimismo la vinculación con los sistemas tripartidos del cuento folklórico identificados por Propp en *Morfología del cuento*). La “quest-romance” es análoga a los sueños y a los ritos, y forma parte del “total quest-myth” junto con la tragedia, la ironía y la comedia (ibid., pp. 193-215). Por su parte la profunda cultura literaria de Baquero, al tiempo que señala el esquema argumental de la búsqueda: “... el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mismo; frecuentemente ha de ir en busca de su nombre, de su padre, de algún misterioso tesoro. Tal búsqueda se confirma como una serie de obstáculos y dificultades, capaces de probar las virtudes del héroe” (pág. 34). Así señala Baquero cómo es, efectivamente, el Pip de *Grandes Esperanzas* uno de los personajes novelescos que mejor encarnan este papel y estructura, la cual tiene ecos en la literatura contemporánea a partir del *Ulyses* de Joyce, una novela que fue siempre clave fundamental para el gran crítico español, sobre la que basaría gran parte de su teoría (pág. 35).

La cultura literaria anglosajona de Baquero vuelve a destacarse en ocasión de asociar la novela de la búsqueda con la del aprendizaje, el llamado «Bildungsroman», señalando como dos características de éste la articulación episódica y el frecuente uso de la forma autobiográfica de la primera persona narrativa (pág. 36). Sin embargo, como irá demostrando progresivamente, la peculiar naturaleza multiforme y asimilativa del género novelesco permite modulaciones, y en este contexto puede haber variantes modernas más o menos irónicas (pág. 37). Para un lector de la literatura anglosajona actual, las modulaciones apuntadas por Baquero, se cumplirían efectivamente en obras como *The Sot Weed Factor* y *Giles Goat-Boy* de John Barth (véase, Heide Ziegler, *John Barth*, Londres-Nueva York, 1987, pp. 31-49). A este respecto, sin embargo, Baquero cita el ejemplo de *Las uvas de la ira* de Steinbeck, donde si bien encontramos la estructura del viaje no comparece el entramado novelesco del aprendizaje del “Bildungsroman” (pág. 38).

Evitando siempre los relieves polémicos, el crítico español hace hincapié con firme corrección en la continuada vigencia de la estructura episódica, desde la estructura “abierta” del *Quijote* y *Pickwick*, debido al hecho de que lo que pudiera sucederles a los personajes “... quedaba en cierto modo ligado al



crecimiento mismo del relato” (pág. 38), hasta la *Forsythe Saga* de Galsworthy, y la “saga Joyceana” con Steven Dedalus como protagonista (*Retrato del artista y Ulises*) y posteriormente la trilogía *USA* de Dos Passos y *Point Counter Point* de A. Huxley (pp. 38, 40-42).

Junto a las raíces epopéyicas en los relatos de marco orientales, Baquero apunta a otro género cuya influencia investiga: el teatro. Y a este propósito Steinbeck es invocado de nuevo, aunque esta vez en su papel de creador de una modalidad literaria que participa a la vez de la novela, del drama y del guión cinematográfico (pág. 47). Sin embargo es Faulkner quien parece convenir mejor a la teoría de Baquero sobre las motivaciones de la estructura dialogada: “A diferencia de lo que ocurre en novelas de tipo naturalista, en el *Requiem* el diálogo antes que un recurso objetivador –de necesitar alguno, Faulkner suele utilizar y manejar otros más actuales, tal vez como la sucesión contrastada de diversos monólogos interiores–, es sobre todo, en mi opinión, el excipiente adecuado para un noble género literario: la tragedia” (pág. 47). Baquero apoya su argumento sobre los que son los elementos de la novela de Faulkner: su índole trágica, su calidad poética, la riqueza y densidad musicales, la importancia simbólico-musical del título y el hecho de que Albert Camus llegase a hacer una adaptación teatral (pp. 47-48).

Dentro del campo de las estructuras dramatizadas, otro elemento significativo que ha influido sustancialmente en la evolución de la novela, el monólogo interior, descrito por Clarín como el “subterráneo hablar de una conciencia”, equivale para Baquero al fluir de la conciencia (*stream of consciousness*) evocado por el sicólogo norteamericano William James (pág. 51). Dentro del personal estudio por Baquero de este fundamental recurso novelesco, de raíces tan variadas desde los formalistas rusos, es indudable el predominio de un perfil anglosajón en las consideraciones del gran crítico español, que podemos observar, por ejemplo, en el esquema cuádruple de Robert Humphrey: “direct interior monologue”, “indirect interior monologue”, “omniscient description”, y “soliloquy”, o en sus reflexiones, siguiendo la popularizada descripción de Lucas entre el uso del monólogo interior en *Ulises* de Joyce y en *Carlota en Weimar* de Thomas Mann: “... En Joyce, el libro flujo de asociaciones no es una mera técnica estilística, sino la forma interna de relación épica de situaciones y caracteres..., como principio de construcción de todo el *Ulises*...”, mientras en la obra del escritor alemán no va más allá de ser “... un simple recurso técnico” (pp. 53-54). Hay que advertir que el caso de *Ulises* es muy revelador en este contexto, por la compleja alternancia que existe en la novela de Joyce entre el monólogo interior y otros procedimientos narrativos y configuraciones de estructuras novelescas, un fenómeno percibido por Baquero como “disposición alternada” (pág. 54), comparable a “estructura encadenada” alojada, según Forster, en *Roman Pictures* de Percy Lubbock (pág. 55). Siendo así que, para Forster lo importante no es la simple presencia



de la gran cadena sino el hecho de que encaje perfectamente con el tono del autor (Forster, pág. 153).

En ocasión de reflexionar sobre la relación, problemática desde un punto de vista estructural, novela-teatro, el crítico español formula la pregunta siguiente: “¿Qué motiva a la novela a aproximarse al género dramático?”, y cree encontrar la respuesta en “... el deseo de conseguir para la novela una objetividad semejante a la que es propia del teatro” (pág. 56). Citando a través de Souvage, Baquero alude con gran oportunidad a la distinción propuesta por Henry James entre la estructura narrativa tradicional (vieja) de Fielding, W. Scott, Dickens, Thakery, etc... y la nueva, propia de la “dramatized novel”, la de Flaubert, Henry James, Dorothy Richardson, W. Woolf, Joyce y Henry Green (pp. 56-57). En efecto podemos observar esta tendencia desde la producción novelística de James y Jane Austen hasta la de Ivy Compton-Burnett, escritora, nos informa Baquero, muy valorada en su momento por Nathale Sarraute, en la medida en que debe ser considerada la introductora más destacada de los recursos de la “sous-conversation”: “Esos huecos existentes entre los diálogos, esa subconversación que nos resulta inaudible, eso que precede a los gestos y a las palabras que los hombres pronuncian...” (pág. 58). Autores todos estos que constituyen la línea más representativa de la llamada “novela pura”, y frente a los que el teórico español destaca la curiosa ironía de que el camino que conduce a esta modernidad narrativa pase precisamente por el menos novelesco de los procedimientos: “el del diálogo, el del acercamiento deliberado a lo teatral” (pág. 62).

En relación a las que considera estructuras básicas novelescas, el profesor Baquero recuperaba articuladamente, una vez más, el pensamiento teórico de figuras como P. Rahr, Wallace A. Bacon y Norman Friedmann. Sobre este último hace hincapié especialmente en su alusión a técnicas fundamentales: “Friedmann identifica la técnica del *panorama* (*summary*) con el *contar* (*telling*), en tanto que el *mostrar* (*showing*) o *presentar* se relaciona con la *escena* (*scene*)” (pág. 67). Pero con todo, sin embargo, el crítico anglosajón que más interés despierta en el español, en este contexto, es Edwin Muir, y en concreto su libro *The Structure of the Novel* (Londres, 1967). Muir había señalado tres estructuras fundamentales: las “novelas dramáticas” en las que los personajes y la trama son casi inseparables, con el ejemplo de *Pride and Prejudice* de Jane Austin; la “novela de caracteres” en la que la trama viene subordinada a los mismos y cuyo ejemplo novelístico podría ser *Vanity Fair*; y la “novela de crónica”, que encarna una amplia descripción de la vida y muerte a través del tiempo, siendo *Guerra y Paz* una manifestación típica de esta modalidad (pág. 68). En opinión de Baquero, la teoría de E. Muir es una hipótesis que “... no se agota en si misma pero de cuya honestidad intelectual no parece imposible dudar”. Alaba en el crítico inglés sobre todo el haber afirmado que “... la estructura no es (no debería ser) algo sobrepuesto forzadamente a un contenido, sino una proyección, una



natural emanación de este mismo: el inevitable *cómo* en que se organiza un *qué*" (pág. 70).

En la selección comparativista del libro, donde la poesía recibe una cuidadosa atención de nuestro autor en lo que se refiere a sus convergencias estructurales con la novela, Baquero recurre nuevamente a la crítica anglosajona para centrar decisivas cuestiones. Es el caso de la definición que promueve Ralph Freedman de la llamada "novela lírica" como "género híbrido que usa la novela para acercarse a la función de un poema" (R. Freedman, *The Lyrical Novel*, Princeton University press 1963). A los ejemplos ofrecidos por Freedman, V. Woolf, Joyce y Sterne, el profesor español añadía los de William Golding y la sensible escritora escocesa Muriel Spark (pág. 75). Alojado en el campo de la novela lírica y al perfilar una especie de sub-género en la forma de "novela-mítica": "... el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay en virtud de símbolos o alegorías —una constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca" (pp. 75-76). Baquero parece pensar sobre todo en Joyce, Golding y Malcolm Lowry; llegando a decir de "la bella novela... *Bajo el volcán*", que a la hora de leerla uno "... tendrá la sensación de que tras los sucesos allí presentados tras el paisaje allí descrito, hay otra cosa, hay más reticencias dantescas, hay una simbología y una temática de pecado y purgación (pág. 76).

A lo largo de estos análisis, libro editado por Robert Murray, *The Novel. Modern Essays in Criticism*. (Prentice-Hall inc., Eaglewood cliffs, N. Jersey, 1969), es sin duda el más citado por Baquero, quien al entrar en la decisiva problemática espacio-temporal, alude precisamente a la descripción que Murray denota en muchos críticos entre el "artefacto autónomo" y la "novela mimética" (pág. 79). El primero se caracteriza, según estos críticos, por su naturaleza conservadora, en tanto que el segundo tiene un planteamiento en términos ideológicos liberales (1) (pág. 79). Las estructuras literarias más favorecidas por la asiduidad de los "new critics" americanos en textos clave como *Aspects of the Novel*, *The Structure of the Novel* y *The Craft of Fiction* de Percy Lubbock (1921), son la fuente más fielmente orientadora de la cultura crítica del gran teórico español de la novela. De los libros que acabamos de citar, es sin duda el de Forster el que más atención recibe en conexión con la doble vertiente tiempo-espacio, merced a su utilización y promoción de los términos "pattern" y "rhythm", equiparables a los términos *opsis* y *melos*, respectivamente, resucitados por Frye en su estudio de la retórica (Frye, pp. 243-244).

"Pattern", en opinión de Baquero, puede equipararse con el diseño espacial, como la ya mencionada "cadena" de *Roman Pictures* de Lubbock, o reloj de

(1) Para profundizar en el desarrollo de esta postura, véase: «Muerte y renacimiento de la novela» de Leslie Fiedler, en Enrique García Díez y Javier Coy Ferrer, eds. *La novela postmodernista norteamericana*, Madrid, 1986.



arena de *Thais* de Anatole France, y *The Ambassadors* de Henry James (pág. 84; Forster, pp. 151-170). En la obra de James, como señala Baquero, Forster cree que se consigue la belleza del “pattern” estructural pero de una manera casi tiránica (pág. 84). Por eso Forster se alineaba junto a H. G. Wells en el debate anteriormente evocado sobre la forma y el contenido, debate que, aunque sea de un modo claramente indirecto, podría también relacionarse con la arriba indicada polarización ideológica, a propósito de la cual declaraba lo siguiente: “Para la mayoría de los lectores de la ficción la sensación que reciben del “pattern” no es lo suficiente para justificar los sacrificios necesarios para lograrlo...” (Forster, pág. 165). “Rhythm”, por el contrario, según Forster, sí puede alcanzar la belleza estética sin los sacrificios debilitadores en su función estructurante, con el ejemplo de la pequeña frase en la música de Vinteuil que recorre la obra de Proust (Forster, pág. 166), actuando como una especie de hilo conductor. Ante una división que le parece que peca de la inflexibilidad, Baquero prefiere alinearse con Murray en el sentido de que una novela es a la vez proceso y construcción, participando conjuntamente de “Rhythm” y de “Pattern”; y con Joseph Frank, en que por más que la novela puede ser considerada en términos espaciales, continúa siendo un proceso, una progresión (pág. 86).

Aun matizando sustancialmente la polarización de Forster, el teórico español emplea también una terminología semejante cuando llega a hablar de la estructura musical; siendo interesante destacar en lo que a nosotros concierne aquí la cita de *Tristram Shandy* para presentar un conjunto de burlescas metáforas que posteriormente se convertirían en procedimientos estéticos aplicados al arte de novelar (pág. 90). Uno de tales procedimientos es el sinfónico, que de nuevo se ofrece como ejemplo en *Bajo el volcán*. Baquero recuerda cómo, al ser rechazado por doce editores en 1941, su autor decidió revelar la arquitectura secreta de la obra: “Consta de doce capítulos, porque el número doce tenía para Lowry una significación universal: trabajos de Hércules, horas del día, meses del año, campanadas de medianoche, etc...” (pp. 93-94). Asimismo Baquero apela como ejemplo de novela-sinfonía a novelas inglesas para él tan predilectas y familiares como *El cuarteto de Alejandría* de L. Durrel; y como reflejo de otras variedades de diseño musical, *Point Counter Point* de A. Huxley, y en el citadísimo *Ulises* (pp. 96-97; 99). Y si la novela y la música en cuanto a su estructura comparten otro elemento: el “leit motiv”, la preferencia literaria de Baquero relaciona aquí *Las olas* de Virginia Woolf como novela estructurada sobre una alternativa sucesión de discursos y monólogos interiores, en la que cada persona propone temas propios, metáforas personales que al volver periódicamente como “leit motivs”, funcionan como rasgos identificadores (pág. 100). Por otra parte, en *El Faro*, podemos percibir la presencia del “pattern” que se completa al final de la novela cuando Lily Briscoe acaba su cuadro; mientras que los objetos personales de Peggoty en *David Copperfield*, la manera de fumar de Popeye y el sombrero de Temple en *Santuario* de Faulkner asumen una función parecida.



Con referencia a la estructura musical de la novela, Baquero destaca la importancia que puede tener a este respecto el capítulo volviendo una vez más a la fuente de Murray, para referirse al estudio de Philip Sterick, "Fictional Chapters and Open Ends", en el cual se observa, en lo que se refiere a las novelas tradicionales: "... que los finales de la mayor parte de sus capítulos comportan una *sui generis* cadencia, una ostensible condición de acorde cerrador de un pasaje o movimiento, que debe quedar bien diferenciado del que va a seguir, justamente a través de esa concluyente sonoridad" (pág. 109). A veces, sin embargo, se produce, entre la última línea de un capítulo y la primera que vendría a ser su continuación, secuencias narrativas de paréntesis, movilizand o efectos de ruptura, de suspensión, de "inmovilación burlesca" (pág. 110). A la vista de la permanente familiaridad de Baquero con la literatura inglesa no debe extrañar que las dos muestras del nuevo recurso evocadas por nuestro autor sean el *Quijote* y *Tristram Shandy*; precisamente en la medida de que son éstas dos modernísimas novelas las que, aproximándose de un modo significativo en cuanto a su temática, se asemejan igualmente en lo que se refiere a su técnica, mediante la parodia de las convenciones literarias. A este propósito Baquero describe el efecto producido de la siguiente manera: "Es como si en la proyección de una película se parase el proyector, y sobre la pantalla quedara un fotograma fijo, inmovilizador de gestos y actitudes" (pág. 111).

De Sterne se volverá a servir para ilustrar otros aspectos de la estructura de los capítulos, pero antes parece necesario referirnos a las motivaciones extraliterarias de los mismos. Es un tema que el propio crítico ya adelanta con referencia a Tolstoy y Dumas en la nota a página 24, pero lo que aquí nos interesa más es el papel que estas motivaciones desempeñan en la estructura de capítulos de Charles Dickens, como representante inglés del folletínismo del siglo XIX. Según nos informa Baquero, a través de subdivisión en partes, libros y capítulos todos claramente señalados por su titulación, se organiza la materia narrativa en compartimentos fácilmente aprehensibles por el lector determinando un ritmo de lectura que puede suspenderse precisamente en las pausas concedidas entre capítulo y capítulo (pág. 113). Pero en esta modalidad novelesca, junto a estas pausas, se ofrecen además *intermezzos*, es decir relatos ajenos a la trama central, para desviar la atención del lector, como el ya citado ejemplo de *Pickwick*. La razón de ser de tales estructuras se justifica según Baquero en un hecho concreto: "... estas novelas fueron publicadas inicialmente en forma de entregas periódicas" (pág. 114). Recordando asimismo la anécdota de cómo según se iba acercando *Almacén de antigüedades* a su desenlace, Dickens empezó a recibir correspondencia de sus lectores preocupados por la suerte de Nelly y pidiéndole al autor que no la dejase morir (pág. 114).

Al aludir a los grandes cambios experimentados respecto a la organización de los capítulos, Baquero subrayaba dos polos dentro de este proceso de modulación: las novelas constituidas de un solo capítulo, y aquellas otras que disponen



de subcapítulos, invocando en concreto *El cuarto de Jacob* de V. Woolf como representante genuina de tal modalidad (pp. 115-116). Es cierto que existían antecedentes en Cervantes, pero Baquero insiste en el de Sterne, quien, según Baquero, "... consiguió introducir el mayor y más burlesco caos en una estructura novelesca, la de *Tristram Shandy*" (pág. 117), haciendo hincapié en la inversión temporal y la irregularidad de los capítulos, tanto respecto a su extensión como a su disposición. En el volumen IX, por ejemplo, los capítulos dieciocho y diecinueve están alojados entre los capítulos veinticinco y veintiséis, mientras los capítulos nueve y veintisiete constan de una sola frase.

El interés extraordinario que a la despierta sensibilidad crítica de Baquero le merecía la novela fundadora de la modernidad literaria inglesa, *Tristram Shandy* determina que su consideración llegue a ocupar un apartado entero dentro del capítulo titulado *Desorden y digresiones*. Según Baquero el propósito del autor irlandés al escribir *Tristram Shandy* radicaba en "... conseguir una estrecha correspondencia entre literatura y realidad, conseguir una equivalencia de tiempo entre el contenido de su novela y el de la experiencia del lector" (pág. 141), o como afirma Ian Watt: "He proposes to make an absolute equivalent between his novel and his reader's experience of it by providing an hour's reading experience for every hour in the hero's life" (Ian Watt, pág. 304). (Propone construir una equivalencia temporal absoluta entre su novela y la experiencia lectora, proporcionando una hora de lectura para cada hora en la vida de los protagonistas). Partiendo de este planteamiento hiperrealista, el único resultado posible no es otro que el de la estructura digresiva: "En la novela de Sterne lo que en otros relatos no pasaría de episódico o incluso superfluo ocupa el primer plano: la digresión" (pág. 142). Junto con Ian Watt otros dos grandes teóricos anglosajones reciben la atención del español a la hora de analizar *Tristram Shandy* desde el punto de vista de su estructura desafiante: Wayne C. Booth y Northop Frye. La selección es tan acertada que se comenta por sí misma. En concreto de Frye pudo deslumbrar a Baquero su vinculación de la disposición digresiva de la novela con el concepto de "anatomía", en particular de la *Anatomy of Melancholy* de Burton, análisis de la sociedad a través de su estructura intelectual caracterizado por sus digresiones (Frye, pp. 311-312). De Wayne C. Booth, por otra parte, se sirve Baquero para diferenciar en *Tristram Shandy* dos tipos de narradores: "... aquellos cuyos comentarios son puramente ornamentales... y aquellos cuyos comentarios forman parte de la estructura narrativa" (citado por Baquero, pág. 143).

La ilimitada influencia de Sterne sobre la novela contemporánea permite a su obra la liberación, según Baquero, "de la tiranía del orden cronológico", convirtiendo al escritor irlandés en precursor de Proust, Joyce y V. Woolf. Más allá del estudio de Sklovskij sobre *Tristram Shandy* que Baquero conocía bien (V. Sklovski, *Sobre la prosa literaria*, Barceloan, 1972, pp. 228 y ss.), destacando el



valor genérico sustancial que hace de ella que actualmente sirva como texto-modelo para varios estudios sobre la llamada "metaficción" (2), la elección de Baquero el servirse de *Tristram Shandy* como ejemplo para el desarrollo de su concepto de "Desorden y Digresiones", a la luz de lo que acabamos de señalar, resulta tan acertada como seminal.

Si la lectura por parte de Baquero de Laurence Sterne llega a ilustrar su hipótesis sobre la estructura desordenada y digresiva, es otra gran figura de las letras anglosajonas la que favorecía su interpretación del perspectivismo: Henry James. La estructura perspectivista, una de las estructuras narrativas más destacadamente personalizada por la obra crítica de Baquero, consiste como es sabido, en el rechazo del punto de vista del narrador a favor de los puntos de vista de los personajes; teniendo un exponente distinguido según Baquero en la forma de novelar del autor norteamericano (pág. 162). En su prefacio a *The Portrait of a Lady*, James considera que la "casa de la ficción" tiene un millón de ventanas y cada una puede ser atravesada por la voluntad de la visión del individuo. Todas las ventanas se abren sobre la "escena humana", campo en el que se ejerce la elección del tema, mientras que es la apertura desde la cual se contempla la que representaría la forma literaria (pág. 173). De esa manera, si varios personajes observan la misma escena, obtendremos una pluralización de los puntos de vista; sin embargo, frente al interés fundamentalmente pluralizante de Baquero, parece que James buscaba un *centro* o *foco*, encarnado en un solo personaje. Dialéctica sobre la que se acaba de pronunciar David Lodge en su ensayo "The art of ambiguity" dentro de su recién publicado *After Bakhtin*, demostrando que la consecuencia de este "método escénico" radica en el hecho de que el esfuerzo interpretativo del lector equivale al del protagonista (David Lodge, *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Londres, Nueva York, 1990, pp. 130-131). Sin embargo, a Baquero no llega a pasarle desapercibido que H. James no fue el primero en enfatizar la importancia del *foco* o *centro*, recordando como N. Friedman había encontrado ya un precursor en Seldon L. Whitcomb, para quien la unidad de un paisaje o de un argumento depende principalmente de la claridad y fijeza de la posición del narrador.

Mientras James acaba eligiendo un solo punto de vista, en realidad lo que a Baquero le interesaba destacar respecto a las estructuras de la novela actual, era precisamente la pluralidad de perspectivas, como la triple visión de Dedalus, Bloom y su esposa en *Ulises* (pp. 164-165). Y en su permanente búsqueda de antecedentes literarios ingleses, Baquero recupera la novelística no muy familiar de Wilkie Collins. Refiriéndose a las dos novelas de éste, *La dama vestida de*

(2) Véase PATRICIA WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres y N. York, 1984; pp. 23, 26, 52, 67, 69-71, 96, 135, 142, y INGER CHRISTENSEN, *The Meaning of Metafiction: A critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*, Bergen, Oslo, Tromsø, 1981.



blanco y *La piedra lunar*, el crítico español resume el esquema narrativo de la siguiente significativa manera: "... una complicada intriga, que se desarrolla a través de dilatados espacios y tiempos, nos va siendo ofrecida por medio de los sucesivos relatos de los distintos personajes que en la acción intervienen. Cada relato supone, pues, un "punto de vista" (pág. 166). Aquí, cada narrador-protagonista es diferenciado en cuanto a su sexo, clase, etc..., con los procedimientos lingüísticos adecuados, creando una animada pluralidad y movilidad (pp. 166-167). Las razones de ser de tal disposición se encuentran para Baquero, primero en la caricaturización típica de la época y, por otro lado, en la naturaleza misma de la narración; a saber: una historia de intriga, crimen y misterio, cuya tensión se mantiene justamente mediante esta estructura fluctuante. Los ecos de Collins conducen la poderosa cultura literaria de Baquero a zonas poco frecuentadas de la más selecta novela inglesa como los *Documents in the case* de Dorothy Sayers, *Prothalamium* de Philip Toynbee y hasta en su radicalización en los tres narradores de la trilogía de Joyce Cary (*La boca del caballo*, *Sorprendida* y *El Peregrino*) y las cuatro perspectivas del *Cuarteto de Alejandría* de Durrell (pp. 168-169).

La profundidad del conocimiento literario de Baquero deslumbra aún más cuando, en su búsqueda de situaciones literarias extremadas del recurso del perspectivismo, acude al examen del vector temporal, recordando cómo, con la abolición de éste en muchas novelas, ha surgido el concepto promovido por una de las grandes figuras del llamado "new criticism" norteamericano, Joseph Frank, de la "forma espacial" (pág. 181). Una técnica de espacialización que alcanzaría su apogeo en *Finnegan's Wake*, donde seiscientas páginas relatan un solo instante, no dejando de percibir Baquero que tal anulación implica en el fondo una contradicción: "... La pretendida abolición del tiempo equivale a una paradójica afirmación de su importancia en la organización de cualquier novela" (pág. 183). Lo que sí se ha logrado por contra es una gran libertad estructural, que al decir de Baquero se aproxima a la "escritura desatada" de la que habló Cervantes, y que Baquero evoca, por ejemplo, en *Bajo el volcán* (pp. 183-184). *Tristram Shandy* vuelve a desempeñar una y otra vez un papel fundamental en el pensamiento teórico del crítico español a lo largo de toda su obra. Por ejemplo como excepción independiente frente a las tendencias literarias de su contexto histórico, exactamente por disponer de una estructura abierta (pág. 192). Y aun después para identificar este mismo procedimiento en *Point Counter Point*, de Huxley, relacionándolo con su carácter auto-reflexivo, y en su opinión, con la estructura abierta que vincula a *Rayuela* con *Ulises* (pp. 193-194).

En su exploración de obras que ostentan una estructura cerrada, Baquero encuentra uno de sus mayores exponentes en Edgar Allan Poe, destacando cómo antes de escribir un relato el escritor fantástico americano precisaba conocer exactamente el modo en que iba a terminar (pág. 196). Y, junto a este recuerdo



de Baquero, su inigualable cultura anglosajona vuelve a invocar el de William Goldwin, quien, a la hora de construir su libro *Caleb Williams*, escribió primero el tercer volumen, después el segundo y finalmente el primero; o bien la estructura policiaca cerrada de *Caleb Williams*, debida en gran parte a la filosofía dieciochesca, según la cual el hombre puede ser previsto (pp. 196-197). Una racionalidad que se ha visto socavada evidentemente durante los siglos posteriores, mientras que paralelamente a ella también la estructura novelesca ha ido abriéndose. En esta dialéctica fundamental constitutiva de la estructura en términos de abierto-cerrado, dentro de la cual Wayne Booth y William Handy consideraran al género novelístico caracterizado como un proceso, frente a la opinión de Rahr y Harvey según la cual constituye una estructura, Baquero Goyanes se alinea con el pensamiento de Murray invocando con envidiable soltura, en el debate con sus fuentes anglosajonas, la validez de las dos definiciones, y por tanto proponiendo la disolución del enfrentamiento “pattern”/“rhythm” promovido por Forster (pág. 206). Habiendo que atribuir a la madura responsabilidad crítica de Baquero que prefiera buscar definiciones alternativas a aquellas otras tan difundidas como podría ser la estructura circular. Subrayamos esta modalidad porque durante su discusión Baquero profundiza su influencia no obvia en dos de los escritores más importantes de este siglo: James Joyce y Samuel Beckett. Así, en *Finnegan’s Wake* se destaca “... el virtuosismo técnico de estar integrado por una sola extensísima frase cuyas últimas palabras enlazan con las primeras líneas de la obra” (pp. 207-208). Recordando que John Henry Raleigh había aludido incluso a una “concreta visión circular” en la novelística joyceana, y al hecho de que al terminarse *Ulises* nos damos cuenta de que al día siguiente con pocas diferencias se va a repetir el ciclo vital de Bloom (pág. 207).

A lo largo de este trabajo hemos constatado la constante fundamental de cómo Mariano Baquero Goyanes, al desarrollar su teoría de las estructuras de la novela actual, se ha servido con magistral soltura de numerosísimos ejemplos de las mejores letras anglosajonas. Recordemos ahora, en síntesis apresurada, las cuestiones principales: respecto a la legitimidad de aplicar el término estructura a la novela; en los debates sobre la composición; a propósito de la estructura épica y la episódica; la novela como búsqueda y “Bildungsroman”; en lo relativo a las relaciones entre novela y teatro; sobre el monólogo interior y los conceptos de estructura y ritmo; la estructura musical; el capítulo; la noción de desorden y digresiones; el perspectivismo; la “escritura desatada”. La presencia de la teoría y de los modelos literarios anglosajones facilita fundamentalmente la argumentación de Baquero, por último, en sus decisivas consideraciones sobre las estructuras abierta-cerrada y también en la constatación del género novelístico como proceso y estructura. Con todo ello, Baquero Goyanes representa seguramente el puente más espontáneo y densamente instruido en la crítica más genuinamente española durante todo este siglo, que ha tenido la afortunada intuición de tenderse entre el universo cultural español y el poblado mundo de la tradición novelística anglosajona.

