

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Mariano Baquero Goyanes ante la novela

AUTOR/A Patricia Teresa López Ruiz

DIRECTOR/ES Ana Luisa Baquero Escudero
José María Pozuelo Yvancos

2025



UNIVERSIDAD DE MURCIA Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

Mariano Baquero Goyanes ante la novela

AUTOR/A Patricia Teresa López Ruiz

DIRECTOR/ES Ana Luisa Baquero Escudero
José María Pozuelo Yvancos

2025

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TITULO DE DOCTOR/A

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19 de octubre de 2022.

Yo, Dª. Patricia Teresa López Ruiz, habiendo cursado el Programa de Doctorado en Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Murcia (EIDUM), como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a titulada:

Mariano Baquero Goyanes ante la novela

y dirigida por:

Dª.: Ana Luisa Baquero Escudero D.: José María Pozuelo Yvancos D.:

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

Murcia, a (1 de abril de 2025)

(firma)

Firmado por LOPEZ RUIZ PATRICIA TERESA - ***9798** el día 01/04/2025 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados:	
Responsable	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la quinta hoja, después de la portada de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor/a.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo mostrar mi más sincero y profundo agradecimiento a la profesora Ana Baquero, quien me acogió bajo su dirección y tutela en el año del máster y a la que, desde entonces, he ido descubriendo lentamente. A su amable guía debo un apoyo caracterizado por su conocimiento, experiencia, tesón y extraordinaria paciencia. Con claras y precisas indicaciones ha conseguido proporcionar orden y dirección a mi pensamiento −para mi admiración, sí, pues he de confesar que el estado caótico y desordenado del mismo, muchas veces, no se lo ponía sencillo−. A su capacidad de escucha, sensibilidad, cercanía y sencillez −no siempre fáciles de encontrar hoy en día− he de agradecerles un acompañamiento, del que, en resumen, destacaría su entrega, la de un tiempo que, por su cuantía y calidad, aún a día de hoy −y seis años van ya− sigue suscitando mi asombro. A su seguimiento y devolución de textos llenos de sugerencias para la mejora de contenido y de correcciones ortotipográficas y estilísticas, les debo −en su compromiso− la constatación y confianza en mi propio proceso de formación. También quiero subrayar su constante disponibilidad y su dedicada presencia en unas tutorías en las que fingía, con verdadera maestría decimonónica, no tener nada que hacer en todo el día. A ellas quiero agradecerles el contagio de su entusiasmo por la narrativa y unas enseñanzas que, si en buena parte se han canalizado de manera verbal, me han permitido experimentar personalmente la existencia de ese otro tipo de transmisión que va más allá de cualquier lenguaje, que se adentra y refleja dentro de una, hasta que un día comienza a adquirir forma, haciéndose una consciente de que el verdadero regalo ha sido encontrar un modelo con el que seguir caminando.

También quiero mostrar mi agradecimiento al profesor José María Pozuelo, quien me mostró su confianza y apoyo cuando era alumna del Grado, con quien di los primeros pasos como alumna interna y becaria de colaboración en el Departamento y quien dirigió mi Trabajo Fin de Grado. Como ya le comenté en una ocasión, no sé a dónde me conducirá el camino, pero tengo claro que, sin su presencia, sin su manera tan viva, precisa y sensible de compartir su pasión por la literatura, nunca lo habría comenzado. Sus libros y conferencias siempre me vuelven claros, luminosos y apasionantes los arduos caminos de la Teoría y Crítica literaria, y me han resultado de gran guía y ayuda para la realización de esta tesis.

Para la elaboración de esta tesis he contado con el apoyo económico de un contrato para la Formación del Profesorado Universitario, otorgado por el Ministerio de

Universidades, que, en su solicitud inicial, fue avalado por los integrantes del proyecto I+D+I GENUS NOVEL. A todos ellos, además, he de agradecerles sus investigaciones, que me han acompañado y servido como punto de partida y constante orientación a lo largo de estos años. Mismo agradecimiento merecen todos aquellos que con su trabajo, dedicación y estudios me han allanado el camino, muy especialmente los profesores del Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia, a quienes también debo una formación que me ha servido de base y que, con la pasión, estímulo y rigor con que la transmitieron, consiguió animarme a emprender este camino.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis doctoral es el estudio de la contribución de Mariano Baquero Goyanes al análisis de la novela. Con este fin, el primer propósito ha sido completar el catálogo hasta ahora existente de las aportaciones de este autor al estudio sobre la novela. Para ello, hemos atendido a los que, dentro de sus dos magisterios −oralidad y escritura− se constituyeron como diferentes tipos de discurso (monografías, artículos científicos y divulgativos, reseñas, ediciones, conferencias, discursos, entrevistas, etc.). Partiendo de este corpus y del conjunto de estudios sobre este autor realizados con anterioridad, este trabajo se ha planteado dos propósitos. Por un lado, reflejar la evolución de su trayectoria vital y académica, advirtiendo aquellas características que se convirtieron en constantes de su pensamiento. Por otro, realizar un análisis de las que hemos considerado las claves para una lectura de la novela que propuso el investigador, contextualizándolas en el panorama de su época. Para llevar a cabo este análisis, hemos partido del concepto de *crítica ética* y distinguido entre los que fueron los ejes de su reflexión sobre este género (definición, tipos de novela, perspectivismo, tiempo, descripción, diálogo y estructuras) y las sugerencias metodológicas que configuraron su propuesta para la enseñanza sobre la literatura. De modo paralelo, se han cotejado distintas versiones de sus trabajos. Tras todo ello, concluimos cómo su bagaje teórico-crítico fue verdaderamente amplio y abierto, y evidencia su conocimiento de las principales orientaciones literarias de su tiempo. Su producción respondió a distintas disciplinas literarias: Historia, Teoría, Crítica y Literatura Comparada, que, si formal y metodológicamente constituyen ámbitos de pensamiento propios, en su actividad filológica aparecieron íntimamente interrelacionados. Su producción dio lugar a un legado del que ha quedado manifestado su anticipación con respecto a propuestas teóricas posteriores, así como su actual vigencia tanto por la continuidad que siguen teniendo sus planteamientos sobre la novela como por la habilidad con que supo trasladar su interpretación teórico-crítica de este género al ámbito de la enseñanza. Especial relevancia tuvo para él “la educación de la sensibilidad literaria”, una propuesta que, en su caso, se proyectó en los distintos ámbitos en los que desarrolló su trayectoria profesional.

Palabras clave: Mariano Baquero, novela, teoría, crítica, historia.

SUMMARY

The aim of this doctoral thesis is the study of the contribution of Mariano Baquero Goyanes to the analysis of the novel. To do this, the first purpose has been completing the catalogue of the existing contributions of this author to the study of the novel. To do this, we considered, within his two teachings, spoken and written, the ones that were established as different types of discourse (monograph, scientific and informative articles, reviews, editions, conferences, discourses, interviews, etc.). Starting from this corpus and all the previous studies about this author, this thesis considers two aims. On the one hand, reflecting the evolution of his life and academic path, noticing those characteristics that became constant in his thinking. On the other hand, performing an analysis of what we have considered the keys for a reading of the novel as the researcher proposed, contextualising them in the panorama of his time. To carry out this analysis, we have started from the concept of *ethical criticism,* and we have made a distinction between the axis of his reflection concerning this genre (definition, types of novels, perspectivism, time, description, dialogue, and structures) and the methodological suggestions that shaped his proposal for the teaching of literature. Furthermore, different versions of his works were compared. After all that, we conclude by showing how his theorical-critical knowledge was truly wide and open, and it proofs his knowledge of the main literary orientations of his time. His production answered different literary disciplines: history, criticism and comparative literature. If they establish, in a formal or methodological way, areas of self-thought, in his philological activity they were closely related. His production led to a legacy in which it was manifested his anticipation concerning latter theoretical proposals. As well as its current validity, not only for the continuity of his approaches towards the novel, but also for the ability with which he was able to transfer his interpretation theorical-critical of this genre in the teaching environment. Especial relevance had the education of the literary sensibility, a proposal that in his case, was projected in the different areas in which he developed his professional career.

Keywords: Mariano Baquero, novel, theory, critic, history.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……...9

PRIMERA PARTE. TRAYECTORIA DE UNA VIDA ACADÉMICA……...15

CAPÍTULO 1. EL PRIMER TIEMPO: NACIMIENTO DE UN ESPÍRITU CRÍTICO. ENTRE OVIEDO Y MADRID (1946-1949)……...…16

CAPÍTULO 2. EL SEGUNDO TIEMPO: UNA INCESANTE APORTACIÓN. PRESENCIA EN EL PANORAMA CULTURAL DE LA ÉPOCA (1950-1984)……...27

1. GEOGRAFÍA DE UNA PROLÍFICA ACTIVIDAD PÚBLICA: DISCURSOS, CONFERENCIAS, CURSOS, ENTREVISTAS ……..……..27

2. LA EXPRESIÓN ESCRITA DE UNA PROFESIÓN INVESTIGADORA Y DOCENTE……41

2.1. De vuelta a la literatura decimonónica…….44

2.2. La novela contemporánea……59

2.3. Una mirada teórica, crítica y esperanzada sobre la novela……..……71

2.4. Un espíritu sin fronteras, caminos de una enseñanza……...81

SEGUNDA PARTE. LA NOVELA. CLAVES DE UNA LECTURA……....91

CAPÍTULO 1. UNA INVITACIÓN DE MARIANO BAQUERO GOYANES: LA DIMENSIÓN CONTEMPLATIVA DE LA LABOR CRÍTICA……...…..92

1. SER DISCÍPULO: UNA ENTUSIASTA ACTITUD…….97

2. SER MAESTRO: UNA MIRADA AFECTIVA HACIA LA LITERATURA…….....108

CAPÍTULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN PENSAMIENTO SOBRE LA NOVELA…….……..122

1. QUÉ ES LA NOVELA. INTENTOS DE DEFINICIÓN……..…….122

1.1. Relaciones con otros géneros……...124

1.1.1. La novela y los géneros próximos (cuento y novela corta)……..…131

1.1.2. La novela y la poesía……...135

1.1.3. La novela y el teatro……....141
1.2. Modalidades y tipos de novela……146
2. CATEGORÍAS DEL DISCURSO NOVELESCO……..152
2.1. El perspectivismo narrativo: la cuestión de la focalización o punto de vista……155
2.1.1. El perspectivismo moderno: un procedimiento dialógico……...…158
2.1.1.1. El perspectivismo cervantino, un preludio de la novela moderno……..160
2.1.1.2. El perspectivismo en las obras narrativas comprendidas entre la literatura cervantina y las novelas del siglo XX……..……172
2.1.1.3. El perspectivismo en la narrativa del siglo XX……....205
2.1.2. El perspectivismo clásico: una visión desengañada del mundo……..….236
2.1.3. Conclusiones……..……276
2.2. Otras categorías narrativas: el tiempo, la descripción y el diálogo……..…….287
2.2.1. El tiempo……289
2.2.1.1. El tiempo narrativo en la teoría e historia literaria…….……..293
2.2.1.1.1. La duración temporal……...……294
2.2.1.1.2. El orden temporal…….300
2.2.1.2. La presencia del tiempo en sus análisis críticos……...…..307
2.2.2. La descripción……319
2.2.2.1. La descripción narrativa en la teoría e historia literaria……...……320
2.2.2.1.2. La descripción en la caracterización del género novela……..……321
2.2.2.1.2. Cambios de la descripción narrativa a lo largo de la historia literaria……..……...326
2.2.2.2. La presencia de la descripción en sus análisis críticos ……..333
2.2.3. El diálogo……...….357
2.2.3.1. El diálogo en la caracterización del género novela……...359
2.2.3.2. Cambios en la función del diálogo a lo largo de la historia literaria……..…..361
2.2.4. Conclusiones……373
3. ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NOVELESCO: ESTRUCTURAS NARRATIVAS…….388
3.1. Primeras aproximaciones al término de estructura narrativa……....390
3.2. *Estructuras de la novela actual*……...400

3.2.1. Una aproximación al concepto de "estructura novelesca"……..402
3.2.2. Las estructuras de la novela a la luz de los géneros literarios……..406
3.2.3. Las estructuras de la novela en su relación con las categorías literarias…...…418
3.2.3.1. Estructuras, tiempo y espacio……419
3.2.3.2. Estructuras, personajes, voz y focalización narrativa……...447
3.3. Las estructuras de la novela en su labor como prologuista……...453
3.4. Conclusiones……...466

CAPÍTULO 3. UNA FRUCTÍFERA INTERCONEXIÓN. DE LA ACTIVIDAD INVESTIGADORA A LA DOCENTE……...…..476
1. CONTRIBUCIÓN A LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA……477
2. LOS MANUALES DE ENSEÑANZA DE LA LITERATURA……..….502
2.1. Sociología y novela…….505
2.1.2. La novela y el lector……..…..507
2.1.2. Las influencias sociales, históricas, científicas o culturales en el devenir de la novela……..….514
2.2. Introducciones al análisis y a la lectura de novelas clásicas…….……522
2.3. La literatura comparada…….……..537
2.3.1. La literatura española en sus relaciones con la literatura universal……..538
2.3.2. La literatura y otras artes……...…..546

CONCLUSIONES……..…….553

CONCLUSIONS…….…..…567

BIBLIOGRAFÍA…….581

APÉNDICES……611

ANEXO I. ÍNDICE DE UNA POSIBLE MONOGRAFÍA INÉDITA SOBRE *LA REGENTA*……...….611
ANEXO II. CURSO DE LITERATURA SOBRE PRESENCIA DE LOS CLÁSICOS EN LA LITERATURA ACTUAL…….……612

ANEXO III. APUNTES SOBRE EL PERSPECTIVISMO EN LAS NOVELAS DE GALDÓS…….614
ANEXO IV PROGRAMA PARA LA IMPARTICIÓN DE LA ASIGNATURA UNIVERSITARIA "LITERATURA ESPAÑOLA EN SUS RELACIONES CON LA LITERATURA UNIVERSAL"..…..624
ANEXO V. UN ESPACIO EN LA CERVANTES VIRTUAL: DIGITALIZACIÓN, ORDENACIÓN Y CATALOGACIÓN DE SU OBRA…….632

INTRODUCCIÓN

La ausencia de novedades y de nuevas perspectivas en la comprensión teórica de la novela ha conducido a investigadores como Beltrán Almería (2000) o Aparicio Maydeu (2021) a señalar dos realidades aparentemente antagónicas: la exuberancia de teorías sobre la novela que no lo son y el estancamiento durante el siglo XXI de la investigación sobre este dominio. Pese a ser una forma literaria relativamente moderna, todos y cada uno de los estudios realizados han mostrado cómo se trata de un género que, a medida que gana en dignidad intelectual, se manifiesta más problemático. La insuficiencia de cualquier intento de definición abonada a la especificidad misma del género, las mutaciones en la valoración de su función social a lo largo de la historia o las diversas perspectivas desde las que abordar su análisis (origen, relaciones con otros géneros, formas, estructuras, trayectorias históricas, estilos…) han dotado a su estudio de una especial complejidad. Ante esta dificultad, esta tesis doctoral propone, a través del estudio de la obra de uno de los principales investigadores españoles sobre la novela durante el siglo pasado, una mirada atrás con la que descubrir en los pensamientos de ayer raíces desde las que conocer la historia de este género con miras a comprender su situación actual y sondear su perspectiva futura.

Como ha quedado reflejado en numerosas investigaciones recientes[1], frente a la nula legitimación institucional de la que había gozado la novela en siglos anteriores, la reflexión teórica sobre este género se planteó ya como una práctica común el siglo XIX, si bien fue a partir de la crisis del modo tradicional de construir el lenguaje narrativo y del surgimiento en el siglo XX de una nueva era para la novela europea cuando tales aproximaciones −hasta entonces puramente autorreferenciales, intuitivas y axiológicas− dieron paso al intento por pensar dicho objeto de un modo sistematizador. No cabe duda de que el siglo XX fue el periodo estrella para la investigación sobre la teoría de la novela. La atención mayoritaria que hacia la mitad de siglo experimentó este género impulsó la vertebración de una disciplina, la narratología, que, aun cuando tomó como objeto de estudio los diversos ámbitos de la narración, encontró en la novela su principal impulso y modelo teórico. Novelistas, ensayistas, filósofos, psicoanalistas, sociolingüistas,

[1] Valles Calatrava (1994); De Aguiar e Silva (1996); Pozuelo Yvancos (2004); Casas (2019); Vauthier (2019); Beltrán Almería (2021), entre otros.

teóricos y críticos literarios o estudiosos de las artes en general se interesaron por la naturaleza y función de los discursos narrativos, por sus características y procedimientos y por la crítica y el análisis a los que podían ser sometidos. Como consecuencia, su discurso crítico se vio abordado desde muy diversos lugares.

Al centrarse este trabajo en el estudio de las aportaciones de Mariano Baquero Goyanes al conocimiento sobre este género, los discursos a los que principalmente se aludirá son los realizados desde la Historia, Crítica y Teoría literaria. No obstante, su curiosidad, siempre insaciable, y su sensible y atenta mirada dio como fruto una obra en la que la novela es abordada desde una perspectiva literaria, pero de manera amplia e interdisciplinar, en rica intertextualidad con obras elaboradas desde otros ámbitos del conocimiento como la Filosofía o Sociología y en donde las comparaciones con otras formas artísticas se manifiestan de manera sugerente e integradora. Esta es una de las características que provoca que, medio siglo después, cuando principalmente desde el área de la Teoría, se camina hacia la apertura y encuentro de los estudios literarios con otras ciencias y disciplinas, sus ideas y planteamientos, precisos y claros puedan seguir hallando futuro tanto en la forma como en el significado que emana de sus contribuciones. Sus planteamientos atendieron cada una de las disciplinas literarias como un campo de estudio pluralista y con vocación interdisciplinar, y, alejados de las tan frecuentes teorizaciones abstractas y autofágicas de los fenómenos literarios, descendieron a la percepción directa de las obras de creación. Esta es, sin duda, una de las particularidades por las que se ha considerado de interés el estudio de las ideas sobre la novela de este autor. Este mismo motivo condujo también a Beltrán Almería (2009) a estimar, en un artículo sobre la estética de la novela en España, las ideas de este autor, junto con las propuestas de Ortega y Bergamín, como las aportaciones al estudio de la novela del siglo XX con mayor vigencia, siendo además Mariano Baquero quien más trabajos de los tres dedicó a la investigación sobre este género.

La falta de estudios sobre la obra de Mariano Baquero y la necesidad de recuperar sus ideas condujeron al profesor Beltrán Almería a incluir esta labor entre los objetivos del proyecto de investigación I+D+I Genus Novel, que entre 2017 y 2020 estuvo trabajando en el proceso de recuperación y optimización tanto de la obra de Mijaíl Bajtín como de Mariano Baquero. Los resultados obtenidos en torno a las aportaciones de este segundo autor salieron a la luz en una monografía, *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de*

la novela y del cuento, publicada en Visor en 2020 como resultado de la celebración de un Simposio Internacional en la Universidad de Murcia. Tal proyecto de investigación supone el punto de partida sobre el que se asienta la presente tesis doctoral que aspira a establecer, los fundamentos de la teoría de la novela de este investigador.

Si con el nacimiento de la narratología, el último tercio del siglo XX fue fundamental para la consolidación de los estudios sobre narrativa, se vuelve necesario tener en cuenta la labor anticipadora de las aportaciones de Mariano Baquero. En esta aproximación será fundamental, por tanto, tener presente la evolución del contexto teórico-crítico sobre la novela en el que se enmarca la trayectoria de este investigador. Un camino académico que nace cuando aún no habían sido traducidas en Occidente las ideas del formalismo ruso y los principales antecedentes en el estudio sobre este género los constituían trabajos marcados por un enfoque historicista, y que finaliza poco después de que Bobes Naves comenzara a introducir la semiótica norteamericana en España y poco antes de la elaboración de muchos trabajos desarrollados desde una perspectiva pragmática y hermenéutica y del nacimiento como disciplina de la Literatura Comparada. En dichos años en nuestro país, de la mano de la estilística se había producido la primera manifestación de la que se configuraría como la disciplina de la Teoría Literaria. Asimismo, a las discusiones sobre la novela, durante estas décadas, se incorporaron los conceptos de la tradición crítica angloamericana provenientes del *New Criticism* y de la Escuela neoaristotélica de Chicago. En estos años en Occidente también se conocieron las ideas del formalismo, se produjo el éxito del estructuralismo como método y se desarrollaron trabajos basados en un análisis sociológico y psicocrítico que promovía un acceso extrínseco a las obras literarias. Todo ello, recordemos, en un contexto caracterizado, de manera inicial, por las dificultades que supusieron en nuestro país los años de dictadura y aislamiento internacional y, posteriormente, por la transformación que los estudios literarios experimentaron ante la explosión demográfica de la universidad y la pujante actividad editorial que se experimentó y que excedió en mucho la cultura reducida y casi autárquica de las décadas anteriores.

Mariano Baquero Goyanes demostró siempre una gran vocación por la docencia e investigación literaria. Como Catedrático de Historia de la Literatura su producción es singular, pues responde a distintas disciplinas literarias: Historia, Teoría, Crítica y Literatura Comparada, que, si formal y metodológicamente constituyen ámbitos de

pensamiento propios, en la actividad filológica aparecen íntimamente interrelacionados. Así ocurre en la obra de este investigador, cuyo bagaje teórico-crítico fue verdaderamente amplio y abierto, y evidencia el conocimiento de las principales orientaciones literarias que se desarrollaron durante su época.

Interesado desde los inicios de su trayectoria investigadora principalmente por los géneros narrativos, en su obra se incorporan también otros géneros literarios como la poesía, el teatro o el ensayo, en gran parte como consecuencia de la sólida convicción que mostró hacia la interrelación de los distintos géneros literarios. Hoy en día reconocemos a la novela como el género caracterizado por su mayor permeabilidad. De este modo, lo concebía también este crítico, de cuyos estudios sobre la misma nunca se ausentó el análisis comparado de este género con otros, especialmente, con el cuento. Estas interrelaciones se convirtieron en uno de los cimientos insoslayables en su comprensión sobre la novela. Por ello, somos conscientes de las limitaciones en que esta investigación puede incurrir al centrarse solo en las aportaciones destinadas al estudio de uno de estos géneros. Pese a ello, y con la voluntad de que la selección llevada a cabo ocasione el menor perjuicio posible, se incluirán también aquellos trabajos dedicados a otros géneros que presentan una sustanciosa aportación para la comprensión de sus ideas sobre la novela.

Las fuentes principales de información serán los trabajos realizados con anterioridad sobre la obra de este investigador, carpetas y documentos personales a los que se nos ha facilitado el acceso y diversas revistas, periódicos, catálogos y archivos digitales a los que hemos accedido a través de páginas web y de bibliotecas nacionales y regionales. Al no haber sido alumna de él, será fundamental contar asimismo con el testimonio que han dejado por escrito, o nos han transmitido de manera oral, los que fueron alumnos suyos. De igual modo, se atenderá a la bibliografía que el investigador manejó. Para ello contaremos no solo con el corpus de obras que emanan de sus propios trabajos, sino también con el acceso a su biblioteca particular. Asimismo, y con el fin de situar su producción dentro una perspectiva panorámica sobre lo que se estaba publicando en su tiempo, se realizará una contextualización de su obra, atendiendo a las principales corrientes literarias que se estaban desarrollando en la época. En esta contextualización, también se tendrá en cuenta algunas aportaciones posteriores para, así, valorar las posibles anticipaciones que se produjeron en el pensamiento del crítico.

Con miras a ofrecer la evolución del pensamiento literario de Mariano Baquero Goyanes en torno a este género, esta tesis doctoral constará de dos partes. En la primera de ellas, se pretende realizar una presentación cronológica de su trayectoria vital y académica. Esta sección nace como resultado de un trabajo de búsqueda y recopilación en periódicos y revistas de la época de noticias y materiales relativos a encuestas, entrevistas, conferencias, discursos, clases o cursos monográficos que impartió. Contextualizado este material con aquellos acontecimientos que perfilaron su vida académica, con esta primera parte se pretende completar el corpus bibliográfico sobre las ideas de la novela de este autor hasta ahora existente, así como ofrecer un primer panorama diacrónico de la evolución de su discurso crítico que permita advertir aquellas constantes que marcaron su pensamiento sobre este género.

La segunda parte de esta tesis busca establecer los fundamentos de la teoría, crítica e historia de la novela de este investigador. Para ello, se ha considerado oportuno tomar como punto de partida su *crítica ética*, un concepto acuñado por García Berrio (2006), que hace alusión al hermanamiento que en la crítica de Baquero se produce entre la cantera viva de sus ideas éticas y su pensamiento técnico ceñidamente literario. De su obra emana una apreciación de sí mismo tanto como discípulo permanente del bagaje histórico, crítico y teórico que moldeó su concepción de la literatura como de lector poseedor de una insaciable curiosidad por las obras de creación, que con tanta minuciosidad y exquisitez releía y analizaba. Esa actitud, arraigada en una honda experiencia personal, le condujo a promover como docente e investigador una mirada afectiva hacia la literatura fruto de la acusada responsabilidad que siempre sintió por la educación de la sensibilidad literaria. Como luz de una linterna que, apuntando hacia cada una de las variaciones que conformaron su discurso crítico, se mantuviese siempre pura, igual de clara y brillante, esta comprensión y vivencia de la literatura se encuentra, sin duda, en la simiente de toda su obra. Por ello se ha considerado que la atención a la actitud y compromiso que estableció con la sensibilidad literaria y su educación ocupe una posición introductoria en este trabajo, configurándolo como un lugar desde el que alumbrar la construcción de su pensamiento sobre la novela.

El segundo capítulo de esta sección se propone estudiar los que se han valorado como los principales ejes que vertebraron su pensamiento en torno a este género. Se partirá, así, de su definición de novela y de los distintos tipos de discursos novelescos

históricos por él recogidos, pues si bien no llegó a establecer ninguna tipología, algunas de ellas ocuparon un relevante lugar en sus reflexiones sobre el género. Se analizarán, posteriormente, las categorías del discurso novelesco por él abordadas como el tiempo, el diálogo, la descripción o el narrador. Vinculado a esta última se estudiará la categoría de la focalización o el perspectivismo que, procedente del concepto filosófico de *perspectiva* de Ortega y Gasset, se convirtió en una categoría capital dentro de su pensamiento. Por último, partiendo de su definición de estructura, se examinará su organización de los tipos de configuración novelesca. En el desarrollo de este capítulo será primordial tener en cuenta los distintos tipos de discurso: monografías, capítulos de libro, artículos científicos, divulgativos, prólogos o reseñas que canalizaron la exposición de sus ideas literarias con el fin de evaluar la influencia que en el mantenimiento del rigor científico pudo tener la necesaria adaptación a los distintos medios de publicación.

El tercer capítulo aspira a abordar sus contribuciones destinadas a la enseñanza universitaria y de Bachillerato con miras a estudiar la interconexión que pudo producirse entre su actividad investigadora y su profesión como docente. Para ello, se analizarán sus aportaciones a la *Historia general de la Literatura* de Barna, a la *Historia y Crítica de la Literatura* de Rico y a los manuales de *Literatura Española* de Anaya. Sin duda, el análisis de estos manuales habrá de verse vinculado con su labor pedagógica y con su perfil como docente de la literatura que ya se habrá visto anticipado en el estudio, durante la primera parte de este trabajo, de las clases, cursos monográficos y discursos que impartió en diversas instituciones.

A lo largo de nuestro trabajo, cotejaremos las distintas versiones de aquellos estudios que el investigador publicó, primero como artículos y luego como capítulos de libro, con el fin comprobar posibles revisiones o modificaciones. Con todo ello, este trabajo aspira a completar la bibliografía sobre la novela de este autor hasta ahora conocida, estudiando las construcciones vertebradoras de su pensamiento literario dentro de una necesaria contextualización en el panorama de las corrientes críticas de su época. De igual modo, se examinará la incorporación de sus ideas sobre la novela en su labor como docente de la literatura. En definitiva, se pretende paliar la ausencia de un estudio panorámico que recoja y analice la producción y evolución del pensamiento sobre este género de un investigador como Baquero Goyanes para quien la novela se constituyó en una de sus más bellas y apasionadas inquietudes.

PRIMERA PARTE.

TRAYECTORIA DE UNA VIDA ACADÉMICA

CAPÍTULO 1. EL PRIMER TIEMPO: NACIMIENTO DE UN ESPÍRITU CRÍTICO. ENTRE OVIEDO Y MADRID (1946-1949)

El 10 de junio de 1923 nació Mariano Baquero Goyanes en Madrid. Coincidió su nacimiento con la publicación del ensayo de Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, y la incorporación de un nuevo volumen a la espléndida obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*. Causalidad o casualidad, el resultado fue la puesta en marcha de una vida −en definitiva, se trata del tiempo− que les brindaría espacios para el diálogo. Si algo singulariza y aviva el espíritu de Mariano Baquero desde edades tempranas fue su connatural fascinación por la literatura. No fue su caso el de una educación familiar enfocada hacia el cultivo de la sensibilidad artística o vocación hacia las letras sino más bien el de un niño-adolescente sensible, con gran inquietud y riqueza imaginativa, que encontró en el espíritu de su hermano menor un excelente compañero de juegos con el que sumergirse en un personal universo de gran intensidad lectora. Como ha sido estudiado en un reciente artículo de la revista *Monteagudo*[2], de estas tempranas y juveniles vivencias literarias han quedado cuantiosos números de pequeñas revistas escritas e ilustradas por él, repartidas con su hermano −se supone− entre sus amigos de juego, con diversas secciones, en las que se distingue su pronto interés por la narración de aventuras, lo policíaco, el humor, la creación de pasatiempos o, muy curiosamente, el cine.

Este entusiasmo juvenil por la literatura dejó fiel huella en la sensibilidad y conciencia de ambos hermanos. En el caso de Mariano Baquero, una memoria que se muestra indeleble durante toda su vida[3]. Los dos manifestaron pronto una orientación hacia lo artístico y el estudio de las humanidades que no pudo sino distanciarse del camino que su padre, como funcionario de Correos, habría deseado para ellos −en concreto, para el mayor, la carrera de Derecho−. Ambos compartieron el gusto por la crítica literaria: su hermano, desde un enfoque otorgado por sus estudios de periodismo; él, tras concluir

[2] Nos referimos al artículo de Baquero Escudero y López Ruiz (2023), publicado en el número de la revista *Monteagudo* que homenajeó su labor en el centenario de su nacimiento. En las primeras páginas de este artículo, se especifica con más detalle el contenido de este material inédito correspondiente a sus primeras infantiles y adolescentes aproximaciones a la literatura en forma de juego. También se destinan cuatro anexos a ofrecer una muestra de las páginas de esas revistas, por él escritas e ilustradas.

[3] Para más información sobre la pervivencia y fidelidad a su memoria infantil, pueden verse los siguientes trabajos: García Berrio (2006) y García Berrio (2012).

el Bachillerato en el Instituto Jovellanos de Gijón, decidió estudiar la carrera universitaria de Filología Románica en Oviedo.

A través de un artículo de su compañero y amigo de licenciatura, Martínez Cachero (1984), sabemos de los escasos medios con que cuenta la Facultad de Filosofía y Letras de esa provincia en los años de postguerra (1940-1944). Los algo menos de doscientos matriculados en los cuatro cursos carecían de biblioteca universitaria, se hallaban situados en instalaciones realquiladas en el edificio de Derecho y apenas contaban −como profesores catedráticos− con dos historiadores y el jubilado Lomba de la Pedraja en la asignatura de Literatura Española. Esta estrechez de recursos creó una atmósfera de ayuda y compañerismo, en la que el espíritu curioso de aquel joven comenzó a manifestarse en forma de una finura y saber literarios que lo distinguieron entre sus profesores y amigos.

Además de compartir aulas con José María Martínez Cachero también lo hizo con Carlos Bousoño, Luis Suárez Fernández, Jesús Cañedo o Joaquín Arce. Juntos organizaron un ciclo de conferencias (1941-1942), al que Baquero asistió con el primer trabajo del que a día de hoy tenemos registro, una lección sobre los elementos picarescos de las *Novelas ejemplares*. Como era de esperar en quien ya de niño, para jugar, inventaba revistas en las que redactar historias y acertijos, de manera paralela a sus estudios, comenzó a escribir informaciones culturales, cuentos o artículos de temas literarios en periódicos y revistas, como *El Español*, *Fantasía* o *La Estafeta literaria*[4], iniciando una actividad cultural que lo acompañaría siempre.

Al finalizar sus estudios, con Premio Extraordinario de Licenciatura y Fin de Carrera (junio 1944), fue nombrado profesor ayudante gratuito para impartir un curso práctico de gramática histórica de español. Con la obtención de una beca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pronto marchó a Madrid para realizar su tesis doctoral bajo la dirección de Rafael de Balbín y Lucas, catedrático de Lengua y Literatura de la Universidad de Oviedo desde 1943, aunque una figura vinculada siempre a la capital por sus cargos en el CSIC y su posterior cátedra de Gramática General y Crítica Literaria

[4] Recuerda Martínez Cachero (1984) "el sensitivo relato de Baquero *Junto al estanque*, bien alejado temática y tonalmente del tremendismo por entonces en boga, inserto en el número 3 de *Fantasía*, ilustrado con tres dibujos de Rafael Pena, muy en consonancia con el texto" y su artículo "La corporeidad y su expresión en la poesía [española] actual", publicado en *El Español* en 1944, con el que acreditaba documentado conocimiento de los poetas españoles coetáneos vivos y activos, jóvenes y menos jóvenes (Gerardo Diego, los Panero y Vivanco, pero también Suárez Carreño o Rafael Morales).

en la Universidad Central (1948). En los años en los que Mariano Baquero hace su tesis doctoral, este catedrático participaba en la edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo que el Consejo Superior de Investigaciones Científicas llevó a cabo entre 1941 y 1958. Sin duda, esto pudo favorecer e influir en el acercamiento de Mariano Baquero a la obra del políglota cuando por testimonios del mismo sabemos que su estudio, admiración y gratitud por la obra de Menéndez Pelayo se retrae a sus años de iniciación en el conocimiento de la literatura.

Durante estos años en Madrid vivió en la famosa "Residencia de estudiantes" del CSIC. El perfil como crítico literario de su director y el ambiente en el que reside lo situaron próximo a los ámbitos en donde se estaba desarrollando la teoría literaria en dichos años. Allí coincide con Joaquín Entrambasaguas −catedrático de Historia de la Lengua Castellana en la Universidad Central−, Rafael Lapesa −catedrático de Historia de la Lengua Española−, Dámaso Alonso −catedrático de Filología Románica−, o Lázaro Carreter, quien de igual modo estaba realizando su tesis doctoral bajo la dirección de Dámaso Alonso. Este ambiente de rica erudición influye en la adquisición de una formación que lo conduce a desarrollar una labor singular para un catedrático de Historia de la Literatura de esa época.

En ese ilustrado contexto, realizó su tesis doctoral sobre el cuento español del siglo XIX. Sin apenas estudios anteriores, este tema suponía un innegable reto, que Baquero supo afrontar con rigor y gran destreza. Si a corto plazo le valió la obtención del Premio Extraordinario de Doctorado y del Premio Menéndez Pelayo, a día de hoy, la gran capacidad de influencia e inspiración que posee entre los investigadores que se interesan por el estudio de ese género sigue atestiguando su valor[5].

El acercamiento a un territorio tan poco transitado como el que implicaba su tesis solo podía hacerse canalizando la lectura directa de las obras a través de una lúcida sensibilidad e intuición literaria. Leer, reflexionar y escribir fueron los únicos instrumentos con que emprendió este viaje, cuyo corpus aún a día de hoy sigue

[5] Una búsqueda en la plataforma de Google Académico ya muestra cómo su tesis doctoral ha sido citada en numerosos trabajos durante el siglo XXI. Estos trabajos han sido elaborados desde universidades españolas, italianas, francesas, alemanas, belgas, norteamericanas o sudamericanas, y redactados en español, inglés, alemán y chino.

provocando indudable asombro[6]. Cuando como caras de una misma moneda se descubren en un trabajo la experiencia y la expresión unidas, nace la certeza de que el resultado es fruto de un hondo y sincero convencimiento. Es por ello que, pese a su precocidad, este texto es un punto de partida esencial para comprender la obra del autor. Si de un lado revela muchos de los principios fundamentales que sustentaron sus estudios posteriores, el análisis del cuento en constante diálogo con las características de otros géneros hacen de este escrito una fuente ineludible para casi todas sus aproximaciones, en especial las destinadas a un género como la novela. Una de las certezas que calaron en él muy hondo desde este primer trabajo fue la necesidad de completar todo análisis y aproximación sincrónica a los textos con una sugestiva percepción histórica. Asimismo, el estudio terminológico del género cuento, que aborda en la primera parte del trabajo, y el detallado análisis temático de su cultivo durante el siglo XIX −que no renuncia a contrastar con el tratamiento de esos temas en el género novela− le tornaron consciente de las dificultades de delimitación de los géneros literarios y de la complejidad del estudio de las categorías narrativas. Estas dos concepciones fueron dos semillas que se quedaron plantadas en su saber y que, a lo largo de su trayectoria, solo pudieron expandirse cada vez más, como quien, durante estos primeros años, al calor que desprende un horno, se llevase consigo la certeza de que dentro hay fuego.

Que Baquero halló en esta investigación sobre el cuento un canal por el que adentrarse en el estudio de la novela, lo muestran asimismo el gran número de artículos que, paralelamente al desarrollo de su tesis, escribió sobre este género extenso. Su lectura evidencia cómo fue la apreciación del potencial de algunos elementos presentes en su principal trabajo lo que le instó a profundizar en ellos por medio de este otro tipo de publicación académica. Al referirse Martínez Arnaldos (1984) a la tesis del autor, reflexiona sobre cómo dentro de este estudio parece haber un segundo trabajo en torno a algunos autores decimonónicos, en especial sobre Clarín y Pardo Bazán. Ciertamente, si el interés por los autores del siglo XIX fue una constante en su trayectoria, el afecto por estos dos narradores se produjo de manera muy particular. No resulta extraño, por ende, que su fascinación por la figura y obra de Leopoldo Alas encontrase expresión en tres artículos publicados en sus años de doctorado: “Clarín, novelista olvidado” (1946),

[6] Para más información sobre las fuentes a las que Mariano Baquero tuvo acceso para la realización de dicha tesis doctoral puede verse la investigación de Rodríguez Gutiérrez (2020).

"Clarín y la novela poética" (1947), "La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX" (1948), publicados en la revista de la Universidad de Oviedo −el primero y tercero− y en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* −el segundo−.

Como reflejan las siguientes palabras de Richmond, esta preocupación crítica por las creaciones literarias clarinianas excepcional en esa década: "con todo, debemos recordar que durante este período [Richmond se refiere al comprendido entre 1901 y 1950] la personalidad literaria de "Clarín" recibió escasa atención crítica" (Richmond, 1979: 21). Las lecturas realizadas desde un canon en cuyo centro se encontraba Galdós o la generación del 98 y la desmesurada adscripción al naturalismo de *La Regenta* durante finales del XIX, así como el influjo de factores extraliterarios (la cuestionada religiosidad del autor, su acerado y punzante temperamento crítico, etc.) volvía una verdadera rareza en los años cuarenta invocar −como lo hace Baquero en "Clarín novelista olvidado" (1946)− la revalorización crítica de las novelas clarinianas y más aún exigir un mayor número de ediciones. Al joven crítico le avalaba el estudio sin precedentes que estaba realizando sobre el cuento decimonónico y un *modus operandi*, la lectura sin intermediarios, que descubría para las novelas de Clarín la única interpretación que realmente las favorecía, la realizada desde el ámbito de la propia literatura clariniana.

Al mismo tiempo, estos trabajos sobre Clarín son una manifestación muy clara de cómo su interés como lector no se reducía exclusivamente al ámbito de las obras de creación literaria. A este respecto, en "Clarín y la novela poética" (1947), adquiere expresión uno de los presupuestos críticos que se iba forjando en él durante el desarrollo de su tesis: la necesidad de sumar, a la más emotiva y personal interpretación, las propuestas teóricas y conceptos manejados por los propios autores. En este artículo, prestó cuidada atención a dos términos (*novela poética* y *novela novelesca*) nacidos del ensayo clariniano "La novela novelesca". El modo en que arriba a dichos conceptos convierte este escrito en el primero en que se advierte su preocupación, no solo por el análisis crítico de textos, sino también por la historia del género novela. Este hecho hace ostensible que la reconstrucción de los procesos de sucesión y evolución del género literario objeto de su estudio no fuera algo que realizase en su tesis doctoral, promovido por la naturaleza de este tipo de discurso, sino que comenzase a constituirse para él como la única forma de abordar con coherencia y rigor la investigación literaria.

Más allá de este conocimiento sobre la historia del género novela y la reflexión teórica llevada a cabo por los autores decimonónicos, su saber durante estos años tampoco escapa a la familiarización con las perspectivas de estudio que se desarrollaban desde el ámbito de la teoría literaria. Inmerso en el ambiente en que de la mano de los Alonso se produce el nacimiento de la escuela española de estilística, no es sorprendente que algunas de las ideas sostenidas por esta corriente hallen en este temprano período cierta influencia en su obra. Este influjo fue, con todo, comedido. Recordemos cómo fue la poesía el género predilecto para el desarrollo de la estilística, mientras que el interés de Mariano Baquero se hallaba encauzado hacia los géneros narrativos. No obstante, algunos artículos y reseñas de estos años evidencian la proximidad del crítico a dichos planteamientos. A este respecto, la evolución de sus ideas en la aproximación a la escisión intelecto-vida con que interpreta la literatura clariniana −tanto en "Clarín novelista olvidado" (1946) como en "La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX" (1948)−, recuerdan algunos de los presupuestos estilísticos. Si en el primer artículo presenta la escisión intelecto-vida como proveniente del espíritu del autor y sustrato común en *Doña Berta* y en los cuentos clarinianos[7], en su estudio "La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX"[8] el origen de esta dicotomía toma una dimensión más elevada al considerar, a la ternura (vida) y sátira (intelecto) clarinianas, la representación estética del humor que impregna toda la literatura y el carácter asturiano. Esta mirada recuerda en particular las ideas provenientes del pensamiento de Spitzer, quien, si en sus primeras etapas defiende el acceso al alma de un escritor a través de su lenguaje particular, tras recibir las críticas de los *new critics*, modera su posición hacia expresiones como la siguiente, "si no al alma del escritor, sí, al menos, a la comprensión de cómo ese escritor participa de una cultura global de la que obtiene sus principales rasgos de estilo y a la que devuelve, en forma de arte, esa esencial manifestación creadora de cada lengua" (apud Gómez Redondo, 2008: 101-102). Es más, este humor y esta ternura se convierten, asimismo, en elementos que le permiten acceder

[7] Si por el título parece que van a ser las novelas clarinianas el objeto de comentario, las ejemplificaciones que emanan del texto aluden a la obra cuentística del autor. Una vez descartada la posibilidad de que Baquero pudiera no haber tenido acceso a *La Regenta* por encontrarse entre los Libros Prohibidos por el franquismo, consideramos que este hecho debe entenderse a la luz de la mayor facilidad de ejemplificación con una materia que en esos mismos años estaba siendo empleada para realizar su tesis doctoral.

[8] Este artículo lo escribe tomando como punto de partida la escuela o modalidad asturiana avistada por Andrés González Blanco en su estudio *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días.*

no solo al espíritu colectivo del alma asturiana sino también establecer comparación entre esta literatura provinciana (en concreto este artículo va destinado a la narrativa de L. Alas, Palacio Valdés y Ochoa) y la literatura anglosajona. De esta forma, recurre a un ejercicio, el de la literatura comparada, que lo acompañará durante toda su trayectoria como un método eficaz de aproximación al estudio de las influencias y concatenaciones explicativas entre textos narrativos de diversas literaturas.

Sin duda, es el método estilístico el que congrega la principal escuela de estudios literarios españoles en la década de los cuarenta. Sin embargo, no eran solo las ideas de esta corriente las que circulaban. Muestra de un precoz acercamiento por parte de estos intelectuales a algunos de los presupuestos formalistas son el comentario de Lapesa (1998) sobre los cursos que Dámaso Alonso imparte para extranjeros en la Universidad Internacional de Santander a principios de los años treinta:

> En 1934 Dámaso dirigía las clases prácticas del Curso para Extranjeros en la Universidad Internacional de Santander […] Gracias a él nos enteramos de que existía el estructuralismo, de que había habido un lingüista llamado Ferdinand de Saussure, de que en Praga había una importante escuela de fonología. […] Dámaso nos habló también de los problemas planteados por Walther von Wartburg, de las distintas corrientes de la teoría literaria, y hasta nos dio a conocer las primicias del formalismo ruso, tan jaleado después (Lapesa,1998: 177).

o el propio reconocimiento de Dámaso Alonso sobre una entrañable afinidad entre sus preocupaciones años atrás y las recién traducidas ideas de Wellek y Warren, así como la alusión de Reyes (1997)[9] a principios de los cincuenta, a las confluencias entre la corriente estilológica partida del expresionismo crociano y la última corriente crítica rusa:

> Por lo mismo que nuestras informaciones sobre el pensamiento ruso son demasiado simplistas y unilaterales, queremos ahora señalar una confluencia entre la corriente estilológica partida del expresionismo crociano y luego encauzada por otros investigadores, y la última corriente rusa, menos conocida entre nosotros y provocada por declives, no ya filosóficos, sino sociales […] Puesto que la Literatura es fenómeno de forma, resuelven concentrarse en la forma. Ossip Brik estudia las repeticiones fónicas de la poesía. Eichenbaum insiste en que la única novedad en la Literatura es la novedad técnica. Toda revolución literaria es un 'dolce stil nuovo'. Vinogradov reconoce novedades psicológicas en Gogol, pero las explica como un efecto de la novedad de estilo. La misma Literatura Comparada se vuelve "Formalismo comparado" en manos de Jirmunski (Reyes, 1997).

[9] Fragmento extraído de "Estilística y estilología". En el volumen XIV de la edición a las *Obras Completas* de Alfonso Reyes, Mejía Sánchez indica que este texto fue redactado de manera simultánea a *La experiencia literaria*, obra publicada en 1952.

En este grupo de figuras que anticipan los planteamientos de la doctrina formalista hay que incluir a Mariano Baquero. Ferviente admirador de la obra de Dámaso Alonso y estudiante en constante contacto con la Universidad Internacional de Santander, es considerado por García Berrio (2006) como un precursor precoz de la actitud crítica formalista, en un contexto nacional en donde el acceso a la cultura internacional era muy limitado:

> Una cultura muy sólida, aunque por fuerza de su "circunstancia" española ceñida a un núcleo bastante restringido de noticias internacionales, entre las que, como acabamos de ver, figuraban escasos datos sobre los, por tantos conceptos muy aproximables a Baquero, formalistas rusos (García Berrio, 2006: XLIII).

Estas similitudes entre las concepciones de Mariano Baquero y las propuestas formalistas se manifiestan no solo en la confluencia de ciertos planteamientos teóricos −como los relacionados con la definición y diferencia entre cuento y novela−, sino que ya desde sus tempranos artículos presenta correspondencias con ciertos rasgos de su personal concepción sobre la interpretación y experimentación crítica de la obra literaria. En esta línea, en su trabajo "Unas citas sobre la fealdad artística de Alarcón" (1946a) −publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*− es evidente la similitud entre el método de análisis seguido por Baquero, al presentar el tópico de la fealdad física encubriendo la belleza espiritual como nexo argumentativo entre obras distantes en el tiempo, y las ideas de Tomachevski sobre el *motivo literario*. Es más, este método, en el que se analiza un motivo como elemento móvil entre textos literarios, profesado tan tempranamente por Baquero, sería de gran interés para Greimas con la llegada de los textos formalistas a Occidente en sus estudios de semiótica. Sobre este tema, el investigador insiste años más tarde en su artículo "Barroco y Romanticismo (dos ensayos)" (1949), ya próximo a su traslado a la Universidad de Murcia y publicado en los *Anales* de esta Universidad.

Además de esa inclinación hacia las perspectivas adoptadas por estas orientaciones críticas, su conocimiento de los enfoques desarrollados en estudios coetáneos también se refleja en un interés por aquellas problemáticas −como el concepto de realismo, el tiempo o los límites de la novela− que eran centro de atención para la crítica del momento. Sus artículos, "Sobre el realismo en el *Persiles*" (1947a), "Tiempo

y tempo" (1948a) y "Sobre la novela y sus límites" (1949a), que vieron la luz en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* −el primero− y en *Arbor* −los segundos−, constituyeron un modo diferente de abordar estos elementos, más intenso y definido, del que venía desarrollando en su tesis doctoral. En el primero de ellos escribe sobre el realismo, tema que, desde que Vossler en 1926 le dedicase un libro −*Realismus in der spanischen Dichtung der Blülezeit*−, venía siendo en la bibliografía europea lugar común para referirse a lo español. Si, como principal discípulo de Menéndez Pidal, Dámaso Alonso (1955 [1927]) había articulado en su famoso "Escila y Caribdis de la literatura española" la cuestión dicotómica del realismo/idealismo, es también esta controversia la que subyace en este artículo de Mariano Baquero, desde una perspectiva más crítica y analítica, menos teórica. Siguiendo un planteamiento gradual, analiza la confluencia entre realismo e idealismo en el *Persiles* y en otras obras de Cervantes, en particular, aludiendo a la proyección de esta dicotomía en la historia de la literatura española, en general. Da origen, así, a esa personal reticencia que desarrolla hacia el término de *realismo* −por considerarlo tan excesivamente elástico que era capaz de aplicársele hasta a la literatura escrita por Quevedo[10]− que le conducirá años más tarde a efectuar una particular invocación a la imaginación literaria.

En su artículo "Tiempo y tempo" (1948a), escrito en clara intratextualidad con su tesis doctoral, su preocupación por las distintas maneras de sentir el tiempo en una novela le condujo a ocuparse de dos cuestiones que la narratología posterior estimará esenciales para la comprensión del texto: la duración temporal y el ritmo narrativo. Estas ideas se vieron sintetizadas en el concepto *tempo*, con el que aludió a una interrelación entre las dos artes, literatura y música, que revisitará durante toda su trayectoria[11]. Un año después, en su artículo "Sobre la novela y sus límites" (1949a), esta categoría narrativa fue abordada desde la perspectiva del concepto de unidad de tiempo, que junto a la unidad de acción, la unidad de espacio, el tono y la afinidad entre los modos de expresión de los diferentes géneros literarios y los temas que en ellos se tratan, constituyeron las diversas

[10] Este mismo ejemplo, de la interpretación de la literatura de Quevedo como realista, sería también utilizado por Mariano Baquero cuando, en mayo de 1962 en un artículo publicado en *Arriba*, se adentrase a abordar el tema del viejo y nuevo realismo. Al manifestar Beltrán Almería (2019), cómo habían sido muchos los investigadores críticos con el realismo, cita las ideas de Baquero Goyanes, junto con las de Lázaro Carreter y, más lejanas a nosotros, las de Baudelaire, Ortega y Jakobson.

[11] Para más información sobre la importancia de la música en la obra teórico-crítica de Mariano Baquero, puede verse Cervera Salinas (2023).

sendas por las Baquero transitó en su búsqueda de aquellos elementos que le permitieran reconocer una novela, independientemente de la evolución histórica que experimentase en un determinado momento.

Al tiempo de la escritura de estos artículos, sus años de doctorado en Madrid estuvieron marcados por la realización de estancias de investigación en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, en donde tuvo acceso a buena parte de los fondos bibliográficos que sustentaron sus estudios, y por un contacto permanente con la Universidad de Oviedo. Gracias una vez más al testimonio de Martínez Cachero (1984), hay registro de su participación en la impartición de un curso en esta Universidad, entre enero y mayo de 1946, con dos conferencias "Un poema barroco: 'Vida de Nuestra Señora' de Antonio Hurtado de Mendoza" y "El cuento en el siglo XIX".

Asimismo, en estos años se inició en la práctica de reseñar libros. Una tarea que, junto con la realización de una reseña a la edición de las *Obras Selectas* de Clarín (1949b) en la revista de la Universidad de Oviedo, se consolidó gracias a la escritura de este tipo de publicación con cierta continuidad en la revista *Arbor*. Entre los años 1948 y 1949, reseña obras como *Cuentos populares españoles, recogidos de la tradición oral*, de Aurelio M. Espinosa, *Estampas cartujanas* de Antonio González, *Antología, 1923-1944* de Samuel Ros, *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* de Enrique Moreno Báez, *Vida y obra de Medrano* de Dámaso Alonso, *Teorías métricas del Siglo de Oro* de Emiliano Díez Echarri o varios libros recientes sobre Azorín y Baroja. El registro de esas dos conferencias y de estas reseñas constituyen una señal muy vívida de cómo, aun sintiendo cierta predilección por los géneros narrativos, la sensibilidad y fineza de su espíritu se encontraba abierta a la percepción y deleite de toda forma artística. De este conjunto de reseñas, resulta llamativa, a propósito de la interpretación de Moreno Báez sobre el *Guzmán de Alfarache*, la temprana alusión de Baquero Goyanes (1948b) al elemento de la moral como una de las perspectivas que ha caracterizado y problematizado la evolución y sesgo de la historia del género novela −tema que años más tarde será pilar en la construcción de su monografía *Proceso de la novela actual*−. El elogio que realiza hacia el rigor y la escrupulosidad que logra el autor de esta obra no impide que se perciba su clara propensión hacia interpretaciones en las que prime el análisis de aspectos más técnicos y estructurales. A este respecto, y teniendo en cuenta el limitado espacio destinado a este tipo de publicaciones, es muy sugerente que se detenga a señalar el

estudio que Moreno Báez lleva a cabo del atractivo problema técnico de las novelitas intercaladas en el *Guzmán de Alfarache*. Mariano Baquero no tardó en comparar esta técnica con la presente en el *Pickwick* o el *Quijote,* dando muestra de una curiosidad por este tema, muy personal, y que intentará satisfacer en trabajos posteriores.

Hacia el final de este primer tiempo, el 27 de noviembre de 1948, defendió su tesis doctoral, *El cuento español en el siglo XIX* −que tras recibir el Premio "Menéndez y Pelayo"[12] fue publicada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas− y comenzó a desempeñar el cargo de Profesor ayudante en la Universidad Central, 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. Tal como ha señalado Díez de Revenga (1998), en las durísimas oposiciones de aquellos años, durante el otoño de 1949 a lo largo de tres meses, realizó brillantes ejercicios ante un tribunal presidido por Dámaso Alonso −del que también forman parte Balbín, Entrambasaguas y Lázaro Carreter−, convirtiéndose con la toma de posesión de dicha cátedra, el 16 de diciembre de 1949, a sus 26 años, en el catedrático más joven de la universidad española[13].

[12] Como acredita una nota de prensa en el *ABC* del domingo 30 de enero de 1949, reciben el premio "Menéndez Pelayo" dentro de los premios del Consejo otorgados en el año 1948, Emilio Díez Echarri, becario del Instituto Cervantes, por su trabajo: *La métrica española en el Siglo de Oro*, Mariano Baquero Goyanes, becario especial del Instituto Miguel de Cervantes por su trabajo, *El cuento español en el siglo XIX*, Miguel Gual Camarena, becario de la Sección de Valencia de la Escuela de Estudios Medievales, por su trabajo: *Las Cartas-Pueblos del Reino de Valencia*, y Juan Reglá Campistol, becario en Barcelona del Instituto Jerónimo Zurita, por su trabajo *El valle de Arán y la política pirenaica de la Corona de Aragón y Francia desde 1283 a 1327*.

[13] De Hoyos (1984) recuerda los detalles del día en que escuchó la lección magistral de Mariano Baquero en el concurso de oposiciones a Historia de la Literatura Española y Universal en una sala del Consejo Superior de Investigaciones Científicas: "como el tema literario iba tomando aire de piélago para sintonizar con su concepto de la novela, el valor científico y programático de la lección crecía, como mi atención, la del tribunal y la del público, en tanto aparecían nombres de historiadores y críticos donde apoyaba su idea sobre un género fascinante y proteico. La bibliografía era de una curiosa actualidad, conectada con la perenne referencia clásica. Lo más interesante para mí, fue que, entre los nombres de actualidad europea, había, con frecuencia, espacio para Ortega y Baroja sobre el concepto de la novela" (14).

CAPÍTULO 2. EL SEGUNDO TIEMPO: UNA INCESANTE APORTACIÓN. PRESENCIA EN EL PANORAMA CULTURAL DE LA ÉPOCA (1950-1984)

1. GEOGRAFÍA DE UNA PROLÍFICA ACTIVIDAD PÚBLICA: DISCURSOS, CONFERENCIAS, CURSOS, ENTREVISTAS…

Con el nombramiento como catedrático de Historia de la Lengua y Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal −cátedra de nueva creación−, comienza un nuevo tiempo en la vida personal y académica de Mariano Baquero. A su llegada a la Universidad de Murcia, son escasos los medios de trabajo con los que cuenta. No solo por la presencia de unas infraestructuras viejas e incómodas, sino por la ausencia −como recuerda Muñoz Cortés (1984)− de una tradición y de unos medios instrumentales y bibliográficos que facilitasen la investigación, enseñanza y formación de estos profesionales. Durante los primeros años en esta ciudad que acabaría siendo su residencia definitiva, vive en el Colegio Mayor Cardenal Belluga y comparte horas de trabajo con Manuel Muñoz Cortés −catedrático de Gramática Histórica−, Ángel Valbuena Prat −catedrático de Literatura Española−, Carlos Clavería −catedrático de Crítica Literaria− o el bibliotecario Andrés Sobejano, entre otros.

Comienza, así, una labor como docente y estudioso de las artes literarias en la que a lo largo de treinta y cinco años afrontará diversas tareas. De algunas de estas responsabilidades ha quedado constancia en los trabajos que se han venido dedicando al estudio de su figura y obra. Gracias a la introducción realizada por Díez de Revenga (1998) a la obra *Qué es la novela, Qué es el cuento,* tenemos registro de su participación en la gestión de labores administrativas universitarias:

> Poco dado a la actividad pública, enemigo sincero de boatos y honores, hubo de participar en la gestión de la Facultad y en labores administrativas que siempre con natural elegancia trataba de declinar […] Fue Director de la Escuela de Formación del Profesorado de Grado Medio y Director del Departamento de Literatura Española desde su creación. Durante algunos años fue Vicedecano de la Facultad. Cargo en el que sucedió a Valbuena Prat, llegando durante meses muy difíciles de la vida universitaria de los años setenta a ocupar el cargo de Decano en funciones, ya que siempre se resistió a ser nombrado definitivamente para tal puesto que detestaba apasionadamente (11).

De igual modo, por medio de la hemeroteca del periódico local, *Línea* −14 diciembre de 1979− y del testimonio de Oliva (1984) se ha sabido de su insistencia para que la Universidad de Murcia contase con la primera cátedra de teatro del país, un propósito finalmente alcanzado durante el curso 1975-76, y de su generoso esfuerzo por hacer del teatro una disciplina universitaria –téngase en consideración también cómo, pese a no ser su género predilecto, en su obra le dedicaría al menos una decena de estudios−.

A través de la prensa local −*Línea*, 1 de abril de 1982− se ha hallado asimismo constancia de la acogida que por parte de Mariano Baquero tuvo siempre la consolidación de los estudios sobre Literatura Hispanoamericana. Esto se manifiesta en su sugerencia de aumentar en los planes de estudio la relevancia de esta materia, en un momento −recuérdese− en que la Literatura Hispanoamericana había sido siempre complementaria y en el que escritores como Juan Ruiz de Alarcón, Alonso de Ercilla o Rubén Darío se colocaban como españoles, mientras se ignoraba la existencia de Jorge Luis Borges o sor Juana Inés de la Cruz. Comenzó, así, una tarea de configuración y sistematización que derivó en la impartición de la asignatura de literatura hispanoamericana por parte de los profesores Valbuena Prat, Estremera Gómez y el propio Baquero Goyanes. Posteriormente, el profesor Victorino Polo se hizo cargo de ella en 1967. Desde esos primeros instantes, se sucedieron la defensa de varias tesis de licenciatura y doctorado y se puso en marcha la aplicación de una metodología docente en la que, sin olvidar las tradicionales explicaciones de clase, se insistió en una implicación por parte de los estudiantes que les condujera a hacer de su personal interpretación de los textos literarios una pieza importante en su aprendizaje.

Más allá de esta productiva actividad en labores administrativas, su verdadera vocación encontró expresión en el aula, entre apuntes, libros y centenares de almas de estudiantes y discípulos a los que, durante estos años, inspiró y orientó con sabia y entregada pasión, infundiéndoles una elevada y siempre memorable sensibilidad ante los textos literarios. Es casi imposible hallar, entre quienes un día fueron sus alumnos, un escrito dedicado al maestro que no haga alusión a la experiencia enormemente

enriquecedora, al recuerdo inolvidable, que supusieron sus clases[14]. Fueron muchas, también, las tesis doctorales que dirigió. Por ser de las primeras, y considerando el prestigio ulterior de los entonces doctorandos, Diez de Revenga (1998) destaca de entre las mismas la de Gonzalo Sobejano, profesor más tarde en la Universidad de Columbia, y Joaquín Gimeno Casalduero, profesor en la Universidad de California, Los Ángeles.

Esta genuina entrega hacia los alumnos se vio acompañada de una ferviente pasión por la investigación y el estudio literario que no sólo se reflejó en la escritura de manuales, ediciones, artículos o monografías científicas sino también en participaciones y colaboraciones tanto en el ámbito académico como cultural, bien en su universidad o en otras universidades nacionales, organismos, revistas o periódicos, o en la fundación en 1953 de la revista *Monteagudo* y las numerosas colaboraciones realizadas en sus páginas[15]. Gracias a los archivos preservados por él y a la búsqueda que hemos realizado en diversos catálogos y archivos de instituciones nacionales y regionales se han podido conocer algunos de los títulos y contenidos de estas contribuciones al panorama literario nacional, que adquirieron forma de discursos, conferencias, cursos, entrevistas o participaciones en jurado de premios[16].

La primera conferencia de la que hemos hallado registro en este segundo tiempo de la vida de Mariano Baquero la imparte el 19 de enero de 1951 en el *Ateneo* de Madrid, en el ciclo *Balance de la cultura moderna y actualización de la tradición española*. Allí diserta sobre los "Problemas de la novela contemporánea"[17], un tema que en la década de los cincuenta era de plena actualidad entre los grandes estudiosos de la novela españoles –de Torre (1956), Alborg (1958), Goytisolo (1959), Entrambasaguas (1960) o De Nora (1960)−. De la mano de Alex Confort y Roger Callois, Baquero orienta sus reflexiones

[14] Por su extensa focalización en la labor de Mariano Baquero como maestro, sobresale la presentación realizada por García Berrio (2020) en las primeras páginas de la obra *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento*.

[15] Como señala Belmonte Serrano (1984), la mayoría de los trabajos que publicó en esta revista demuestran su interés desinteresado por el desarrollo de las artes y de las letras murcianas (129). En sus números escribió sobre autores como Saavedra Fajardo, Polo de Medina, Carlos Ruiz-Funes, Pérez Gómez, Carmen Conde o Alemán Sainz. Tras haber pasado por tres etapas, esta revista continúa vigente en la actualidad.

[16] La información recogida es fruto de consultar en la Hemeroteca digital de la BNE, el Archivo General de la Región de Murcia, los *Anales de la Universidad de Murcia*, la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, la Hemeroteca del ABC, la hemeroteca digital de la revista *Ateneo de Madrid* y los números de la revista *Arbor* presentes en la Hemeroteca Clara Campoamor de la Universidad de Murcia.

[17] Esta conferencia fue publicada ese mismo año en la Colección de Cuadernos de Ensayo del Ateneo de Madrid. Gracias a una nota de prensa del ABC −18 de julio de 1954− en la que se anuncia esta colección, se conoce que este texto de Mariano Baquero aparece junto a otras monografías dedicadas a la novela como *El novelista ante el mundo*, de José María Gironella o *La obra de William Faulkner* de Francisco Ynduráin.

en este discurso hacia una perspectiva de estudio que puede considerarse simiente de la desarrollada con posterioridad por Lukács y Goldmann, en lo que se ha conocido como sociología de la novela.

De igual modo, durante este año, en Murcia, imparte otras tantas conferencias. En una de ellas, habla sobre "Medio siglo de la novela española". En otra, celebrada durante la inauguración del curso de la Asociación Cultural Iberoamericana, diserta sobre "Sor Juana Inés de la Cruz en la literatura hispanoamericana". En una tercera, y a propósito de la inauguración de una exposición, hace referencia a "Cervantes y los géneros literarios". En este último discurso, recuerda la vigencia de la novelística cervantina en la novela actual −de sus diálogos y descripciones− y comenta los problemas que presenta la novela moderna derivados de una imaginación precaria −una idea que venía siendo recurrente en sus trabajos−.

Como se deduce de los títulos citados, este tipo de participaciones da también cuenta de cómo su preferencia por el estudio de la literatura contemporánea no mermó su sólida convicción de la necesidad de acudir a la literatura de siglos anteriores como vía de interpretación de la literatura actual. A este respecto es muy significativo durante estos años la conferencia "Temas y géneros literarios del siglo XV español" dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de Murcia en 1954.

Esta inclinación hacia la literatura moderna fue una de las constantes en su trayectoria académica. De ella, mantienen registro conferencias más próximas como "Aspectos de la novela actual" en 1956, "Panorama actual de la novela" en 1962 "Objetividad y subjetividad de la novela actual" en 1965 o "Introducción a la novela actual" en 1968. Gracias al material disponible en la hemeroteca digital del *ABC* y a la habitual práctica de la prensa de esos años de incluir −junto con la noticia de la celebración de estas actividades culturales− resúmenes de lo en ellas presentado, hemos podido comprobar el amplio registro del material que utiliza para estas participaciones, en las que aludía tanto a aspectos generales de la novela −como su origen, finalidades, deshumanización, emancipación o crisis− como a aspectos más concretos −el monólogo interior, un determinado tipo de novela como la autobiográfica− o incluso a un movimiento literario tan novedoso como el *nouveau roman*, cuya reflexión se vio acompañada de una reciente y preciada bibliografía que, como se testimonia, suscitó un fascinante interés y agrado entre el público oyente.

Su ya mencionada admiración por la literatura decimonónica tampoco quedó al margen de este tipo de participaciones, en las que demostró su singular habilidad para combinar una perspectiva histórica y comparada de la evolución de la novela con el específico análisis de la literatura de un autor o de una de sus obras. Solo en el año de 1954 hay registro de cómo diserta sobre Palacio Valdés en Gijón, Azorín en Zaragoza, Cadalso en Santander o Emilia Pardo Bazán y "España y las letras" en Murcia. Si las primeras conferencias se desarrollaron en torno a un determinado autor, la última presentó una elocuente exposición sobre la creación literaria española a través de todas las épocas y, muy acorde con su cátedra, sobre su influencia en la literatura universal.

El reconocimiento que van adquiriendo sus trabajos trajo consigo diversas invitaciones por parte de diferentes organismos, muchas de ellas destinadas a participar en el marco de las celebraciones de homenajes que a nivel nacional se realizaban en torno a la obra de relevantes autores de la literatura española. En relación con ello, el nexo de unión tan afectivo creado con la Universidad de Oviedo y la literatura clariniana será alimentado y revisitado durante toda su vida académica. Así, con motivo de la celebración de los cien años del nacimiento de Clarín, en 1952, colabora en el ciclo de conferencias organizado por la universidad ovetense con el discurso "Técnica narrativa de Clarín". Si se contrasta con la orientación más conmemorativa que ofrecen la mayoría de los trabajos presentados en ese contexto, llama la atención el enfoque, eminentemente crítico, de esta conferencia [18]. Este mismo año, muy cerca de allí, y en el que había sido su instituto (el instituto Jovellanos), habla sobre "Navidades de la casa Bayard de Wilder". Un año más tarde regresa asimismo a Oviedo para participar junto con Santiago Moreno y el recién llegado a la capital asturiana Alarcos Llorach en un ciclo de conferencias sobre Leopoldo Alas, celebrado en un Seminario de Problemas de Derecho Penal. Como se puede ver, fueron diversos los contextos que desde bien temprano acogieron sus estudios, lo que, sin duda, tuvo que fomentar la capacidad de adaptación a diferentes modos de expresión que desarrolló a lo largo de su labor.

También en ese año de 1952, se desencadenaron en torno a Gabriel Miró numerosos actos conmemorativos en diversas ciudades del país. Mariano Baquero contribuyó a ellos con una colaboración –"Miró escritor modernista"− en la actividad que

[18] El conocimiento de las conferencias presentadas en este ciclo ha sido posible gracias al trabajo de recopilación bibliográfico realizado por Martínez Cachero (1984a).

organizan la Caja de Ahorros del Sureste de España y la biblioteca "Gabriel Miró" en la Semana Homenaje de Alicante[19]. Frente al rechazo que el lento y artificioso lenguaje mironiano había provocado en críticos como Ortega, esta conferencia vuelve patente la predisposición de Mariano Baquero para su estudio, quien demuestra su capacidad crítica para estudiar dicho lenguaje, ofreciendo una personal interpretación de la forma y el estilo mironianos. La coincidencia de estos actos conmemorativos con su asignación para la impartición de la conferencia inaugural de apertura de curso en la Academia de Bellas Artes de Murcia pudo ser motivo de la propuesta de discurso que realizó al entonces Director de la Sociedad Económica de Amigos en Murcia −Torres Fontes (1984)−, "La prosa neomodernista de Gabriel Miró"[20]. Al igual que tantas otras, esta conferencia vio la luz con posterioridad por escrito.

Esta recurrente publicación de los discursos pronunciados no tuvo lugar, sin embargo, para la conferencia con la que en 1952 colabora en un ciclo sobre aspectos de la novela celebrado en Murcia, "La novela psicológica" −un texto inédito y publicado por primera vez en el número de 2023 de la revista *Monteagudo*−. Como manifiesta el artículo que ha dado a luz esta publicación, no puede decirse que, dentro de su innegable interés por este género, Baquero soliese abordar de manera focalizada un tipo concreto de novela (Baquero Escudero y López Ruiz, 2023). Es, por tanto, este texto una interesante excepción que hay que entender, seguramente, bajo el enfoque de lo que el propio autor manifestó: el buen momento por el que este tipo de subgénero novelesco pasaba durante esos años. Frente al anuncio de Weidlé sobre el crepúsculo de los mundos imaginarios, Baquero vio en este tipo de novela un espléndido porvenir para el género. Esta apreciación

[19] La misma nota del *ABC*, que nos ha permitido registrar esta participación, informa de cómo esta conferencia de Mariano Baquero se ve acompañada de la realizada por Muñoz Alonso sobre "Los presupuestos filosóficos en el estilo de Miró".

[20] Publicada en ese mismo año por la Sociedad Económica de Amigos del País, véase en la bibliografía Baquero Goyanes (1952g). Años más tarde fue incluida en su obra *Prosistas españoles contemporáneos* (1956c) y, posteriormente, por Francisco Rico, en el volumen V de su *Historia y Crítica de la Literatura Española*, véase Baquero Goyanes (1984c). En la versión publicada dentro de *Prosistas* se aprecian algunos cambios de palabras con respecto a las empleadas en el texto publicado en forma de artículos. Esto da cuenta de cómo el profesor revisaba y corregía sus trabajos antes de volver a publicarlos. A modo de ejemplo, se observa cómo cambia "en relatos tan espléndidos" por "en relatos tan logrados" o "subagrupan bajo" por "agrupan bajo". También es frecuente que en estas revisiones incluya citas a obras suyas o ajenas que no habían sido publicadas en el momento en que la versión primera del trabajo había visto la luz. En este caso, se puede observar cómo en el capítulo dedicado a Miró en *Prosistas* incluye una referencia a su trabajo *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (1955a) que, por las fechas del mismo, era imposible que apareciese en el texto publicado tras su conferencia en 1952.

pudo ser motivo para esta conferencia, en la que no solo aborda las características de este subgénero novelesco, sino que también realiza una contextualización histórica en la que, curiosamente, son más abundantes las referencias a la literatura supranacional que nacional.

El interés por este tipo de novela también se encuentra durante estos años en otros críticos como Ricardo Gullón (1952), quien optó por ofrecer un análisis focalizado en las novelas *Incógnita y Realidad* bajo el prisma de la visión galdosiana de la novela como un género psicológico y no de actuación, o Pérez de Ayala (1958. Apud Pastur, J. V. (1958)), que coincidió con Mariano Baquero en ver en la obra de Proust una situación límite de la novela psicológica. Pese a estos estudios, el análisis de la novela psicológica se hallaba determinado por la presencia de unos rasgos que tornaban su caracterización en algo confuso y vago. En realidad, y en un contexto más amplio, ambos adjetivos definían muchos de los intentos llevados a cabo con el fin de determinar una tipología para el género. A modo de ejemplo, Muñoz Alonso (1953), al referirse a los estudios de Ortega y Gasset, hacía alusión a esta complejidad: "ya diremos más adelante que lo que a Ortega le ha acontecido es que no ha acertado a distinguir los tipos de novela y sus características" (Muñoz Alonso, 1953, 4-5), realizando, asimismo, mención de la utilidad de la contribución llevada a cabo por Mariano Baquero: "en cuyo esclarecimiento ha escrito páginas luminosas bien recientemente Baquero Goyanes" (Muñoz Alonso: 1953, 4-5). Esta apreciación de Muñoz Alonso pudo deberse a una posible lectura del artículo, "Sobre un posible retorno a la novela de acción", que ve la luz en ese mismo año de 1953. Si este artículo encuentra su base en el tema del discurso sobre la novela psicológica, no se corresponde por completo con él. El trabajo escrito carece de la comparación histórica entre las parejas dicotómicas (novela de caballerías-novela sentimental y novela de aventuras-novela psicológica) que la primera posee, así como del apartado destinado al análisis especifico de la obra de Stendhal y Proust. Este hecho torna al texto de naturaleza oral, en un discurso en el que, extraordinariamente, esta cuestión se ve abordada de forma más pormenorizada que en el artículo que sale publicado, vinculado temáticamente con él, un año más tarde.

Especial mención merece, a su vez, la conferencia que en 1970 ofrece durante su recepción como académico de la Real Academia Alfonso X de Murcia –Academia de la que llegaría a ser Vicedirector–. En su plena madurez intelectual, bajo el título,

"Visualidad y perspectivismo en 'Las empresas' de Saavedra Fajardo", ofreció un discurso en el que se aprecian algunos de los rasgos que se convirtieron en los ejes vertebradores de su pensamiento crítico. Si primó la cuestión del perspectivismo literario basado en el concepto de perspectivismo visual de Ortega y Gasset, en este discurso también hizo referencias a la evolución de la construcción del lector a lo largo de la historia de la literatura, a la comprensión de las relaciones interartísticas de la literatura o incluso a una interdisciplinariedad que le condujo a analizar la interpretación moral que presentaban los juegos de perspectiva óptica de Saavedra Fajardo, proporcionando algunas conclusiones que conectaban con las que, con posterioridad y desde el ámbito de la filosofía, Nora E. Nolasco Quiroz (2011) ha señalado. Si el trabajo de Baquero Goyanes alude a la conversión de los vicios en virtudes, o viceversa, como consecuencia de una deformada perspectiva, el estudio de Nolasco Quiroz tiene como una de sus raíces la presentación que Saavedra realiza del príncipe a través de una especie de perspectivismo en el que este juzga las cosas según sus pasiones. De igual modo, si Baquero insistía en la necesidad de una adecuada educación visual, Nolasco Quiroz encamina su argumentación hacia la capacidad que tienen para el autor la educación y la moral como mecanismos con que reorientar dichas pasiones, dejando atrás, de este modo, la concepción de que el ser humano se encuentre determinado por su naturaleza o las circunstancias que lo rodean.

Los títulos de las conferencias impartidas por Mariano Baquero hasta ahora proporcionados no pretenden ser una recopilación completa y exhaustiva de sus participaciones en el ámbito universitario y cultural, sino que buscan servir de muestra de lo que debió de ser una actividad constante en su vida académica. Como atestiguan algunas notas de prensa y trabajos destinados al estudio de su obra, estos discursos se vieron dotados de las mismas características que impregnaban sus clases: una aguda precisión, una amplia erudición y una gran humanidad de la que ha quedado especialmente constancia en un texto de Moya del Baño (1984) dedicado a la que probablemente fue su última colaboración en este tipo de participaciones, la lección inaugural del S*imposio Virgiliano Conmemorativo del Bimilenario de la muerte de Virgilio*, "Virgilio personaje literario", celebrado en 1982 en la Universidad de Murcia:

> Pero lo igualmente claro es que su vida y su obra rezumaban de lo que podemos considerar una de las creaciones más significativas y trascendentales del mundo clásico y que

> es el concepto de *humanitas*, […] el profesor Baquero era un ejemplo eximio de ello, y si era "creatividad", ahí está su obra, pero si el humanismo es consubstancial con la "humanidad" y "solidaridad", nadie que lo conociera puede poner en duda que estas virtudes las tenía en sumo grado (Moya del Baño: 1984, 55).

La claridad de estas exposiciones tanto en el ámbito académico como cultural, unida al sentimiento cálido y humano que les imprimió, tuvo como consecuencia que a lo largo de su trayectoria se sucedieran numerosas invitaciones para colaborar en la impartición de cursos, tanto dentro de la ciudad de Murcia como en otras universidades del país. Con gran asiduidad participó durante décadas en los cursos para extranjeros y de verano organizados por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con títulos como "La novela española desde 1939" en 1959, "Literatura española" en 1959, "El hombre y lo humano en la novela contemporánea" en 1960[21] o "Sobre Menéndez Pidal" en 1968. En 1952, acudió a la Universidad de Barcelona para impartir en su Aula Magna una clase sobre "La prosa española en el siglo XIX". También ese año asistió a un curso de Humanidades organizado por la Universidad de Salamanca en el que disertó sobre el realismo y el naturalismo o, a la Universidad de Málaga, donde colaboró en un curso para extranjeros con una charla sobre "La novela actual". Ya en la Universidad de Murcia, durante reiterados años, participó en los cursos monográficos de Doctorado −con lecciones como "La literatura costumbrista en el siglo XIX" en 1955, "Novela de la época clásica" en 1956, "La obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala" en 1963, "La novela española en el siglo XIX" en 1967, "El mundo novelesco de Galdós" en 1972−. Por los registros encontrados en torno a este último curso en la prensa local −*Línea* 14-3-72−, hemos conocido cómo, con una suma vocación hacia los clásicos, acercó al contexto contemporáneo de las aulas los valores estéticos y literarios de los grandes autores de la historia de la literatura española, poniendo el caso, por ejemplo, de la importante fuente de inspiración que las obras de Galdós suscitaban entre los guionistas cinematográficos contemporáneos. También en la Universidad de Murcia, colaboró en cursos para extranjeros −"La novela española desde el siglo XIX a nuestros días" en 1954[22],

[21] Publicado un año más tarde, véase en la bibliografía Baquero Goyanes (1961).

[22] Impartido entre el 9 y 23 de abril, fue un curso destinado principalmente a las circunstancias de todo orden de la España de la época barroca, con especial atención a la literatura de tema pasionario. El profesor Luciano de la Calzada explicó "La España del barroco", el profesor Ángel Valbuena Prat desarrolló "Los temas pasionarios en el teatro español", el profesor Manuel Muñoz Cortés habló sobre "La lengua y el estilo de la edad barroca". También se abordaron algunos temas contemporáneos, entre los que, junto al curso impartido por Mariano Baquero, tuvieron lugar otros como "La idea hispánica del hombre", ofrecido por

"Cervantes y el *Quijote*" en 1960−, en ciclos sobre literatura organizados por el ICE o por la propia Facultad de Filosofía y Letras –"La novela romántica española" en 1957, "Cervantes y los géneros literarios" en 1958, "Novela contemporánea" en 1959−, en lecciones inaugurales de cursos académicos −"Azorín y Miró"[23] en 1956− o en la inauguración de algunos de los ciclos organizados por el Teatro Universitario, –"El entremés y su contexto literario" en 1968 o "La retórica de Azorín"[24] en 1968−.

Su colaboración en el ámbito intelectual y cultural de la época también se vio reflejada en forma de entrevistas. La primera de la que hemos tenido conocimiento fue ofrecida para *El Comercio de Gijón* al poco de obtener su cátedra. Pese a la prontitud de la fecha, 1950, ya en sus respuestas se evidencia la clara y sólida defensa de la sensibilidad literaria que le acompañaría a lo largo de su profesión docente. Ante la pregunta sobre cómo pensaba enfocar sus clases, responde: "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". Su participación en la *Revista Nacional de Educación* con "La educación de la sensibilidad literaria" (1953c) evidencia con toda explicitud estos planteamientos metodológicos, que en su caso nunca se vieron separados de su práctica como docente. La lectura y el análisis de los textos se constituyeron siempre como centro de luz para la impartición de cualquier materia en sus clases. La puesta en práctica de tales principios en el ámbito docente se reflejó tanto en los comentarios de texto (1973b) y (1979), como en las lecciones que diseñó para los manuales de literatura de enseñanza media de Anaya o en los numerosos testimonios que han dejado quienes un día fueron sus alumnos.

Otro motivo de entrevista −no podía ser de otra manera para quien había sido de los primeros críticos en apreciar las novelas clarinianas− fue la conmemoración de los cien años del nacimiento de este autor. En esta ocasión, fue su propio hermano −Arcadio Baquero− el encargado de realizarle unas preguntas para la prensa de Asturias. De sus

Ángel González Álvarez o "La soledad y la muerte en el pensamiento español contemporáneo", brindado por Adolfo Muñoz Alonso.

[23] Esta lección inaugural, que constituyó un pormenorizado estudio de las características esenciales de esos dos magníficos prosistas levantinos, cada uno con un diferente estilo, fue publicada ese mismo año por la Universidad de Murcia. Véase en la bibliografía Baquero Goyanes (1956).

[24] Puede llamar la atención la realización de una conferencia inaugural sobre Azorín en un ciclo organizado por el Teatro Universitario, pero hay que entenderla a la luz de la generación del 98 como contenido que aborda este ciclo.

respuestas emana su insólita publicación, ya en el año 1952, de ocho trabajos y tres conferencias sobre este autor, en un contexto nacional en el que, si bien se contaba con algunos otros estudios −B. Pérez Galdós (1983 [1901]), J. A. Cabezas (1962 [1936]), C. Clavería (1942) y (1945)[25], J.M. Martínez Cachero (1950), Azorín (1950)−, aún faltaba mucho para alcanzar el número de trabajos, y sobre todo la mirada hermenéutica, que refrendaban algunos críticos extranjeros. Como señalamos en otro estudio, fueron las perspectivas interpretativas de Azorín y Mariano Baquero las que más se asemejaron a ese modo de lectura realizada por la crítica foránea[26].

En 1954 y 1956 fue entrevistado acerca de la novela actual, a propósito de lo cual destacó la narrativa de Carmen Laforet. En los ejemplares del periódico local *Línea*, digitalizados en la hemeroteca del Archivo municipal de Murcia, se han descubierto, asimismo, otras tres entrevistas (1965, 1967 y 1974). La primera de ellas realizada por la "Hora estudiantil" fue destinada a obtener su opinión sobre la validez del examen como medio eficaz para el conocimiento del saber del examinado. Acorde con su vocacional entrega a la docencia, afirma:

> Temperamental y subjetivamente, confieso que tanto como me gusta enseñar me molesta el tener que someter a mis alumnos a la prueba o pruebas de un examen. […] Pero objetivamente reconozco que como de alguna manera el profesor ha de obtener una imagen lo más precisa posible del rendimiento y aprovechamiento del alumno, para juzgar de los mismos se hace necesario el examen.

Ante la pregunta: "¿Hasta qué punto supone el examen un factor decisivo para conocer el valor real del alumno?", responde:

> el examen no es, naturalmente, el único ni tan siquiera el decisivo de los factores con que un profesor puede operar para conocer a sus alumnos. En los cursos de número reducido -tendentes cada vez más a desaparecer por el crecimiento de la población estudiantil- se dispone de otros sistemas con los que llegar a ese conocimiento, con los cuales -diálogos, clases prácticas, tareas de seminario, preparación de trabajos, etc.- es posible, si no prescindir totalmente del examen, si al menos suavizarlo, reducirlo, despojarlo en buena parte del tradicional énfasis de que se le carga,

[25] Nos referimos al artículo "Clarín y Renan" citado por Ricardo Gullón (1952a) en su trabajo "Aspectos de Clarín".
[26] Véase en la bibliografía López Ruiz **(**2023).

al tiempo que subraya cómo, en el examen escrito, el profesor obtiene una visión general que le permite comparar el distinto rendimiento de todos y cada uno de los alumnos, mientras

> consigue de paso una comprobación de los puntos en que ha acertado a lo largo del curso y de aquellos en cuya exposición ha fallado, con las consiguientes ventajas que supone, una revisión o corrección futura. Quiero decir con esto que también el profesor se examina a sí mismo a través de la imagen de su labor, que le ofrecen los ejercicios de sus alumnos.

Como se deduce de esta cita, la concepción y dedicación de Mariano Baquero hacia la enseñanza encontró su base en un sincero convencimiento de la retroalimentación que emanaba de ella, esto es, en la conciencia sobre un aspecto en el que, desde las actuales metodologías de innovación docente del siglo XXI, tanto se insiste.

En la entrevista de 1967, fue preguntado sobre el último Premio Nobel concedido a Miguel Ángel Asturias. Con respecto a este autor, destacó su calidad literaria y lamentó que su narrativa no fuera conocida todo lo que se debiera a causa del retraso con que llegaban los libros hispanoamericanos a España. La tercera entrevista hallada entre las páginas del periódico *Línea* −1974− tiene como motivo el homenaje que se organizó por sus 25 años como catedrático en Murcia. Impresionado positivamente por cómo ha evolucionado la Universidad de Murcia, en ella expresa su emoción y satisfacción al pensar en aquellos jóvenes educados por él que hoy son compañeros suyos en la Facultad.

Su frecuente colaboración en *La Estafeta Literaria* en forma de publicación de artículos científicos a partir de 1959, se vio acompañada de la participación en un cuestionario sobre la novela que se realizó entre el 1 de noviembre y el 15 de diciembre de ese año a lo largo de cuatro números. En el primero de ellos −nº180, 1 de noviembre−, la pregunta versa sobre "¿Qué es la novela?". Su respuesta, apenas dos años antes de la publicación de la monografía que llevaría tal título, constituía un primer esbozo de la idea de la novela como el género más huidizo y flexible que en ella desarrollaría. Aunque el propio Ortega matizase con posterioridad su afirmación, frente a su concepción en *Meditaciones del Quijote* de la novela moderna como descripción antes que narración, ya en esta temprana entrevista Baquero mostró lo imprescindible que resultaba para él en este género la narración, pareciéndole irrealizable el propósito de Robbe Grillet de escribir una novela sin argumento ni personajes. A esta misma pregunta fueron sometidas otras importantes personalidades del mundo cultural. De la similitud de sus respuestas, se

desprende cómo los estatutos del género novela eran una preocupación común no solo a los críticos literarios sino también a algunos filósofos y novelistas del momento. Pierre Sirpriot, Juan Luis Alborg y Melchor Fernández Almagro, coincidieron con Mariano Baquero en ver la novela como un género indefinible, huidizo y flexible, capaz de asistirse de cualquiera de los otros géneros literarios. Por su parte, Miguel Cruz Hernández, Juan Antonio Zunzunegui, Carlos Barral, Alejandro Núñez Alonso, Charles Moeller y Luis Goytisolo veían en ella un espejo de la vida, el gran medio para la expresión integral y directa de la realidad. Federico Carlos Sainz de Robles matizaba esto último al señalar cómo su materia podía ser sacada tanto de la realidad como de la fantasía, una cuestión sobre la que, de igual modo, Mariano Baquero incidiría en su monografía posterior.

A la pregunta del nº 181 −15 de noviembre de 1959−, "¿Cuál es el momento actual de la novela?, Mariano Baquero responde que interesante, pero confuso, "en parte 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 esta respuesta aludía a ese cada vez mayor distanciamiento entre minoría y masa −sobre la que en tantos trabajos suyos incidirá− que situaba la recepción lectora de la novela en una posición semejante a la de la poesía y el teatro. A esta segunda parte de la respuesta de Baquero Goyanes, se asemeja la ofrecida por José Manuel Lara quien también consideraba la situación del lector actual como foco de atención ineludible para comprender las modificaciones que experimenta el género. Camilo José Cela, Charles Moeller, Juan Antonio de Zunzuengui, Carlos Barral y Goytisolo Gay se centraban, en cambio, en el momento de crisis −como crecimiento o transformación− que experimentaba el género, como consecuencia de la ausencia de nuevos temas y las pretensiones de renovación de los nuevos novelistas. Por otra parte, Fran Niedermayer, Pierre Sipriot y Miguel Cruz Hernández, convinieron en estimar las dificultades actuales de la novela como reflejo de un aumento de las complicaciones de la vida diaria.

En el número 182 −1 de diciembre de 1959− la pregunta es "¿cree usted que el estado de la novela es crítico?" Si en este momento aún faltaban cuatro años para que Mariano Baquero publicase *Proceso de la novela actual*, ya en esta respuesta se percibe la concepción de la novela como género sometido a una constante crisis y proceso que trabaría el nexo de unión de dicha obra: "La crisis de la novela es uno de los grandes tópicos de nuestro tiempo […] Si por crisis entendemos transformación, renovación y no

apagamiento o muerte, cabe entonces hablar de ella legítimamente". La mayoría de los entrevistados (Alejandro Nuñez Alonso, Camilio José Cebla, Melchor Fernández Almagro, Miguel Cruz Hernández, Juan Teixidor, Franz Niedermayor, Pierre Sipriot) coincidieron en desmentir la consideración de la situación de la novela como crítica, realizando matizaciones que evidenciaban su confianza en el proceso de perfeccionamiento que experimentaba este género con miras a superar la reciente competencia establecida por el cine y la televisión. Quienes no desmentían la situación, asociaban la crisis de la novela a la incapacidad creadora e imaginativa del novelista (Juan Antonio de Zunzunegui) o a la crisis de la estructura social (Goytisolo Gay y Charles Moeller).

Por último, en la entrevista realizada el 15 de diciembre 1959 −para el nº183− fue preguntado acerca del futuro de la novela. A este respecto, manifestó cómo su porvenir podía ser bueno al ser un género rico en recursos, dúctil y adecuado a toda clase de experiencias, considerando de gran interés el experimento que estaba llevando a cabo la joven novela francesa de la mano de autores como Robbe Grillet, Butor, Marguerite Duras o Claude Ollier. Matizaba, así, la opinión vertida en la primera entrevista sobre aquellas novelas que pretendían prescindir de todo argumento y personajes. También, en esta ocasión, todos los entrevistados coincidieron en atisbar un espléndido futuro para el género, basado en las nuevas perspectivas que el mayor conocimiento sobre el hombre abría para la creación de novelas.

En 1961, vuelve a ser entrevistado a propósito de la situación de la novela española para una colaboración con esta misma revista[27]. En la concisión de sus planteamientos a cerca de los que estimaba como ingredientes esenciales de toda novela (la ficción y la narración) se descubre la solidez de la perspectiva de estudio que acogía la publicación de su monografía *Qué es la novela* en ese mismo año. Con respecto a la novela española, consideraba que su calidad era medianamente buena, aun sin personalidades excepcionales −como años atrás fueron Miró o Pérez de Ayala−, pese a lo cual apreciaba en esa línea de refinamiento a figuras como Aldecoa y Sánchez Ferlosio. Señalaba asimismo cómo el porvenir de la novela era esperanzador, viendo este género en una

[27] Esta entrevista aparece bajo el título "Un juicio intelectual de nuestra literatura". Véase en la bibliografía Baquero Goyanes (1961c).

posición destacada dentro del panorama de la literatura nacional con relación al teatro y a la poesía, aunque no tanto con respecto al ensayo.

También en esta entrevista hacía referencia a la influencia de los premios literarios en el incremento del interés por la novela[28]. Aunque no los estimaba fuente indudable de novelas con calidad literaria, recuerda el descubrimiento que realizaban de autores como Laforet, Delibes o Gironella[29]. Con respecto a la pregunta sobre la influencia que han tenido otros medios expresivos como la televisión, cine o radio en el desarrollo de la novela, consideraba el cine como el medio que más ha intervenido sobre la novela al dotarla de cierta agilidad, recursos y técnicas innegablemente cinematográficas. Anticipaba, así, una cuestión que desarrollaría años más tarde, principalmente, en su monografía *Estructuras de la novela actual*.

Las reflexiones anteriormente sostenidas, acerca de los premios literarios, hay que entenderlas bajo la favorecida perspectiva de quien se veía abalado por una notoria colaboración como jurado en estos premios. A tal efecto, se han encontrado evidencias de su presencia en el jurado del Certamen Literario María Agustina, en el de Ciudad de Murcia de Novela, en los Premios de Cuento "Gabriel Miró", en el Premio Galerías, en el Premio Naranco para Novelas, el Martínez Tornell, las Pensiones "March" de Literatura, el Premio Hucha de Oro, el Nacional de Poesía, el Premio Nogués o el Premio de Literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes", en su edición de 1972, que premió conjuntamente a Jorge Luis Borges y Gerardo Diego, y en el que fue el catedrático propuesto por la Junta de Universidades.

2. La expresión escrita de una profesión investigadora y docente

A esa intensa actividad pública en el panorama académico y cultural de la época, le acompañó una producción escrita que en este segundo tiempo de su trayectoria vital se

[28] Este tema será objeto de desarrollo de igual modo en un artículo divulgativo "Los premios literarios" publicado el 19 de diciembre de 1959 en *El Alcázar* de Madrid.

[29] En cuanto a este autor, en un artículo divulgativo de 1955, Baquero había expresado: "Gironella es uno de esos descubrimientos novelísticos que bastarían para acreditar los tan discutidos premios Nadales (Recuerdo que C. González Ruano decía de *Un hombre* -1947- que era una buena novela pese a ser premio "Nadal"). Hay en este narrador catalán inventiva, facilidad para mover seres y componer ambientes, gran sentido del ritmo narrativo. Su comentada veta barojiana se percibe, sobre todo, en el alegre vagabundeo del protagonista de su primera novela, y también en cierto descuido o desaliño formal. En Gironella hay, sin embargo, más optimismo y ternura que en el narrador vasco".

volvió verdaderamente fértil y frondosa. Si, por un lado, estas publicaciones se manifestaron como sustento de un ideario crítico con el que cautivó la atención de muy diversos auditorios, por otro, se constituyeron como un espacio de retorno en el que reflejar la información obtenida en el contexto cultural y social de la época. Esta doble dirección hace de su producción escrita un elemento vivo, en constante diálogo con un momento pragmático muy específico en el que se constituyeron muchos de los cimientos que a día de hoy siguen siendo el principal punto de apoyo para el cuestionamiento de lo literario.

En este segundo periodo de su trayectoria, los distintos medios por los que canalizó su producción escrita experimentaron, de igual modo, un incremento en su diversidad. Frente a un primer tiempo marcado por la escritura de sugerentes artículos y reseñas, en esta segunda etapa se aprecia el asentamiento de un camino de formación ya iniciado, en el que la utilización de diferentes tipos de discurso se representa en clara correspondencia con el estadio de maduración de su pensamiento en torno a esta materia. Reseñas, artículos científicos y divulgativos, monografías, comentarios de texto, colaboraciones en historias de la literatura, ediciones o manuales de enseñanza fueron los diversos modos de expresión escrita en los que su reflexión adquirió forma durante estas décadas. Cada uno de ellos exige un nivel de preparación, de habilidad, maestría y conocimiento, y la ordenación con la que un investigador arriba y se desplaza entre ellos es realmente heterogénea. Pese a todo, cuando un estudioso emprende este ejercicio con hondo sentido, en el camino perseguido, se descubre siempre un paulatino y gradual hacer, una coherencia que otorga explicación al modo en que desarrolla su trayectoria investigadora.

Por esta razón, a la hora de realizar una visión panorámica e íntegra de su producción escrita sobre la novela, estimamos fundamental adoptar una perspectiva que permita reflejar en simultaneidad la cohesión y evolución de su pensamiento. Consideramos, así, que para la presentación de su trayectoria académica se pueden tomar cuatro ejes de su pensamiento distintos a los que señalaremos en la segunda parte de esta tesis, y, a su vez, complementarios. Estos cuatro pilares son: “de vuelta a la literatura decimonónica”, “novela contemporánea”; “una mirada teórica, crítica y esperanzada de la novela”, y “un espíritu sin fronteras, caminos de una enseñanza”.

A raíz de su incorporación como catedrático su producción se intensifica. Como ya anticipamos, en la segunda parte de esta tesis procederemos a realizar un análisis más profundo de su obra. Pese a abordar los trabajos que ahora enunciamos, en esa segunda parte se presentará una nueva estructuración en la que ganarán relevancia sus planteamientos teórico y críticos sobre la novela, viéndose menguada, o más bien atraída e integrada en el desarrollo de tales concepciones, su labor en la interpretación de la producción literaria de autores decimonónicos y contemporáneos. Por esta razón, en esta primera parte, en la que estamos intentado ofrecer una visión lo más completa posible de los que fueron sus trabajos en cuanto a este género, hemos decidido dedicar un mayor espacio, dos apartados diferenciados, a remarcar su gran dedicación a la comprensión y valorización de la obra de algunos novelistas de los siglos XIX y XX. Estos apartados figuran bajo los nombres, "de vuelta a la literatura decimonónica" y "novela contemporánea y revistas culturales". No quiere esto decir que en los trabajos incluidos bajo los apartados "una mirada teórica, crítica y esperanzada de la novela" y "un espíritu sin fronteras, caminos de una enseñanza", no se hallen alusiones a dichas obras y novelistas. Tal proposición sería insostenible en quien comprendió el quehacer teórico y crítico en constante interacción con un amplio panorama de la historia literaria. No obstante, en dichos estudios se descubre un discurso cuyo eje lo conforman cuestiones que atañen con mayor precisión a la naturaleza y categorías del género novela, a las relaciones comparadas entre las obras literarias y artísticas o a sus reflexiones y propuestas sobre el método con que afrontar la enseñanza literaria.

De que a la verdad se llega a través de multitud de perspectivas, también sabía mucho Mariano Baquero. Si, en consonancia con sus colaboraciones orales, su producción escrita versó principalmente sobre los géneros narrativos, todas sus publicaciones son viva imagen de cómo las materias de su interés fueron muy diversas (teatro, poesía, ensayo, música, pintura, cine, escultura…); sin embargo, en todas ellas halló siempre un camino de retorno, un sendero de gran (e)vocación hacia la que constituyó como centro de su interés: la narración.

2.1. De vuelta a la literatura decimonónica

La producción narrativa de los autores decimonónicos fue, sin duda, el puente con que Baquero cruzó desde una primera investigación centrada en el género cuento a un incremento en su interés por la novela. Tuvo en esto que influir que fuese principalmente la voz de estos grandes cuentistas la que durante el siglo XIX albergase las reflexiones teórico y críticas sobre este género, orientadas fundamentalmente hacia los modelos estéticos (realismo y naturalismo) y sus técnicas narrativas. Estas dos tendencias narrativas condujeron a muchos de los autores (Zola, Balzac, Flaubert, Maupassant, Marcel Prévost[30]) a centrar sus estudios en el objetivismo −como enseña del realismo− y el positivismo −como característica del naturalismo−. Pese a ello, fueron también muchos los escritores, tanto en el ámbito internacional como nacional (Paul Bourget, Mérimée, Henry James, Valera, Galdós, Clarín, Pardo Bazán[31]), que se aventuraron a intentar definir qué es la novela, cuestionándose por las partes constitutivas y características de la misma. La influencia de los planteamientos críticos de estos novelistas en el pensamiento de Mariano Baquero nos condujo a reflexionar sobre la significación que este crítico otorga al concepto clariniano de *novela novelesca* dentro de la evolución histórica de este género. En este sentido es, de igual modo, muy significativo el respaldo que Baquero otorga al término pardobaziano *cuento largo*[32]. En uno de sus más tempranos artículos, "Sobre la novela y sus límites", muestra ya preferencia por este concepto, al que considera fruto de la gran intuición de la escritora. Pese a triunfar en el ámbito crítico nacional el término de *novela corta* frente al de *cuento largo*, la fidelidad de don Mariano a dicho término se mantuvo intacta, tal y como prueban su más tardío estudio sobre las novelas de José Ballester (1973) o su edición a las *Novelas Ejemplares* (1976).

Este conocimiento sobre las teorías de Leopoldo Alas y Pardo Bazán no fueron los únicos casos. Por citar autores ya presentes en su tesis doctoral y cuyo influjo se extendió en el tiempo, se puede mencionar a nivel internacional la huella de las teorías de Henry James en la que se constituyó como una de sus grandes preocupaciones, el

[30] Hay registros del conocimiento de Mariano Baquero sobre sus teorías ya en 1948.
[31] Hay registros del conocimiento de Mariano Baquero sobre sus teorías críticas ya en 1948.
[32] Pese a ser un término que escapa de nuestro ámbito de trabajo, consideramos pertinente incluir este concepto por su práctica habitual de definir y caracterizar la novela a partir de su comparación con otros géneros, principalmente la novela corta/cuento largo y el cuento.

perspectivismo literario, o la influencia de las reflexiones sobre la novela psicológica de Paul Bourget y del concepto de *composición* de este crítico en sus reflexiones sobre las estructuras novelescas en la década de los setenta. No corresponde aquí analizar las influencias de la crítica decimonónica en el pensamiento de Mariano Baquero a un nivel tan sutil. No obstante, no está de más señalar que nacieron como fruto de una acogedora y constante atención hacia la obra de estos novelistas, en especial, hacia las novelas de Clarín, Pardo Bazán, Galdós y Alarcón, a quienes dedica monografías, artículos o ediciones[33] que en varios aspectos lograron abrir nuevas formas de interpretación de sus obras.

Ya señalamos cómo durante sus primeros años había manifestado cierta inclinación hacia la narrativa de Clarín y doña Emilia. Durante este segundo tiempo de su vida académica esta predilección se consolidó. La labor emprendida en la década de los cuarenta por Mariano Baquero, Carlos Clavería, Martínez Cachero, y apoyada por Emilio Alarcos a su llegada a la universidad ovetense, vio su resultado en los numerosos actos de homenaje que se realizaron en diferentes puntos del país cuando en 1952 se conmemoró el primer centenario del nacimiento del autor[34]. Actualmente, Lissourges (2022), en su reseña a la obra de Ricardo Labra, *El caso Alas Clarín. La memoria y el canon literario*, ha destacado la labor pionera de los artículos de estos tres investigadores para aquellos que en los años setenta se acercaban a la obra del escritor:

> Los que nos asomamos, por los años setenta, a la vida y a la obra de Leopoldo Alas, nos encontramos con muy pocos elementos. De *La Regenta* solo había edición argentina; de cuentos y novelas cortas, solo unas cuantas ediciones españolas arrinconadas. Se decía que Clarín había sido periodista y un despiadado crítico literario temido en toda España, pero de su producción periodística solo quedaban unos cuantos tomos de artículos recogidos por el autor. De los estudios dedicados a Clarín solo campeaban dos números de José María Martínez Cachero, Emilio Alarcos, Mariano Baquero Goyanes. Por aquellos años, nuestra obra de referencia era *Leopoldo Alas Clarín*, de Adolfo Posada, su compañero de claustro y de luchas progresistas del institucionista Grupo de Oviedo y amigo inseparable, obra publicada por la Universidad de Oviedo en... 1946 (¡Un milagro laico!). Y leíamos con gran interés la biografía cogida de lo vivo de Juan Antonio Cabezas, *Clarín. El provinciano universal*, publicada en Madrid por Espasa Calpe en 1936 y la primeriza obra de Marino Gómez Santos, *Leopoldo Alas «Clarín», Ensayo bio-bibliográfico*, prologada por Gregorio Marañón de vuelta del exilio y publicada por el Instituto de Estudios Asturianos de Oviedo, en 1952 (Lissourges, 2022: 441-442).

[33] Esta faceta como editor de textos ha sido recientemente abordada por Martínez Arnaldos (2023), quien ha ofrecido una visión general de los diversos prólogos e introducciones realizados por el profesor tanto en lo relativo al cuento como a la novela.

[34] Estos actos conmemorativos se hallan recogidos en Martínez Cachero (1984a).

En el apartado anterior mencionábamos la participación de Mariano Baquero en el ciclo de conferencias organizado por la Universidad de Oviedo. A ella hay que añadir su colaboración en el monográfico de la revista *Ínsula*, en donde, bajo el título "Clarín novelista" (1952), desarrolló un trabajo con metodología formal en el que analizó el *tempo* narrativo, las descripciones, el final de la novela, el ritmo narrativo o el tono emocional[35]. Esta perspectiva de estudio resulta algo insólita dentro de lo que venían siendo sus aportaciones sobre las novelas clarinianas. En las aproximaciones realizadas hasta la fecha, el específico análisis de la obra se veía siempre un tanto desplazado por la necesidad de matizar su presencia en un contexto literario tan controvertido como el del naturalismo[36].

Asimismo, durante esta efeméride, colaboró en el que puede considerarse que reúne el mayor cúmulo de trabajos de este primer centenario, el monográfico de la revista *Archivum* de la Universidad de Oviedo en su volumen 2. En esta ocasión, participó con un artículo "Exaltación de lo vital de *La Regenta*" (1952a). La interpretación expuesta en él conecta con el enfoque filosófico sobre la predominancia de lo vital de ciertos narradores de la generación del 98 y con el concepto de razón vital de Ortega. Con todo, en relación a las lecturas realizadas sobre la novela clariniana se manifiesta como una interpretación propia y original, que con posterioridad adquiriría buen número de defensores −Oleza (1976), Martínez Cachero (1978), Peña (1981), López Jiménez (1987), Palomo (1987) o Sánchez (1988)−. Con motivo también de este centenario, en los *Anales de la Universidad de Murcia* publicó un artículo, "Una novela de Clarín: *Su único hijo*"

[35] Si el concepto de tono emocional había sido empleado por el crítico en su tesis doctoral para diferenciar entre el cuento y la novela, en esta ocasión su utilización le permitió manifestar el distinto planteamiento con el que se desarrollan las dos partes de *La Regenta*. El empleo de este término, en referencia a elementos que se ubican en distintos planos o niveles de la configuración literaria, da buena cuenta de la complejidad del concepto.

[36] Consideramos que esta mayor atención a los aspectos técnicos de la novela pudo deberse a la no tan imprescindible necesidad de revalorizar la narrativa clariniana ante el aumento del interés que *La Regenta* estaba suscitando entre la crítica de la época. Abre, así, este trabajo vía a los estudios de Mariano Baquero sobre *La Regenta* que más han sido valorados con posterioridad, esto es, a la personal interpretación que realiza sobre esta novela en "La exaltación de lo vital en *La Regenta*" y al denso estudio llevado a cabo en la introducción a su edición (1984). En ese mismo año de 1952, en su artículo sobre *Su único hijo* se aprecia, sin embargo, esa necesidad de aclarar el mal entendido naturalismo en la obra de Leopoldo Alas. No obstante, hay que recordar que, en la década de los cincuenta, esta segunda novela no era en absoluto estudiada, por lo que su análisis parecía requerir justificación. Con todo, sigue poniendo de relieve un análisis de los aspectos formales que ha sido valorado positivamente por la crítica ulterior.

(1952d)[37], que en palabras de Richmond se constituyó en "el primer escrito académico importante consagrado por completo a la segunda novela de Clarín" (Richmond, 1979: 23).

No es de extrañar por ende que, cuando en 1958 Díaz Plaja le encarga para la *Historia general de la literatura* el capítulo destinado a la novela española en el siglo decimonónico, Baquero dedicase a las novelas de Clarín un espacio inusitado hasta el momento. Este hecho ha conducido a Pozuelo Yvancos (2001) a decir:

> pero subrayo la apuesta de Baquero porque es mucho más contundente que Ángel del Río en la afirmación de Clarín, de quien llega a decir que ha escrito 'nuestra mejor novela del siglo pasado', la de técnica más compleja y rica, o que Clarín visiblemente asoma ya el proceder de Proust. Y esa contundencia hacia una modernidad se hizo en un contexto muy poco favorable a ella, donde la unanimidad parecía ir en sentido contrario, el de considerar que Alas no pudo ser tan buen creador porque había sido tan buen crítico (419).

Algo similar sucede en el ámbito de los manuales de enseñanza literaria. Hasta la década de los setenta, la historia de la literatura de Valbuena había sido la más utilizada en el contexto docente. Si en ella Clarín es interpretado como mero precursor del 98, resulta significativo que ya en esa década, en los capítulos destinados a la novela española del siglo XIX de los manuales de Anaya (1976a) y (1977), Baquero dedicase a Clarín el mismo destacado lugar que el ya canonizado como novelista Galdós. Esta reposada y continua dedicación a la lectura y crítica de las obras clarinianas da lugar a la solicitud, por parte de la editorial Espasa Calpe, de la edición de *La Regenta* a propósito del centenario de la publicación de dicha obra en 1984[38]. La agudeza y densidad crítica de su introducción, tan poco frecuente en los estudios de carácter divulgativo de dicha época, condujo a Díez de Revenga (1984) a señalar la laguna que esta edición venía a completar en el panorama editorial. Asimismo, Torregrosa Díaz (1984) resaltó la magnífica guía de personajes incluida al final. Recientemente, esta edición ha recibido también las palabras de Pozuelo Yvancos (2023a), quien en un estudio comparado con la edición realizada tan

[37] El artículo sobre esta novela de Clarín, junto a su estudio "La exaltación vital en *La Regenta*" fueron posteriormente incluidos por el investigador en su obra *Prosistas españoles contemporáneos*. Se puede apreciar cómo al incorporar en este libro el trabajo sobre la novela *Su único hijo* añade una cita a la reseña que Edith F. Helman había escrito sobre su artículo en *Hispanic Review*, que evidentemente no estaba presente en la primera versión. Esto evidencia, una vez más, la revisión que realizaba de sus trabajos antes de volver a publicarlos.

[38] No es esta la única edición de una obra clariniana de la que se ocupa. En 1953, junto con Martínez Cachero, se encargaría de una edición de sus cuentos elaborada desde la Universidad de Oviedo y que ha sido estudiada por Esteve Serrano (2020).

solo tres años antes por Sobejano (1981), ha destacado esta introducción como la primera en atender a la importancia de los fenómenos narratológicos de *La Regenta*, preponderando su amplio y acertado estudio del desarrollo del perspectivismo como forma narrativa en esta novela.

Queremos señalar cómo el origen de tales estudios puede residir en unos documentos personales a los que hemos tenido acceso: unas cuartillas repletas de anotaciones que dan cuenta de su lenta y detallada lectura de *La Regenta*, de la bibliografía crítica consultada, de su lectura de muchas otras obras de la producción clariniana, así como de los procesos de pensamiento y formulación de las ideas expuestas en estos trabajos. Entre estos documentos, también figura lo que, a la luz de su índice, de su desarrollo perfectamente pautado y de expresiones que demuestran que su intención desborda los límites de la mera anotación para consulta personal, pudiera tratarse de una monografía destinada al estudio de *La Regenta*, escrita tal vez en la década de los cincuenta y que, sin embargo, por alguna razón no fue publicada. Su pretensión con esta obra era la de presentar varios aspectos de *La Regenta* que aquí intenta abordar "por creer que nadie los ha presentado nunca, juntos, como elementos decisivos en la composición de la novela".

Es su visión de lo realizado por la crítica hasta la fecha lo que parece impulsarlo un nuevo planteamiento para la aproximación a esta novela en el que "interesa, pues, examinar uno por uno, todos estos elementos integrantes de la novela, no contentándonos con juzgarla parcialmente, desde un solo punto de vista, sea este el costumbrista, el del adulterio o el del amor sacrílego, tal como hasta ahora se ha venido haciendo." Estos elementos de la novela son resaltados desde los propios capítulos con los que concibe la obra[39]. Si, por los títulos de los capítulos comprendidos que van del tercero al séptimo parece que prima una perspectiva de estudio meramente temática, en verdad, también se interesa por la estructura de la novela. Es frecuente observar durante su desarrollo alusiones no solo a los temas, sino también al estilo −manifiesta similitudes con el costumbrismo de Larra− o a aspectos intertextuales, que lo conducen a destinar un importante espacio al análisis del tan discutido pasaje del teatro. La perspectiva desde la que aborda las cuestiones temáticas es casi siempre comparada. De esta forma, presenta

[39] Para constatar los capítulos que habrían conformado lo que puede ser un estudio monográfico sobre *La Regenta* que quedó inédito véase el anexo I.

el motivo del sacerdote enamorado −en relación con *O Crime do Padre Amaro*, *Doña Luz*, *Tormento* o *La Fe*−, del adulterio −relacionado con *Madame Bovary*−, de la religiosidad de Ana y otros personajes clarinianos, del amor filial o del predominio de lo vital sobre lo intelectual. Tres temas, estos últimos, que analiza teniendo en consideración tanto *Su único hijo* como algunas obras cuentísticas de este autor. Sin duda, todas estas cuestiones fueron abordadas a lo largo de los diversos trabajos que publicó sobre Clarín. Sin embargo, estimamos que en esta propuesta monográfica resulta realmente significativa la profundidad con que se adentra en determinados rasgos de la novela. Es el caso, por ejemplo, de la comparación en la utilización del *tempo lento* de esta obra con la de Proust. Si bien había sido brevemente analizada en su artículo "Clarín novelista", en esta monografía se descubre su descenso a un mayor número de detalles que le permiten describir dicha asociación de un modo más enriquecido.

Todo esto nos lleva a pensar que este estudio habría tenido mucho que aportar en esa década de los cincuenta. No solo por la vocación que el profesor Baquero mostró hacia la elaboración de un discurso crítico atento a la composición narrativa de la obra sino, a su vez, por las abundantes notas que incluye y con las que se ofrece un panorama bastante amplio de la bibliografía crítica con la que la producción clariniana cuenta hasta el momento, y que consideramos que excede al presentado en sus trabajos publicados. Por último, estas páginas también recogen la que pudo ser su principal motivación para superar los prejuicios de la época e interesarse con tanto entusiasmo por una novela a la que consideraba una "auténtica obra de arte en la que, si bien puede advertirse el lastre de lo temporal, pesa más lo que de imperecederamente bello hay en ella, a la hora de la valoración total".

Al igual que con la narrativa clariniana, el interés de Mariano Baquero por la obra de Emilia Pardo Bazán fue una constante que se plasmó en estudios como *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (1955a) −publicado por la Universidad de Murcia−, *Emilia Pardo Bazán* (1971) −que vio la luz en Publicaciones Españolas− o la edición en ese mismo año de *Un viaje de novios* (1971a) para la editorial Labor. La cohesión establecida entre estas tres obras tan separadas en el tiempo −dos décadas− demuestra su sincera preocupación hacia una figura que tanto entusiasmo mostró por la literatura como polémica fue su presencia en diversos círculos literarios. A nuestro parecer no se puede afirmar que entre ambos periodos se produjera una diferencia en su

nivel de conocimiento sobre la autora. Ya en 1955 Mariano Baquero atesoraba un considerable número de lecturas, tanto de esta escritora como de la literatura decimonónica, que le permitía comprender la relación de la Pardo Bazán con los distintos modos estilísticos cultivados en dicho siglo. Es de esta firme consistencia en el método con que llevar a cabo su estudio, de donde emana la congruencia de todas sus aproximaciones. Doña Emilia y Don Mariano compartieron la misma curiosidad por las diferentes corrientes estéticas que se desarrollaban durante el siglo XIX. Esta apasionada mirada y sensibilidad hacia todo lo artístico los condujo, asimismo, a coincidir en la afectiva y cálida atención hacia los acontecimientos culturales foráneos. Estas similitudes tuvieron, sin duda, que motivar los detallados estudios que Mariano Baquero realizó a la narrativa de esta escritora.

Cuando tantos ensayos de la autora habían comenzado aludiendo al naturalismo francés, resulta singular que el profesor Baquero comenzase su primera aproximación a doña Emilia hablando de un nuevo naturalismo existente, de igual modo, más allá de la frontera, esto es, del llamado neonaturalismo norteamericano. Es evidente, que la perspectiva con la que el crítico se acerca al estudio del naturalismo en la Pardo Bazán está marcada por su deseo de analizar aquellos recursos descriptivos de la prosa de la autora que le permitan establecer cierto consenso en lo que era una discusión habitual en esa época, la diferenciación entre las formas del más exigente naturalismo francés y del realismo español. Para Mariano Baquero la literatura es un producto histórico en continua evolución por lo que este constante estar de vuelta a la literatura decimonónica no se manifiesta en sus trabajos como fruto de una simple y nostálgica admiración por un pasado de esplendor en el género, sino como resultado de la sólida convicción en la necesidad de conocer las situaciones precedentes para mejor alumbrar las problemáticas actuales:

> Algunas acusaciones lanzadas, en nuestros días, contra cierto sector de la novela contemporánea, especialmente la norteamericana −tachada de materialista, pesimista, cruda, obscena, etc.− recuerdan de manera tan viva las dirigidas, en el siglo pasado, contra las novelas naturalistas, que autorizarían a creer en la resurrección y presencia de un neonaturalismo narrativo. De existir éste y de poder merecer tal denominación, sus características, su significado y sus técnicas me parecen lo suficientemente distintas del naturalismo del XIX, como para alejar toda sospecha de rebrote o de estrecha dependencia (Baquero, 1955a: 7).

En este contexto de confusión fue en el que nació su anhelo por el estudio del naturalismo de doña Emilia que, como señalaba Esteve Serrano (1984) fue más de técnica descriptiva que ideológico, y en donde consideramos que hay que situarlo.

El corpus bibliográfico sobre las novelas y cuentos de la autora con que realizó su estudio ya en la década de los cincuenta, sorprendería realmente a quien no conociese la monumentalidad que caracterizó a su tesis doctoral. A este respecto resultan ilustrativas las opiniones de dos especialistas en la investigación pardobazianista como Nelly Clemessy[40] y Dolores Thion Soriano-Mollá:

> Allá por los años 1954-1955, […] en aquella época, importa subrayarlo, D. Mariano desempeñó papel de pionero en la materia. En efecto, desde la postguerra, a la ilustre novelista gallega la tenían algo olvidada; el único libro de mérito sobre su obra, y no de fácil consulta, era el de Emilio González López: Emilia Pardo Bazán, novelista de Galicia (Nueva York, 1944, 178). Por lo demás, tan solo fueron publicándose artículos de españoles y norteamericanos, bastantes de indudable interés, pero, incluso cuando creció el número de publicaciones, a raíz del Centenario del nacimiento de Doña Emilia (1951); todos estos artículos vertían sobre aspectos biográficos o ideológicos, y en muy escasos casos, apuntó lo literario con la cuestión del realismo y del naturalismo (Clemessy, 1986: 5)

> Investigar sobre Emilia Pardo Bazán en los años 50 en España, […] representa un verdadero hito; y de antemano, pone de manifiesto la honradez y la modernidad que caracterizaron la trayectoria investigadora de Mariano Baquero Goyanes. Los trabajos que él realizó de la autora gallega fueron iconoclastas por atípicos. En unas esferas de sesgado carácter masculino, penetrar por los arcanos de una mujer escritora muy poco estudiada podía parecer algo osado [..] Es evidente que elegir a Emilia Pardo Bazán frente a otros autores del canon y defender la validez de su obra implicaba poseer un carácter ecuánime, respetuoso, y sobre todo valorar la obra literaria por encima de cualquier distingo socio-ideológico e incluso humano (Thion Soriano-Mollá, 2020: 145).

Como ha estudiado y justificado ampliamente Ruiz Baños (2023), cuando en 1971 Baquero emprende la edición de la novela *Un viaje de novios* para la prestigiosa editorial Labor, vino a poner un poco de cordura con respecto a las viejas polémicas suscitadas por doña Emilia con la publicación de varios artículos sobre el naturalismo y de su prólogo a esta novela. En esta ocasión, el crítico desestimó realizar la que venía siendo una habitual práctica en él: analizar una obra a la luz del resto de la producción de ese escritor. Quizás dicha opción habría adquirido pleno sentido al tratarse *Un viaje de novios* de una novela

[40] En 1986 en el marco de la Cátedra "Mariano Baquero Goyanes" se reedita su obra *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* (1986). Esta cita se encuentra extraída de la breve, pero sugerente presentación que Nelly Clemessy escribe para la misma.

menor dentro de la narrativa pardobaziana. En esta introducción se decantó por otro tipo de comentarios enfocados hacia el prefacio incluido por la autora a dicha novela y el comentario de la crítica recibida en su momento. Estas dos cuestiones le indujeron a abordar de nuevo las diferencias entre el naturalismo francés y el realismo español, lo que devino, una vez más, en el traslado de esta cuestión hacia una preocupación presente en la crítica del siglo XX: la elasticidad adquirida por el concepto de realismo, "que hasta hay críticos que lo encuentran aplicable a la literatura de Quevedo"[41] y que, como ya hemos mencionado, había señalado con anterioridad.

En esta segunda novela, el crítico encontró ya presentes esas formas descriptivas que caracterizaban la prosa de doña Emilia y que rigurosamente había analizado en "La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán". Sin embargo, lejos de encasillar la obra dentro de esta modalidad estilística, su conocimiento sobre las diversas modalidades que caracterizaron a la literatura decimonónica le condujo a manifestar la presencia al mismo tiempo de un cierto aire romántico en una obra en la que, ya desde el título, se percibe la adopción de una estructura literaria tan romántica como la del viaje.

De manera paralela, en ese año de 1971, prepara un folleto sobre la vida y la obra de Pardo Bazán con el que participó en la colección *Temas españoles* editada por Publicaciones Españolas. Esta colección había sobrellevado diversas etapas en su recepción desde que, en 1952, comenzara a editarse como fruto del nuevo Ministerio de Información y Turismo. Si había experimentado su máximo apogeo en la década de los cincuenta, también había padecido la amenaza sufrida por este tipo de publicaciones ante la llegada de la televisión. En la fecha de este monográfico, esta colección se encontraba en un momento de cierta reavivación y reedición de algunos títulos ya agotados, apareciendo en ese año, junto con el de Mariano Baquero, otras dieciséis nuevas obras. En sus números, puede leerse cómo estos folletos responden a

> un propósito de divulgación cultural en la más amplia acepción de la palabra. Sus títulos pretenden introducir a un tema, suscitar el interés, despertar curiosidad. Su último

[41] Con esta referencia a la obra de Quevedo, Baquero retoma la misma alusión al autor barroco realizada en un artículo divulgativo escrito en 1962, "Viejo y nuevo realismo", lo que da cuenta de la gran interconexión entre sus trabajos científicos y divulgativos. La gran intuición de Mariano Baquero para percibir los elementos capitales en el devenir literario, le condujo a abordar esta problemática del realismo en la literatura española en muchas ocasiones. Queremos insistir en no ver separada su inclinación hacia el estudio de la novela decimonónica y la cuestión del realismo y naturalismo de sus trabajos dedicados a abordar la situación de la novela actual.

> objetivo, tal vez ambicioso, es cooperar al mejor conocimiento del pasado y el presente de España y facilitar la convivencia de una sociedad madura y dinámica (Baquero, 1971: 2)

Distribuidos por colores en diferentes series (economía, política y sociedad, historia, ciencia arte y educación, etc.), la publicación de Mariano Baquero se encuadraba dentro de las obras de esta colección destinadas a presentar una determinada biografía. Por instrucciones editoriales había de venir estructurada en dos partes (vida y obra). Siguiendo estas pautas y acorde con el propósito divulgativo de la colección, Mariano Baquero preparó un folleto sencillo, detallado y ameno. Más allá de reflejar los acontecimientos que marcaron la trayectoria vital de doña Emilia, en él presenta la evolución de su obra a través de los distintos movimientos estéticos decimonónicos. Esta publicación, junto con *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* y su edición a *Un viaje de novios*, conforman el corpus de trabajos en los que Baquero estudió con exclusividad las novelas pardobazianas. Sin embargo, como es natural, este amplio conocimiento de la producción de doña Emilia no se vio reflejado solamente en los estudios dedicados a ella, sino que impregnó toda su obra, infiltrándose también en los destinados a otros autores decimonónicos, como fue el caso de la edición a la obra de Palacio Valdés, *Tristán y el pesimismo* (1971b), en donde relacionó el detallismo descriptivo de este novelista con el de la autora gallega.

Conocedor, asimismo de la importante labor que doña Emilia desempeñó no solo como escritora y teorizadora, sino también como crítica, fueron frecuentes en su trayectoria las alusiones a las opiniones críticas sustentadas por la misma. La declarada admiración que Baquero sintió por la autora no impidió que con honesto sentido crítico manifestase su disentimiento con respecto a lo en ocasiones defendido por la misma. Pensamos en la desavenencia que en el artículo "*Adolphe* y *La Pródiga*" (1953) muestra, con respecto al carácter laico que doña Emilia descubre en *La Pródiga*. Mariano Baquero, por el contrario, estima que la condena que recae sobre Julia y Guillermo es fruto de su negligente actitud religiosa. Otra de las líneas de investigación pardobaziana por la que Baquero manifestó cierto interés fue la influencia de la autora en la nueva literatura realista, donde menciona los casos de *Viento del norte* de Elena Quiroga o de la quietud descriptiva de los inventarios azorinianos, entre otros.

En tan amplia e intensa labor crítica que llevó a cabo en torno a la literatura decimonónica no podían faltar estudios dedicados a la literatura galdosiana. Si la atención

destinada durante el primer tiempo de su trayectoria dio lugar a la inclusión de muchos cuentos de este autor en su tesis doctoral, sus reflexiones sobre este escritor se enriquecieron a lo largo de los años. En la introducción a su edición de las dos novelas de Francisco Ayala −*Muerte de perro* y *Fondo del vaso* (1981)−, barajó una posible influencia de Galdós en la elaboración de estas novelas complementarias del escritor granadino. Entre su trabajo de tesis doctoral y esta edición, su interés por el que consideraba uno de los grandes narradores de la época, no decae. A través de trabajos en donde la narrativa galdosiana es el centro del discurso o en los que hace de ella un elemento de comparación para el desarrollo de diversos aspectos críticos, de lo que no cabe duda es de que Mariano Baquero halló en la novelística de Galdós una base muy sólida para aumentar su comprensión sobre aquellas cuestiones teórico-críticas que le preocuparon, como fue el caso de la naturaleza flexible de la novela, en una zona más cercana al teatro que a otros géneros narrativos, o del perspectivismo literario como forma con la que concebir el mundo e imprimir sobre los textos literarios una nueva lectura.

Si en el primer tiempo de su vida el ámbito de acercamiento a las obras galdosianas se centró mayoritariamente en aspectos temáticos, en este segundo tiempo su atención se focalizó en otras cuestiones entre las que destaca el que fue uno de los ejes centrales de su pensamiento, el perspectivismo. En este sentido, fueron significativos los artículos "Las caricaturas literarias de Galdós" (1960), publicado en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, "Perspectivismo irónico en Galdós" (1970), que vio la luz en *Cuadernos Hispanoamericanos*, o "La perspectiva cambiante en Galdós" (1972), incluido en los estudios en homenaje a Casalduero publicados por la editorial Gredos. La compartida convicción de Pérez Galdós y Mariano Baquero en lo fructífero del intercambio entre las técnicas narrativas y las teatrales encontró, de igual modo, expresión en otros trabajos. En primer lugar, en aquellos que adquirieron forma de artículos −"Teatro y novela. *Réquiem para una mujer de Faulkner*" (1958)−, llegando al punto más álgido en su estudio sobre las estructuras dialogadas dentro de la monografía *Estructuras de la novela actual.* Su implicación con la obra galdosiana trascendió asimismo los límites de sus estudios científicos. Su certeza en la influencia que estas relaciones entre novela y teatro pudieran tener en la recepción de las obras lo condujo a infiltrar la literatura galdosiana en algunos de los artículos divulgativos que publicó en prensa −"La charla y relato", "Figuras de don Juan", "Perspectivas de la literatura

española en 1962" etc−. Galdós, junto con Dickens, es el autor más citado en la recopilación de artículos de prensa (1956-1966) que llevaron a cabo Abraham Esteve y Francisco Vicente Gómez en 2006. Esto resulta ilustrativo de cómo la consideración y el afecto de Baquero hacia la literatura galdosiana provenía no solo de su fascinación por el cálido entramado humano creado con sus criaturas, sino también por ser, a su parecer, junto con Dickens, uno de los novelistas que mayor capacidad tiene para generar tramas que atraigan al público[42]. Con menor frecuencia que en lo relativo a la obra de doña Emilia, en sus aproximaciones a la obra galdosiana también se descubre el cuestionamiento de la posible influencia de Galdós en autores actuales como Ledesma Miranda o Zunzunegui.

En esta presentación de la producción de Mariano Baquero sobre la literatura decimonónica conviene, de igual modo, detenerse en su incursión en la figura y obra de Pedro Antonio de Alarcón. Como manifiesta Torregrosa Díaz (1984), la "introducción a *El escándalo* es uno de los grandes trabajos de don Mariano Baquero" (47). Ya en su tesis doctoral había mostrado un amplio conocimiento no solo de la obra cuentística de este autor sino también de sus ideas acerca de la terminología de los géneros. Entre esta tesis doctoral y esa edición de *El escándalo*, en 1953 publica "*Adolphe* y *La Pródiga*", en donde la novela alarconiana fue comparada con la novela de Constant. Esta comparación, entre una obra española y otra francesa, fue muy habitual dentro de su praxis comparada. No solo, quizás, por ser Francia cuna de los movimientos literarios que imperaron en la segunda mitad del siglo XIX, sino también por su gran dominio del francés y la asiduidad con que acudía a alimentar su conocimiento cultural en las revistas escritas en dicha lengua.

A las ideas expuestas sobre este autor en su tesis doctoral y a la escritura de este artículo, hay que añadir que ya en 1973 había publicado gran parte de su producción teórico y crítica sobre la novela y obtenido su consecuente reconocimiento como especialista en los estudios de narrativa del siglo XIX. Razones hay, por tanto, para que en esa fecha Espasa-Calpe le encargase la edición de *El escándalo* (1973a), en la prestigiosa colección de Clásicos Castellanos, que recordemos se caracterizaba por sus amplias

[42] Esto puede explicar que, en un momento en el que el principal argumento para sostener la crisis de la novela es el agotamiento de los temas novelescos, Galdós sea junto con Dickens el autor más citado por el crítico en sus artículos de prensa.

introducciones −en este caso excedería la centena de páginas−. En 2020, Antonio Garrido y Francisco Vicente (2020) advirtieron una de las características más sobresalientes de este prólogo: el análisis de la novela en términos compositivos a la luz de un diálogo entre la estilística y el estructuralismo (134). En tal sentido, creemos conveniente apuntar cómo estas aproximaciones a la narrativa extensa de Alarcón son una gran muestra de su estudio tanto de la base compositiva de los textos narrativos como de la influencia del punto de vista en la configuración estructural de la novela. Además de en esta edición y en las alusiones a la obra alarconiana en *Estructuras de la novela actual* (1970a), todo ello también adquiere su reflejo en uno de los comentarios con que colabora en los cuatro volúmenes de la editorial Castalia, *El comentario de textos*. Nos referimos, concretamente, al análisis de *El sombrero de tres picos* (1979) donde, una vez más, prima el estudio de los elementos organizadores de la estructura de la obra.

Sin que suponga una excesiva digresión, queremos señalar cómo estos volúmenes de la editorial Castalia, destinados a reunir un conjunto de comentarios de texto realizados desde distintas perspectivas por destacados profesores de la universidad española, formaban parte de las diferentes iniciativas que se llevaron a cabo desde mediados de siglo en todo el ámbito nacional. Su propósito era implantar la lectura de textos a través de un nuevo enfoque metodológico, que sustituyera la muy criticada por ineficaz enseñanza historicista. Junto con nombres como los de Lázaro Carreter, Gonzalo Sobejano, Gregorio Salvador, Emilio Alarcos, Rafael Lapesa o Marina Mayoral se puede encontrar el de Mariano Baquero, quien, además de realizar este análisis sobre la obra alarconiana, realizó otro comentario sobre *Las cerezas del cementerio* de Gabriel Miró (1973b).

Las obras de Clarín, Pardo Bazán, Galdós y Alarcón fueron, sin duda, a las que más espacio y tiempo dedica dentro de su producción crítica sobre la novela decimonónica. Sin embargo, no se puede decir que en su comprensión sobre el panorama teórico y crítico de la literatura del siglo XIX no estuvieran presentes otros muchos autores. Si por algo se caracteriza su mirada es por la prolijidad e integridad de la misma. Sin ir más lejos, dentro de su producción de los años setenta se halla una edición a la obra de Palacio Valdés, *Tristán y el pesimismo*, para la editorial Narcea. Fundada hace pocos años, esta editorial había nacido con el objetivo de modificar la mentalidad del profesorado al favorecer su formación, implementar su interés por aprender y ofrecer

materiales de gran rigurosidad científica que los ayudaran en su trabajo diario en las aulas. Es a la luz de esta intención donde adquiere pleno sentido la claridad con que Mariano Baquero expuso ciertas cuestiones. Partiendo de la imagen que Palacio Valdés se formó del género novela y de las características del público lector de sus obras, Baquero desarrolló un comentario formal del texto. A propósito de la voz del narrador, las estructuras narrativas y el desenlace de la obra estableció comparaciones con otros textos de Palacio Valdés, ofreciendo una visión sobre la narrativa de este autor que terminó por exceder dichos límites formales, ofreciendo apuntes sobre los presupuestos filosóficos que la alentaron. Junto a este prólogo, la edición presenta una inserción de tres fragmentos de la novela con sus respectivos comentarios, lo que, sin duda, se explica a la luz de la intención editorial de hacer de estos textos un material práctico para el trabajo en las aulas.

Pese a haber ejercido como prologuista desde 1953, esta edición de *Tristán y el pesimismo* fue la primera dedicada a una novela (1971b). Al comienzo de este apartado señalábamos cómo en el camino de un investigador sincero se puede descubrir siempre un coherente y gradual hacer que da sentido a su experiencia. La aproximación de Mariano Baquero a este tipo de discurso, cuando ya cuenta con una densa bibliografía sobre este género, fue una muestra de ello. Ya en estas fechas en su saber se halla, no solo una connatural fascinación por la lectura de novelas y una capacidad para elaborar discursos amenos y elocuentes, sino también la sutileza crítica y el conocimiento preciso que ha de caracterizar el complejo arte de editar.

La integridad que caracteriza su comprensión de la literatura decimonónica estaba, sin duda, basada en el conocimiento que poseía sobre la evolución estética e histórica del siglo XIX, así como en su capacidad para captar los rasgos configuradores de las obras. Junto a esto, llama asimismo la atención la exquisita atención que su mirada crítica presenta hacia lo pequeño, hacia el detalle, hacia aquello que podría pasar inadvertido y sobre lo que Baquero pone la luz, recuperándolo, para darle un lugar en la historia de la literatura. Se puede citar, a este respecto, por ejemplo, el cuidado prestado en su artículo "Seis variaciones sobre el tema de las manos" (1980) a la descripción que Valera realiza de las manos en *Pepita Jiménez*, o la comparación que establece con otras descripciones

de manos realizadas por autores tan distantes en el tiempo como el Arcipreste de Hita, Fray Antonio de Guevara, Cervantes, Gracián o Saavedra Fajardo[43].

Tampoco su conocimiento de la obra de Valera se ciñó exclusivamente al ámbito de sus textos ficcionales. Conocedor de las teorías críticas de este autor sobre la novela, sus ideas están en la mayoría de textos en los que Baquero plantea las acusaciones que a lo largo de la historia ha recibido este género. Esta aproximación del crítico a las concepciones teóricas de este autor tuvo que servirle de estímulo para reseñar los estudios que otros investigadores realizaron sobre este novelista. Dos décadas antes de la escritura del artículo sobre el tema de las manos, ya había escrito un par de reseñas. Una destinada a la obra de Alberto Jiménez, *Juan Valera y la generación de 1898* (1956a), en la que valoraba la trabazón y evolución que el crítico había sabido darle a la exposición de la obra de este autor y otra dirigida a la monografía de José F. Montesinos *Valera o la ficción libre* (1957).

El interés del profesor Baquero por la novela del siglo XIX excedió, sin duda, los límites de la mitad de este siglo en la que se concentró el fulgor de este género. Así lo muestran títulos como "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos" (1954)[44]. Se interesó, asimismo, por autores no tan canónicos como Juan Ochoa, José María Matheu y Aybar, Jacinto Octavio Picón, Carlos Frontaura, Alfonso y Casanova, José Ortega Munilla, Alfonso Pérez Nieva o José de Xloure. Nombres que aparecen recogidos en el capítulo para la *Historia general de la literatura* de Díaz-Plaja, "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX" (1958a). Con esta contribución a la Historia de Literatura creemos que se puede poner buen fin a la revisión de la producción que Baquero llevó a cabo de la literatura decimonónica. En verdad, más parece un texto escrito en la madurez que prácticamente en los comienzos de su trayectoria investigadora. No solo por la envergadura de la obra en que se inserta, sino principalmente por la claridad y concisión de su discurso, la solidez de sus propuestas y su intuición tan certera. Estudiada por Abad Nebot (2001) en uno de los diversos apartados que dedica a la historiografía del concepto novela española de los siglos XIX y XX, ha escrito sobre ella:

[43] Esta misma orientación muestra su artículo "Cinco variaciones sobre el tema de las nubes" (1976b).
[44] Como se deduce de este título, el perspectivismo condujo al autor a retrotraerse un siglo más atrás para encontrar en la obra de Cadalso otra de sus predilecciones. Con el antecedente de estos estudios, en 1981, la editorial Bruguera le encarga la edición a la obra *Cartas marruecas* (1981a). Un apartado de dicha edición fue publicado con posterioridad por Francisco Rico en el volumen IV-1 de su *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Véase en la bibliografía Baquero Goyanes (1992).

> La presente aportación de Mariano Baquero es acaso una de las más conscientemente elaborada y sensata de las que forman la Historia de la literatura en la que se inserta, y constituye un punto de referencia necesario. De la historiográfica de nuestra novelística que llevamos vista, es la pieza más armónica y quizá más notable (73).

Recientemente, un especialista en literatura decimonónica como Rubio Cremades (2023) ha dedicado también un estudio a las investigaciones académicas del profesor insertas en este "enjundioso capítulo", en el que, tras analizar el rigor, cientificismo y carácter modélico de su aproximación, ha concluido afirmando "por su originalidad y profundidad, anticipó líneas de investigación que beneficiaron a numerosos discípulos y que aún resultan plenamente vigentes" (238).

2.2. La novela contemporánea

Pese a las dificultades que entraña juzgar lo inmediatamente contemporáneo, la novela actual fue otra de sus predilecciones. Para desentrañar los retos que la naturaleza de la novela contemporánea presentaba a críticos, teorizadores o lectores, sus estudios armonizan un doble planteamiento expositivo. Por un lado, una visión historicista del género que se entremezcla y alterna, a su vez, con la revisión, por otro lado, de la obra de los novelistas que considera más representativos de la situación actual. Su agudeza crítica, junto con la preocupación por las recientes orientaciones del género, le abrieron paso, así, a la publicación de sus trabajos en importantes revistas culturales, que buscaban en esa época facilitar la entrada de jóvenes que representaran una actitud renovadora, un movimiento original, en la vida intelectual española.

Como vía de entrada al estudio de sus trabajos sobre la novela del siglo XX, se pueden mencionar aquellos que destinó a algunos autores de principios de siglo: "Perspectivismo y ensayo en Ganivet" (1966) y "Ortega y Baroja frente a la novela" (1959), publicados en *Anales de la Universidad de Murcia*, "Retórica y ritmo en Azorín y Baroja" (1957a) en la revista *Monteagudo* o "Valle-Inclán y lo valleinclanesco" (1966a), en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Para el profesor, acercarse a la novela actual era uno de los mejores modos de comprender la novela como género histórico en constante cambio y necesidad de revisión crítica. Es, por ello, que a lo largo de toda su trayectoria investigadora se encuentran siempre alusiones a la misma. Con todo, es entre

la publicación de sus monografías *Problemas de la novela contemporánea* (1951) y *Proceso de la novela actual* (1963) en donde se percibe de manera especial un mayor número de trabajos enfocados concretamente hacia el planteamiento de la situación de la novela contemporánea.

En este sentido, en 1952 y 1955, destina dos trabajos al estudio de la novela española: "La guerra española en nuestra novela" (1952b), en la revista *Ateneo*, y "La novela española de 1939 a 1953" (1955), en *Cuadernos Hispanoamericanos*. El primero de ellos es un comentario de la novela española en el tiempo de guerra, en donde fundamentalmente expone un repaso bibliográfico que considera incompleto al desconocer las novelas escritas durante la guerra en la zona roja y las que fueron con posterioridad publicadas en el exilio. Se vuelve, principalmente, sugerente su planteamiento de la guerra como una modalidad literaria. Sobre todo, si tenemos en cuenta que a día de hoy han llegado a ser muchos los estudios en los que la guerra civil española se plantea como un elemento artísticamente funcional y protagonista elocuente en los debates críticos actuales sobre literatura y memoria.

Por su parte, las características de publicación de *Cuadernos Hispanoamericanos* le ofrecieron una extensión mayor que la revista *Ateneo*. Con el fin de comentar las distintas denominaciones que reciben las modalidades narrativas que imperan en ese momento (neorrealismo, tremendismo, neorromanticismo, picarismo, naturalismo), en "La novela española de 1939 a 1953", su voz se suma y hace eco de las de otros como Ricardo Gullón o Fernández Almagro. Analiza, así, la mayor o menor adecuación de dichos nombres para designar el panorama cultural actual, trazando un breve, aun preciso, recorrido por las obras y autores que consideraba más relevantes. Si se tiene en cuenta que muchos de los escritores que menciona han sido canonizados por la historiografía literaria posterior (Cela, Carmen Laforet, Delibes, Ana María Matute, Sánchez Ferlosio, Elena Quiroga, etc.), se puede constatar el acierto de esta revisión. Aunque este artículo fuera publicado en la época en que *Cuadernos Hispanoamericanos* estaba dirigido por Luis Rosales −quien marca un perfil más poético en la revista−, el enfoque historicista del trabajo de don Mariano hace de él un estudio acorde con el propósito con el que Laín Entralgo había fundado dicha revista, el de proyectar una imagen de España hacia los países hispanoamericanos.

Más allá de estos dos estudios centrados en la novela española, la visión panorámica desde la que Mariano Baquero se aproximó al estudio de la novela actual en el resto de sus trabajos excedió el ámbito nacional. No son pocos los estudios que evidencian cómo el profesor consideraba fundamental apoyarse en las *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset. Si, por un lado, aparece siempre presente la importancia que el filósofo otorga a la técnica compositiva frente al interés temático, tampoco rehúsa seguir su ejemplo en cuanto a la apoyatura en un ámbito de lecturas supranacional como fuente de ejemplificación de dichas teorías. Presente este enfoque en casi todos sus estudios, podemos destacar la posición de las novelas de Sartre, Camus, Faulkner o Huxley en el centro del discurso de su artículo sobre la "Trayectoria de la novela actual" (1955b). En él pretende clarificar las grandes diferencias que existen entre el naturalismo decimonónico, de pretensión científica y tendenciosa, y el llamado neonaturalismo actual, más presentativo y proclive a sembrar en el lector muchas dudas. Sorprende de nuevo cómo el enfoque expuesto sobre las novelas de Sartre y sobre la vieja y nueva literatura naturalista se adecúa a las pretensiones que tiene *Ínsula* en la época en la que este artículo fue publicado −etapa de Enrique Canito−. Dicho periodo se caracterizaba por un aumento de difusión de la revista, precisamente en Francia, favorecida por la vinculación del director con las universidades de dicho país.

De igual modo sucede con su trabajo "Compromiso y evasión en la novela actual" (1956b) con el que consideramos que pudo culminar una participación en forma de artículos con la revista *Arbor* que venía sucediéndose desde 1948. En su cuestionamiento sobre la mezcla de evasión y compromiso en la novela actual adquiere especial importancia la literatura de autores como Kafka o Graham Greene. Estos modelos de ejemplificación se ajustaban, sin duda, a las pretensiones de la revista, que desde su comienzo se había puesto énfasis en las preocupaciones europeas con miras a que sus páginas obtuvieran gran repercusión internacional.

Cuando en 1961 concluye su monografía *Qué es la novela* (1961a) con un capítulo titulado "Situación de la novela actual", escribe a su vez bajo este título otro artículo (1961b) para la *Estafeta literaria*[45]. En él son revisados los conceptos de *novela de*

[45] Este artículo, junto con "Realismo y fantasía en la novela española" y "Deshumanización y novela", también publicados en la *Estafeta literaria*, han sido analizados por Sanz Villanueva (2024) en su reciente libro *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la postguerra*, dentro de un capítulo destinado a aquellos autores que alertaban del cansancio provocado por el monótono realismo.

compromiso y *novela de evasión*, utilizados con anterioridad y sustituidos ahora por otros como las novelas que suponen *un mundo aparte* y las pertenecientes a *nuestro mundo*. Estos últimos los estima más acertados para la búsqueda de la transformación sufrida por el género a lo largo de la historia. Establece, así, un recorrido que va desde Dostoievski, a quien consideraba precursor decimonónico de las orientaciones de la novela moderna, hasta los novelistas del *nouveau roman*, pasando por Vintila Horia, Huxley, Orwell, Proust, Faulkner, Joyce o Kafka.

Estos tres estudios, "Trayectoria de la novela actual" (1955b), "Compromiso y evasión en la novela actual" (1956b) y "Situación de la novela actual" (1961b), junto con "Deshumanización y novela" (1959a), "Emancipación de la novela" (1962)[46], "Ortega y Baroja frente a la novela" (1959) y una serie de artículos divulgativos que habían sido publicados en la prensa de la época, fueron reeditados en 1963 bajo el título, *Proceso de la novela actual*. Este libro vio la luz dentro de la colección *Biblioteca de pensamiento actual*, dirigida por Rafael Calvo Serer, en la editorial Rialp, donde también habían participado autores de destacado prestigio como Menéndez Pelayo, Ramiro de Maetzu, Karl Vossler, Vicente Marrero, Carlos Cardó y José Roméu Figueras, Adolfo Muñoz Alonso o Pedro Sainz Rodríguez. En esta pretensión de reunir un conjunto de ensayos destinados a la presentación de ese complejo y larguísimo proceso judicial, de rechazo y defensa, que había vivido la novela, se percibe la tendencia a hacer de su propia obra un caleidoscopio en el que se conjugan diferentes enfoques. A fin de cuentas, quizás fuese para él la única forma de abordar un género tan huidizo y permeable como la novela.

Si en el ámbito de la interpretación crítica hemos destacado la influencia de las ideas de Ortega, en cuanto a sus inclinaciones hacia la lectura de novelas contemporáneas, recuerda García Berrio (2006), el tono preeminente de delicadeza acallada de los modelos predilectos de Mariano Baquero como contrapunto corrector del "griterío gesticulador y

[46]La omisión de las líneas que a continuación reproducimos al incluir este artículo en su libro *Proceso de la novela actual* se puede tomar como otra pequeña muestra de la revisión que Baquero realizaba de sus estudios a la hora de incorporarlos a un nuevo modo de publicación: "Me gustaría buscar una nueva perspectiva desde la que encarar ese panorama de la novela actual abordado en anteriores coyunturas desde los tradicionales enfoques de los temas, los géneros, las técnicas. Sin que resulte posible -al menos para mí- prescindir totalmente de tales enfoques, quisiera inicialmente manejar uno distinto, que bien podría venir dado por el público lector". Seguramente lo que le motivó a eliminar estas líneas en el que era el último capítulo de *Proceso* fue el protagonismo que la figura del lector presentaba en este libro ya desde el mismo prólogo.

tremendentista del realismo novelesco español". Sin duda, las preferencias son un índice relevante para conocer a un autor. Probablemente, la voz tenue y delicada de la novela "pura" constituyera para él el ideal de este género. No es casual, así, que, alentado por las novedades de sus inmediatos correlatos europeos −Jane Austen, Ivy Compton-Burnett, Henry James−, autores como Azorín, Miró o Pérez de Ayala ocupasen amplio lugar en sus investigaciones.

Martínez Portal (1984), en su estudio "Baquero Goyanes como crítico azoriniano", hacía referencia al análisis que el crítico llevaba a cabo de las facetas azorinianas como teorizador y creador de cuentos. Así sucede también con respecto al perfil de este autor como crítico y creador de novelas. En verdad, Mariano Baquero admiraba la sensibilidad y acierto de los estudios críticos de Azorín de quien afirmaba "por su especial interés he de referirme varias veces, en este ensayo, al agudo artículo azoriniano que, dentro de su brevedad, representa la visión más inteligente y comprensiva de la segunda novela de Clarín" (Baquero Goyanes, 1952d: 14). Por otra parte, en lo concerniente a la labor creativa de este autor, de un modo u otro, todo le remite a lo poético, musical y veladamente retórico que había en él. La pasión de Baquero Goyanes hacia la música, su delicado y fino oído, encontró en la prosa azoriniana la textura sonora íntima y casi silenciosa de la literatura que, con singular deleite en un artículo divulgativo denominaría, "literatura en voz baja"[47].

En su estudio "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín" (1952c), recorre más de una veintena de obras azorinianas cuyo ritmo compara con los esquemas métricos del Arcipreste de Hita o Berceo. Este trabajo fue publicado por primera vez en 1952 en *Clavileño*, una revista en la que, en palabras de Mainer (2002), son precisamente Azorín y Juan Ramón Jiménez los escritores del siglo XX más presentes en el empeño de estas páginas por contribuir al reconocimiento del verdadero canon moderno de las letras españolas que la guerra había subvertido. En 1983 fue, asimismo, reeditado en los *Anales Azorinianos* (1983), junto con una carta del propio Martínez Ruiz[48]. Entre una y otra

[47] Expresión que encabeza un estudio de carácter divulgativo "La literatura en voz baja", publicado el 20 de febrero de 1961 en *El Alcázar* de Madrid, dedicado, principalmente, a la distinción entre las manifestaciones artísticas hechas para la declamación y aquellas que buscan la lectura en voz baja y música interior. La obra azoriniana se manifiesta como admirable ejemplo de estas últimas.

[48] La versión de este artículo publicada en 1983 permite también apreciar la revisión que el crítico realizaba de sus trabajos cada vez que iban a ser publicados. En esta ocasión omite uno de los fragmentos con que ejemplificaba la claridad y el sosiego del endecasílabo final suavemente acentuado en sexta que había

reedición, este artículo vio de igual modo la luz como capítulo de libro en las páginas de *Prosistas españoles contemporáneos* (1956c). En esta monografía, publicada en homenaje a la figura y obra de Menéndez Pelayo en el año de su centenario, reaparecieron, junto con este trabajo, su análisis sobre *Adolphe* y *La Pródiga*, el discurso impartido ese mismo año sobre la novela neomodernista de Gabriel Miró en la Universidad de Murcia y dos de sus estudios sobre la prosa de Clarín, "Exaltación de lo vital en *La Regenta*" (1952a) y "Una novela de Clarín: *Su único hijo*" (1952d).

En 1957, salió a la luz en *Monteagudo* otro estudio destinado a este novelista alicantino y a Pío Baroja, "Retórica y ritmo en Azorín y Baroja" (1957c)[49], con el que advirtió de una cuestión que García Berrio ha estimado como postura anticipatoria, dentro de los análisis retóricos de tipo macrotextual. Nos referimos a su percepción del requisito fundamental de una retórica en cualquier expresión estilística de la literatura, esto es, al hecho de que un cambio, como el de estos autores, hacia una forma más expresiva y emocional que la de los estilos prosaicos anteriores, no significa una ausencia de retórica en sus textos (LII-LIII). En 1976, la literatura de Azorín también le inspira otro estudio. Si este trabajo tuvo como fundamento un motivo temático, las nubes, lo estructuró a partir de lo que, en lenguaje musical, se entendió por "variaciones sobre un mismo tema". Partiendo, así, de Azorín y haciendo cala en autores como Campoamor, Palacio Valdés, Galdós y Eugenio d'Ors, publicó en *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*, "Cinco variaciones sobre el tema de las nubes" (1976b), insistiendo, una vez más, en la distinción que el especial tono y talante de un autor ofreció ante un idéntico motivo.

El estilo inteligente y depurado de la prosa de Pérez de Ayala también condicionó en buena medida la predilección del profesor por su narrativa, aun cuando no se encontrase muy reconocida. Este interés por el autor se halló, asimismo, influido por la compartida admiración de ambos hacia las ideas de Ortega. Refiriéndose Navarro Carrió (1984) a esta personal inclinación de Mariano Baquero hacia unos determinados autores más allá de toda moda, acuñó el concepto de "afinidades electivas". En este sentido, sus primeros acercamientos a la obra de Pérez de Ayala pudieron deberse a su afecto hacia la literatura de Asturias durante sus estudios en la Universidad de Oviedo. Con todo, su

incluido en la primera versión "Pasaban, corrían, cruzaban/ / se entrecruzaban coches, / camiones, automóviles, tranvías (ídem, 385)" (1952c: 30).

[49] Ya había sido publicado el 15 de agosto de 1956 en *El Comercio de Gijón*.

acercamiento a la obra de este autor se mantuvo a lo largo del tiempo, descubriéndola como una fuente de experiencias con respecto a las ideas filosóficas orteguianas que tanto le interesaron. Esto tuvo como consecuencia que el profesor Baquero dedicase una inusitada atención a sus novelas cuando su obra apenas suscitaba interés en la crítica española, −"La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" (1955c), "Dualidad y contraste en Pérez de Ayala" (1963a) o "Contraste y perspectivismo en Pérez de Ayala" (1963b)−, asemejándose más al movimiento crítico que dichos textos despertaban en investigadores extranjeros y del que, principalmente daba cuenta la revista del CSIC *Hispania* −Johnson (1955), Noble (1957), Fabian (1958), Rand (1962), Beck (1963)[50]–. Junto a esos dos primeros artículos, publicados en *Ínsula* y *Archivum*, y a ese capítulo de libro que vio la luz en *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)* (1963c) como único texto inédito del conjunto, en 1959 escribió una reseña a las *Obras selectas* (1959b) de este autor prologadas por Néstor Luján, en la que ensalzó la excelente idea de reunir en una misma selección las novelas, cuentos y ensayos de este escritor, principalmente por el difícil acceso en esos momentos.

En cuanto al tercer autor mencionado, Gabriel Miró, recordemos cómo la prosa neomodernista de este escritor había sido fuente de algunos de los discursos académicos impartidos durante el comienzo de su trayectoria. Aun cuando no contaba este escritor con grandes testimonios críticos de admiración, el lirismo y la calidad de página propios de su narrativa vuelven su presencia muy recurrente en los trabajos de Mariano Baquero. Cuando en 1979, dedica un artículo a este autor, el paso del tiempo con respecto a esa primera monografía había influido y la tonalidad desde la que enfoca el estudio es distinta. El transcurso de los años había dado la razón a Mariano Baquero. Bajo el título "Actualidad de Gabriel Miró" (1979a), pudo afirmar, así, cómo en aquellas novelas mironianas en las que la crítica había creído ver un caso de desnovelización, parecía haberse encontrado en verdad la salvación del género. Publicado, igualmente, en *Monteagudo*, y escrito con motivo del centenario de Pérez de Ayala, "De Miró a Pérez de Ayala" (1980a) constituyó una de sus últimas muestras a tantos años de estudio de la denominada "novela pura". Desde la privilegiada perspectiva de ambos autores, la novela

[50] Información extraída a partir de una búsqueda en Google Académico sobre los trabajos publicados entre 1950 y 1965 acerca de la obra de Pérez de Ayala.

es aquí vista no sólo como materia aproximable a otros géneros literarios, sino también a otras formas artísticas, en concreto, a la pintura.

Más allá de esta predilección por la novela pura, el corpus de novelistas contemporáneos que tienen cita en su obra es innumerable. Hace unos años mencionábamos (López Ruiz, 2021), cómo la bibliografía sobre la literatura, teoría, y crítica francesa e inglesa es la que más abunda en sus escritos. Pese a ello, también son muchas las alusiones a autores de otras literaturas. Sin ir más lejos, a la literatura norteamericana pertenece un autor que, tal y como testimonian muchos de quienes fueron sus alumnos, se encontraba entre sus principales alusiones y preferencias en el aula, William Faulkner, al que, además de numerosas citas en sus estudios, dedicó un artículo, "Teatro y novela: *Réquiem para una mujer* de Faulkner" (1958).

Este bagaje de lecturas contemporáneas nutrió el espectro de sus ideas sobre la novela. Su abanico de lecturas fue tan amplio que le permitió ir de la literatura supranacional (Knut Hamsun, Ernest Wiechert, Charles F. Ramuz, Nathalie Sarraute, Robert Musil, John Dos Passos, Max Frisch, etc.) a la local. Reflejo de esto último fueron sus artículos "Visualidad y perspectivismo en las empresas de Saavedra Fajardo" (1970b), "Las novelas de José Ballester" (1973), su monografía *Literatura de Murcia* (1984a) [51] o su edición (1973c) a *Vuelve atrás, Lázaro* de Antonio Prieto.

Como asiduo colaborador en periódicos de la época como *El Comercio de Gijón, Arriba* de Madrid, *El Alcázar* de Madrid, *La Verdad de Murcia* y *Diario de Valladolid*, escribió numerosos artículos divulgativos en los que este conocimiento de la actualidad adquirió, además, una dimensión extraliteraria. Recopilados en 2006 bajo el título *Variaciones sobre un mismo tema* (2006), estos artículos ofrecieron una condensada imagen de su interés por las novedades no solo culturales sino también sociales, así como de su habilidad para relacionar dichas noticias con alguna cuestión literaria. Su sensibilidad y pasión hacia lo literario se resolvió en una gran capacidad para atraer hacia el campo de los estudios literarios elementos pertenecientes a diferentes manifestaciones artísticas y ámbitos de la vida. Es el caso, por ejemplo, en el que, con motivo de un festival de música electrónica celebrado en París −en donde diversos objetos eran los instrumentos que orquestaban el concierto−, resaltó el protagonismo que estaban

[51] Como reflejan sus colaboraciones en *Monteagudo* y en la prensa local, no solo se interesó por narradores murcianos sino también por poetas como Polo de Medina, Carmen Conde o Eloy Sánchez Rosillo.

adquiriendo asimismo los objetos en la nueva novela francesa. Lo mismo sucede con los avances tecnológicos y los cambios sociales y su repercusión en las costumbres y maneras de comprender y acercarse a lo literario. A este respecto destacan, "Maneras de leer", "Filtraciones del folletín" o "Los discos literarios". En otras ocasiones fueron los estrenos cinematográficos, las adaptaciones teatrales o las celebraciones de centenarios el motivo que empleó para llevar a la prensa cuestiones ligadas al problema de los géneros literarios −"La distancia estética"−, a la interrelación entre la novela y el teatro –"Charla y relato"− o entre la novela y el ensayo −"Ganivet, en su centenario"−. De igual modo, a propósito de la publicación de nuevos libros, como el de *A sangre fría* de Truman Capote, resucitó, en este tipo de publicaciones, viejas controversias literarias, como el problema de las relaciones entre la realidad histórica y la ficción novelesca, presente en su artículo "Grados de ficción".

Pese al carácter divulgativo de estos textos, no tuvo reparo para su desarrollo en remontarse a la *Poética* de Aristóteles, pasar por la novela histórica de Walter Scoot, o finalizar con las biografías noveladas de Stefan Zweig, André Maurois y Alain Fournier. Si algo caracterizó a estas colaboraciones divulgativas fue la aproximación a un público lego de grandes referentes de la literatura. Debido, principalmente, a su habilidad para engarzar de forma sugestiva las cuestiones sociales y culturales de la época con lo manifestado por los escritores en sus obras.

Otros títulos tan elocuentes como "Trasiego de los géneros", "El crepúsculo de las musas", "Invención y novela", "Decadencia de la fantasía", "La novela pura", "La novela literaria" o "Viejo y nuevo realismo", dan cuenta de su deseo por acercar al lector ciertas problemáticas literarias actuales. A este respecto, se encuentra, por ejemplo, su planteamiento del exceso de realismo característico de la literatura española o la necesidad, por el contrario, de nuevos tonos en los que la invención y la creatividad recuperase el prestigio perdido. Temas −recuérdese− que, con carácter científico, trató asimismo en artículos como "Realismo y fantasía en la novela española actual" (1960a) o "Realismo y utopía en la literatura española" (1962a). Tampoco el fin divulgativo de este tipo de publicaciones condujo al profesor Baquero a renunciar a un honesto sentido crítico. Rememoremos cómo, con tono elegante y educado, pero a su vez exigente y severo, expuso la insólita presencia, en las películas basadas en las obras de Julio Verne, de elementos que este escritor nunca manejó en sus novelas −"Julio Verne y el cine"−.

El resultado de este sostenido diálogo con la novela contemporánea tuvo también reflejo en su faceta como editor de clásicos. Concretamente, se tradujo en una edición de dos novelas de Francisco Ayala, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* para la colección Austral de Espasa-Calpe. Dicho paratexto, señala Mendoza Vera (2020), "tiene la peculiaridad de analizar las dos novelas de manera conjunta, por lo que Baquero se convierte en el único que, hasta la fecha, ha editado ambas novelas juntas" (215). Una decisión que Baquero justificó apoyándose en la notoria complementariedad entre ambas obras[52]. Sin dejarse llevar por fáciles encasillamientos, su sensibilidad le permitió captar matices con los que al mismo tiempo sugerir la independencia que las caracterizaba. Si esta edición la realiza en 1981, ya en 1977 se había aproximado a la narrativa ayaliana con motivo del homenaje que la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* organiza al autor. En esa ocasión, bajo el título "Cervantes y Ayala: el arte del relato breve" (1977a) había presentado una visión crítica de la narrativa breve de Ayala. Este antecedente y el conocimiento que muestra de la crítica ayaliana fueron, sin duda, un cimiento imprescindible para la síntesis que, en menos de treinta páginas, realizó como introducción a esta edición. Por un lado, en este espacio presentó, un concreto análisis de ambas obras, basado en conceptos teórico-críticos como el narrador, la novela como tragicomedia, la ironía, autocrítica o los silencios y omisiones, mientras que, por otro, expuso una reflexión acerca de las relaciones entre la obra ayaliana, cervantina y galdosiana. Al respecto de esta edición, ha señalado Albaladejo Mayordomo (2023) cómo en Baquero se combinan los rasgos esenciales del lector del primer conocimiento de la obra −conocimiento intuitivo−, del crítico del segundo conocimiento −conocimiento transitivo− y del crítico del tercer conocimiento −conocimiento científico−, según los propuso Dámaso Alonso en su *Poesía española.*

La pericia y sutileza mostrada durante su recorrido interpretativo por la novela contemporánea no podría haber existido sin su labor como reseñista. Gracias al acompasamiento entre la curiosidad que la tarea de reseñista exigía y el espíritu inquieto de Mariano Baquero, su conocimiento adquirió una posición privilegiada con respecto a las novedades literarias que tenían lugar tanto dentro como fuera de nuestra frontera. Las

[52] A este respecto, Mendoza Vera recuerda cómo posteriormente en su estudio "Epifanías oscuras", José María Merino se vale, asimismo, de dicha complementariedad para hablar de la relación entre las dos novelas (Mendoza Vera, 2020: 217).

reseñas vinculadas a la novela actual que escribió fueron muchas y su corpus continúa a día de hoy incompleto. Con todo, en este trabajo hemos intentado reunir un conjunto que dé buena cuenta de lo que significó para el crítico esta tarea[53]. Un trabajo en el que también supo conjugar su habitual reflejo de una dimensión histórica del panorama literario con la exposición sobre el valor artístico de un determinado autor.

En este tipo de publicación, con gran frecuencia, se interesó por obras caracterizadas por plantear una visión amplia de la literatura en un determinado lugar y momento. Reseñó, así, a nivel nacional, la *Bibliografía de la literatura hispánica* (1951a) de José Simón Díaz, el libro de crítica literaria *Ocho escritores actuales* (1955d) de Antonio de Hoyos o la nueva reedición de 1957 de la *Historia de la literatura española* (1959c) de Valbuena Prat. En cuanto a las publicaciones desarrolladas en un ámbito internacional, comentó la obra colectiva *The year's work in Literature* (1953a), el libro de J. Isaacs, *An assessment of twentieth-century Literature* (1952e), la obra de Charles Moeller, *Literatura del siglo XX y cristianismo* (1957b), la monografía *The novel in France* (1952f) de Martin Turnell, el libro de H. Sherman Eoff *The Modern Spanish Novel. Comparative Essays examining the Philosophical Impact of Science on Fiction* (1962b) o *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (1954a) de Luis Alberto Sánchez.

Reseñar obras suele considerarse una actividad secundaria dentro de la producción de un autor. Pese a ello, en la obra de Mariano Baquero es notoria su significación a la hora de valorar la amplitud y alcance de conocimiento bibliográfico que tuvo el investigador. Muchas de las obras que reseñó contienen detallados resúmenes de la producción llevada a cabo en una literatura específica −inglesa, francesa, hispanoamericana− durante el año anterior. En otros casos, se trataba de obras que contenían amplios panoramas de la evolución de la literatura en dichos países a lo largo de los siglos. Estas reseñas se constituyeron en un reflejo de su contacto con los modos de interpretación practicados por la crítica europea, regalándonos a día de hoy una condensada imagen del mundo literario internacional con que alimentaba su espíritu. Teniendo en consideración su aproximación a estas obras no es extraño, como hemos señalado, que fueran la bibliografía inglesa y francesa las que más poblaran de referencias

[53] Las reseñas a las que se van a hacer referencia son fruto de su asidua colaboración con la revista *Arbor* y con los *Anales de la Universidad de Murcia.*

sus estudios teórico y críticos. De igual modo, si tenemos en cuenta el interés hacia la literatura hispanoamericana que reflejan reseñas como la realizada a las *Obras completas* (1959d) de Hugo Wast −en concreto a la editada por Gustavo Martínez Zuvira−, no es extraño su empeño por aumentar la visibilidad de esta literatura en los planes de estudio de licenciatura.

El valor de estas reseñas también reside en la cuenta que dan de los principales enfoques metodológicos que fueron empleados por el propio crítico, quien no dudaba en destacarlos al encontrarlos empleados por otros autores. A este respecto se puede señalar cómo, a propósito de sus reseñas a la obra *Ocho escritores actuales* de Antonio de Hoyos y *Problemática de la literatura* de Guillermo de Torre, puso de relieve la importancia que la intuición y la sensibilidad han de adquirir durante el ejercicio crítico. Lo mismo sucede con la reivindicación que, a raíz de la obra *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz, llevó a cabo de la relevancia que tiene el poseer un sólido bagaje formativo que garantice y respalde la personal aportación crítica. Por otra parte, esta labor como reseñista le aproximó al cultivo internacional de orientaciones críticas que él mismo puso en práctica. Es el caso de la reseña que realiza al estudio *The novel in France* de Martin Turnell, en donde descubre la inusual aplicación de los procedimientos críticos basados en una metodología estilística al análisis de obras narrativas y no poéticas[54]. Se vinculan, asimismo, con su interés por las corrientes críticas desarrolladas en estos años, las páginas que dedica a la obra de Dámaso Alonso, *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos* (1951b) o los estudios que lleva a cabo sobre la *Teoría literaria* (1954b) de Wellek y Warren y sobre *The triple thinkers* (1953b) de Edmund Wilson, dos importantes obras referentes del *New Criticism*. En estas reseñas, también se condensan las alusiones a algunos de los elementos más importantes de sus análisis y recorridos históricos por el género novela como la utilización del tiempo como característica de la literatura actual, la repercusión de la situación del mundo actual en la literatura, el uso del monólogo interior en la novela moderna, la profundidad psicológica conseguida por Dostoievski y su unión con las teorías psicoanalíticas de Freud o el aspecto policíaco de las novelas de Greene o Faulkner.

[54] Un año después, en su reseña a la obra de Dámaso, *Poesía Española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, el propio Baquero Goyanes se cuestiona cómo sería poner en práctica los presupuestos de esta llamada Ciencia de la Literatura, la estilística, en el análisis de un género literario distinto a la poesía.

Su reseña en 1953 a la novela de Ricardo León, *Roja y Gualda* (1953j) refleja asimismo su predilección por aquella narrativa cuyo modo de expresión es afín al lenguaje poético. En esta misma línea de relación intergenérica, se halla su análisis (1950b) del estudio de Michael Swan, *Henry James.* En ella se descubre, una vez más, la huella de su interés en la obra de este novelista como modelo de la permeabilidad entre los géneros literarios (novela y teatro). De su atención a este último género, también dan testimonio las páginas que escribió sobre la obra, *Debate sobre el teatro español contemporáneo* (1954d) de Pérez Minik. El amplio espectro de materias que recogió en su labor como reseñista no excluyó obras destinadas al género poético −entre dichas reseñas se puede hallar el comentario escrito a la obra de Vicente Aleixandre *Fidelidad a la poesía* (1950)−. Como recientemente ha señalado Díez de Revenga (2023), al estudiar las interpretaciones del profesor acerca de algunos poetas españoles, no es esta la única reseña destinada al poeta sevillano, pues también se aproximó a las obras *Nacimiento último* de 1953 e *Historia del corazón* de 1954.

Su amplio bagaje de lecturas y sus cualidades como lector hicieron, a su vez, de estas reseñas un espacio de discurso entre sus propias interpretaciones de las obras y las del autor reseñado. En algunos casos, se aprecia cómo enriquece las ideas del autor que reseña con las suyas propias, bien por medio de la inclusión de comparaciones con referencias que conoce o bien a través de su desacuerdo con lo defendido por el mismo. Encontramos muestra de ello en la combinación entre el espíritu lógico y el apasionamiento vital que Turnell descubre en la obra de Stendhal y lo señalado por el profesor Baquero en su análisis sobre la exaltación de lo vital en las obras de Clarín, y que aquí recupera. También se refleja en su disentimiento con relación a algunos aspectos de la interpretación que Antonio de Hoyos lleva a cabo de las obras de Ana María Matute y Katherine Mansfield o al no tan relevante puesto que Turnell otorga a las novelas de Flaubert.

2.3. Una mirada teórica, crítica y esperanzada sobre la novela

Por medio de esas constantes aproximaciones a la literatura decimonónica y contemporánea, Mariano Baquero diseñó una dinámica de interpretación de la novela que conforma la que ha sido su principal aportación a la comprensión de esta forma literaria.

En este enfoque metodológico sobresale la influencia de los planteamientos de Menéndez Pelayo. Cuando en 1956 realiza una antología de la visión de este escritor cántabro sobre la novela (1956d), el vasto conocimiento sobre su obra se hace evidente en una recopilación que, más allá de incluir textos de su libro más próximo, *Orígenes de la novela*, incorpora fragmentos de obras como *Historias de los Heterodoxos*, *Ideas estéticas*, *Estudios y discursos de crítica, historia y literatura*, así como de la correspondencia entre Menéndez Pelayo con autores como Valera, Clarín, Pereda o Galdós[55].

Las similitudes metodológicas entre Menéndez Pelayo y Mariano Baquero se retrotraen una década antes. Concretamente al momento en que realizaba su tesis doctoral sobre el cuento. Ya en este trabajo, Mariano Baquero tomó del polígrafo su interés por el estudio comparado entre diversos géneros literarios. También sus ideas sobre la importancia del contacto directo con los textos o ciertas formas con las que plantear la evolución de la historia de la literatura. A lo largo de su trayectoria, la influencia de este crítico se consolidó. No solo por la compartida atención a la historia, crítica, teoría y literatura comparada sino, sobre todo por la preocupación de ambos en cuanto al método con que llevar a cabo dichos estudios. Fue la concepción humanística, manifiesta en el calor humano y simpatía con que Menéndez Pelayo se aproxima a los objetos literarios, lo que despertó la admiración de Mariano Baquero por los estudios de este autor. En palabras de García Berrio (2012), "en su relación con la literatura, Baquero estaba construido de la misma carnadura moral, humanísima, que Menéndez Pelayo, lo que les hacía gozar a uno y otro con la imaginación literaria de las más deliciosas y felices «horas de niño»" (63). Esta confluencia tuvo, sin duda, que influir en su valoración de la obra de este crítico. Sobre todo, si tenemos en cuenta la incomprensión y rechazo que Menéndez Pelayo suscitaba en gran parte de la crítica del momento. Como el propio profesor Baquero expresó, lo consideraban un "sabio huraño y encerrado en sí mismo solo atento al añejo texto vencido por el polvo y la pátina del tiempo" (Baquero, 1956d: 21).

[55] Esta antología fue realizada con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo. Como hemos señalado, con razón de esta misma efeméride, Baquero dedicó al autor su obra *Prosistas españoles contemporáneos*. Esta obra fue una prueba más de la admiración que sintió hacia este autor con quien, señala, "ha aprendido a conocer y amar la literatura española" (1956c: 17) y en cuya obra ha visto "cómo el paso de los años no ha rebajado en nada substancial el valor de una crítica hecha de profundo conocimiento y de extraordinaria sensibilidad literaria" (1956c: 17).

Como ya adelantamos, esta connatural inclinación hacia el cultivo de la sensibilidad literaria obtuvo pronto reflejo en sus reflexiones acerca del método para la enseñanza de la literatura. Dentro del marco de la renovación nacional que se llevó a cabo sobre los estudios literarios, en 1953 escribió "La educación de la sensibilidad literaria" (1953c) con la que planteó dicha cualidad humana como fruto no solo de una predisposición personal, sino también de una adecuada educación literaria. Para el profesor la lectura era una actividad esencial dentro de la formación humana de cualquier sociedad. Tal vez, por ello, fueron abundantes las ocasiones en las que como articulista de prensa planteó el cambio que acorde con los cambios sociales y tecnológicos habían experimentado las diversas formas de aproximación a la lectura[56], siempre desde una perspectiva optimista y conciliadora.

Para Mariano Baquero, leer es aprender a percibir y, por tanto, a vivir con mayor y mejor intensidad el mundo. En este motivo hay quien ha encontrado razón para hallar en él un excelente intérprete de la obra cervantina (Pozuelo Yvancos, 1984). Asiduo lector de Cervantes desde sus años de juventud, su fascinación por este autor nunca se extinguió, sino que con los años fue descubriendo el potencial que las novelas cervantinas presentaban para la comprensión crítica de este género[57]. Con la intención de profundizar en la actitud estética de este novelista, escribió "Cervantes, Balzac y la voz del narrador" (1963d), *"*Cervantes y Ayala el arte del relato breve" (1977a), "Engaño y punto de vista (tres episodios del *Quijote*)" (1978) y "Los capítulos apócrifos del *Quijote*" (1979b), con los que analizó los procedimientos narrativos utilizados por el escritor. Estos antecedentes pudieron influir en que en 1976 la Editora Nacional le encargase la edición de las *Novelas ejemplares*. De esta introducción, Pozuelo Yvancos (1984) ha destacado su "erudición, capacidad de síntesis de lo fundamental y una sagacidad crítica ligada a lo que considera

[56] Entre estos trabajos se hallan, "Lecturas estivales", "El libro y sus ampliaciones", "Maneras de leer", "El remo en el agua", "El atril y el bolsillo", "Tañer un libro", o "Libros para ver". En 1990, Abraham Esteve sumó a todos estos títulos el temprano artículo "La educación de la sensibilidad literaria" para publicar en la Universidad de Murcia una antología que reuniese aquellos textos que, reflejando su entusiasta dedicación a la enseñanza literaria, pudieran servir como lección de excelente pedagogía para aquellos que hubieran de enseñar literatura. Recientemente, este mismo investigador, y como veremos en el capítulo siguiente, ha estudiado con detenimiento lo que significó para el profesor la educación de la sensibilidad dentro de la enseñanza de la literatura. Véase Esteve Serrano (2023).

[57] A lo que hay que añadir su acercamiento a las obras de otros importantes críticos e intérpretes cervantistas como Ortega y Gasset, González de Amezúa, Casalduero, Américo Castro o Riley.

más novedoso y personal de su aportación, la unidad de lectura de la que dota a esas doce novelas ejemplares por medio de la figura metafórica del laberinto" (66).

La mayor parte de la producción investigadora de Mariano Baquero sobre la novela se encuentra en forma de artículos científicos, caracterizados por un pensamiento en constante reconstrucción ante su directa atención a diversos textos literarios. Estos estudios supusieron la imagen condensada y progresiva de un conocimiento que fue a su vez cristalizando en forma de monografías, entre las que destacan *Estructuras de la novela actual* y *Temas, formas y tonos literarios*. Dos obras de la década de los setenta, que han representado para la crítica sus más sólidos planteamientos sobre este género. Si, como todo lo que presenta una recia raíz, su maduración fue paulatina, ya en una breve y esclarecedora monografía, *Qué es la novela*, se advierte, nueve años antes, una síntesis de lo que fueron los principales planteamientos y conceptos desarrollados en dichas obras. Publicado este primer breve monográfico sobre la naturaleza del género en 1961, resulta sintomático que, pese a la irrupción de Baquero Goyanes en el panorama investigador español con una publicación sobre el cuento derivada de su tesis doctoral, la editorial Columba le encargase este estudio sobre la novela (1961a) antes que sobre ese otro género narrativo (1967). Esta petición solo puede encontrar arraigo en la serie de artículos científicos y de entrevistas sobre la novela que venía realizando desde la obtención de su cátedra en periódicos nacionales y locales desde una perspectiva no solo histórica sino fundamentalmente crítica y teórica.

A la luz del título de dicha monografía −*Qué es la novela*− no cabe duda de que la perspectiva de estudio de Mariano Baquero se suma a los intentos que, desde la crítica, historia literaria o incluso desde la filosofía, se venían realizando con miras a definir el género. Pese a dicho título, su enfoque traspasa el deseo de definir y analizar la novela a partir solamente de cualidades inherentes a ella misma. Al igual que para Ortega y Gasset, para Mariano Baquero, la novela fue, junto con el drama, el género que mejor reflejaba las características de la sociedad con la que históricamente se relacionaba. De ello da fe su artículo "El hombre y lo humano en la novela actual" (1961), en donde analiza la discordancia entre los modelos sociales y sus imitaciones literarias, o su estudio sobre *Adolphe* y *La Pródiga*, para cuyo planteamiento el plano de la realidad social acompaña fielmente al análisis de ambas novelas. Este enfoque sociológico deviene, en otros trabajos, en una perspectiva de estudio más pragmática en donde la interrogación sobre

qué es la novela da paso a la pregunta *¿a qué llamamos novela?* Son los casos, por ejemplo, de sus artículos "La novela y sus técnicas" (1950a) o "Trayectoria de la novela actual" (1955b), en donde las innovaciones técnicas introducidas en la novela contemporánea fueron analizadas a la luz del modo en que habían influido en la recepción del género. Concretamente, del cambio experimentado por la novela de ser género de público mayoritario a minoritario. En consecuencia, se puede deducir que lo que al crítico le interesó esclarecer no fueron siempre las características inherentes a los textos novelísticos sino también la manera en que la sociedad se había relacionado con dichos textos a lo largo de la historia.

En estos artículos anteriores a *Qué es la novela*, así como en esta monografía, la presencia de las teorías sobre la novela de Ortega fue una constante. El profesor Baquero coincidió con el filósofo en su deseo por definir la novela desde una perspectiva que excediese el enfoque sincrónico y meramente teórico, en su preocupación por las técnicas narrativas o en hallar en Dostoievski y Cervantes modelos novelísticos en el sentido más puro. Si en dicho monográfico el concepto orteguiano de flexibilidad se muestra como el rasgo más característico del género, eran diversos los artículos en los que, durante la década anterior, había profundizado sobre esta cualidad: "Sobre un posible retorno a la novela de acción" (1953d), "Humanismo y la novela contemporánea" (1953e), "Ortega y Baroja frente a la novela" (1959), etc. También se había interesado por la interrelación entre la novela y otros géneros, muy en especial en su relación con el teatro: "La novela como tragicomedia" (1955c), "El entremés y la novela picaresca" (1956e) o "Teatro y novela. *Réquiem para una mujer* de Faulkner" (1958).

Con todo, la actitud de Mariano Baquero hacia el género fue más optimista que la del filósofo. Si manifestó su reconocimiento del agotamiento de los temas novelescos −"Novela autobiográfica y monólogo interior" (1954e)−, es habitual hallar en sus trabajos una propuesta esperanzadora para este género, bien por medio de la reivindicación de la invención imaginativa −"Realismo y utopía en la literatura española" (1962a), "Prerromanticismo y retórica: Antonio Capmany" (1960b), "Invención y novela"[58]– o de una afianzada convicción por hallarse en un momento de significativa transformación del

[58] Artículo divulgativo escrito en 1957 e incluido en la recopilación llevada a cabo bajo el título *Variaciones sobre un mismo tema*.

género. No es de extrañar, por ende, que fueran numerosos los artículos en los que atiende a las técnicas y categorías narrativas de la novela moderna ni que les dedicase un capítulo en su monografía *Qué es la novela.* Baquero Escudero (2020), en su trabajo sobre la obra del autor hasta 1961, ha destacado muy en especial el estudio que realiza de las categorías de narrador y focalización, de la descripción, el diálogo y el tiempo durante el período de su trayectoria comprendido hasta dicha fecha. A los trabajos citados hasta ahora, hay que sumar aquellas investigaciones centradas en la categoría narrativa del perspectivismo literario y que vieron, de igual modo, la luz antes de que escribiese su colaboración para la editorial Columba: "*Gulliver* y *El enano*" (1953f), "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos" (1954) y "Perspectiva y sátira en *El criticón*" (1958b).

Sobre estos antecedentes asentó su trabajo para dicha editorial, en una colección cuya intención era plantear un estado de la cuestión, en este caso el de un género literario, de manera muy amplia y sintética. No deja de ser significativo que años más tarde, tras haber publicado esta colección *El cuento español* de Enrique Anderson Imbert, se insistiera en que Mariano Baquero presentara también su librito sobre el cuento. Llama, asimismo, la atención que estas dos obras aparecieran en el mercado editorial internacional como dos esquemas, como dos resúmenes dentro de una colección argentina en la que figuraban síntesis sobre todo lo divino y humano: la filosofía, el impresionismo, el existencialismo, la belleza, el protestantismo, la ciencia, el fauvismo, la teoría de la relatividad, el problema moral, el socialismo y un largo etcétera. No es extraño, por todo lo señalado, que la fama del crítico en estos terrenos y dentro del hispanismo fuese a partir de estas dos obras muy reconocida. Quizá la prueba más sobresaliente del impacto de ambas monografías es el homenaje que se le dedicó en la Universidad Nacional de Cuyo, en Mendoza, al año siguiente de su muerte, donde un grupo de profesores de dicho país, coordinados por Emilia de Zuleta, realizaron unas jornadas sobre la narrativa, teniéndolo como maestro indiscutible en el conocimiento de los géneros narrativos[59].

Esta primera aproximación monográfica al estudio de la naturaleza de este género no solo presenta de forma sinóptica las ideas que preocupaban al conjunto de los estudios

[59] En 1988, Francisco Javier Díez de Revenga editó de manera conjunta *Qué es la novela* y *Qué es el cuento*, en la editorial de la Universidad de Murcia en el marco de la Cátedra Mariano Baquero Goyanes. Véase Baquero Goyanes (1988).

dedicados a la novela. Como hemos indicado, supone también un esbozo de los planteamientos que el autor desarrolló en toda su trayectoria investigadora. Su consciencia acerca del carácter huidizo de la novela derivó en una gran persistencia por resaltar la permeabilidad de este género. Principalmente preocupado durante la década de los cincuenta por las relaciones entre el drama y la novela, a partir de los años siguientes a dicha monografía, aumentaron las alusiones a la interrelación entre la poesía y la novela (Clarín, Faulkner, Ros de Olano, Pérez de Ayala). De igual modo, se tornaron frecuentes las alusiones a las ideas sobre esta relación expuestas por críticos internacionales como R. M. Álberes, Steven Marcus, Ralph Freedman, extendiéndose dicha preocupación hasta sus últimos años, "Comedia y novela en el siglo XVII" (1983a), publicado en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, o "Narración y octosílabos en Cristóbal Lozano" (1984b), que vio la luz dentro del homenaje en *Estudios sobre el Siglo de Oro* a Francisco Ynduráin.

Su temprano interés por las cuestiones relacionadas con la renovación técnica de la novela continuó aún en su trabajo "Emancipación de la novela". Publicado en *La Estafeta literaria* en 1962, distinguió entre la complejidad técnica de aquellos autores que lo realizaban por puro afán de snobismo y la de quienes buscaban representar con mayor fidelidad al hombre contemporáneo. En otros artículos se interesó por la cuestión del perspectivismo literario[60], así como por el estudio de la nueva novela francesa, "Moravia y el *nouveau roman*" (1966b). Más allá de algunas publicaciones, como la de Francisco Ynduráin (1964) "Para la estética del *nouveau roman*", este tipo de novela no contaba aún con muchos estudios en el ámbito nacional. Las novelas del *nouveau roman* le condujeron, por un lado, a descubrir un modelo con el que proponer pautas de renovación para la literatura española, y, por otro, a reflexionar, de manera anticipada a la acuñación del término por parte de Jauss, sobre el choque que se producía en el *horizonte de expectativas* del lector cuando se acercaba a este tipo de obras como si se trataran de novelas "normales".

Durante estas tres últimas décadas de su trayectoria investigadora (1962-1984), fueron también numerosos los trabajos dedicados a la compleja categoría narrativa del

[60] "Dualidades y contrastes en Ramón Pérez de Ayala" (1963a), "Perspectivismo y desengaño en Feijoo" (1965), "Perspectivismo y ensayo en Ganivet" (1966), "Perspectivismo irónico en Galdós" (1970), "La perspectiva cambiante en Galdós" (1972) o "Perspectiva en el *Conde Lucanor*" (1982).

"tono". Si venía estando presente desde sus primeros estudios, en estos años fue cuando mayor riqueza adquirió su desarrollo. Como señalaba Beltrán Almería (2020), buscar la diferenciación de las obras literarias por medio del tratamiento estético de los temas generó en la obra de Mariano Baquero un nexo entre la categoría de tono y la de perspectiva (186). Si bajo el título de *Temas, formas y tonos literarios*[61] (1972a), esta relación entre tono y perspectiva encontró razón en la lectura comparada de los cuentos de Mérimée, Henry James y Darío, con relación a la novela halló expresión en estudios como "Dualidades y contrastes en Ramón Pérez de Ayala" o "Perspectivismo irónico en Galdós". En cuanto a la categoría del tono resulta, de igual modo, valioso su artículo "Valle- Inclán y lo valleinclanesco", donde, con una perspectiva distinta a la habitual búsqueda de las influencias literarias, analiza los antecedentes del tono valleinclanesco, estableciendo relaciones entre autores tan distintos en el tiempo como Juan Ruiz y Ros de Olano[62], y adelantándose, así, −como señala García Berrio (2006)− al concepto de apofrades de Harold Bloom.

Impulsado por el aumento de la relevancia de los elementos estructurales en los nuevos estudios críticos, en 1970 publicó la que se considera su más significativa monografía, *Estructuras de la novela actual*. Una obra fruto del análisis del concepto tan ambivalente de "estructura" y de la fisonomía de la novela contemporánea en relación a la novela de otras épocas. Muy presente en sus anteriores estudios sobre la narrativa de Pérez de Ayala, Azorín o Galdós, muchos de los principios e ideas desarrolladas en dicha obra habían adquirido también forma durante su artículo "Estructuras novelescas" (1967a), publicado en la revista *Atlántida* tres años antes. Esta progresiva elaboración de su pensamiento se vio alimentada no solo por las propuestas interpretativas del formalismo moderno francés. Como ha señalado García Berrio (2023), su conocimiento de la novela moderna fue tan amplio que excedió el protagonismo estructuralista del momento −centrado en los autores del *nouveau roman*−, para abrirse a aquellas obras anglosajonas conocidas bajo el término de "novela pura". Con respecto a su acercamiento

[61] Bajo este título se reeditaron: "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*, "Perspectivismo y desengaño en Feijoo", "Perspectivismo y ensayo en Ganivet", "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", "El hombre y la estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío", "Valle-Inclán y lo valleinclanesco" y "Los cuentos de Azorín".

[62] Beltrán Almería (2020) encuentra en esta capacidad para poner en diálogo autores tan alejados temporalmente, por medio de un elemento más profundo que los habituales temas y estilos, una de las mayores virtudes en las lecciones transmitidas por Mariano Baquero.

a la concepción de "novela pura", Beltrán Almería (2020) ha señalado como en Baquero esta concepción "parece tomada de la obra de Walter Allen *The English Novel, a short critical history*. Allen, a propósito de *Incognita* de Bunyian, apuntaba a un tipo de novela que 'we associate particulary with the names of Jane Austen, Henry James and Ivy Copton-Burnet'" (179). Teniendo en cuenta este amplio corpus de lecturas no es de extrañar, la admiración que esta monografía de Mariano Baquero despertó en dicho momento. En palabras de María Dolores Echevarría (1971):

> En el panorama actual de la crítica literaria sorprende muy positivamente este libro del profesor Baquero Goyanes por conjugar rigor científico, modernidad y amplios conocimientos de las modernas metodologías con una extraordinaria claridad expositiva. Tras los sugestivos −y no siempre excesivamente científicos− experimentos acompañados de una invasión de neologismos a que nos tienen acostumbrados, por ejemplo, la "nouvelle critique" y las páginas de *Poétique*, resulta extraña esta sencillez −que en modo alguno es superficialidad− de la organización y lenguaje en *Estructuras de la novela actual*. Por otra parte, el tema no puede ofrecer mayor interés hoy que el concepto de estructura ha invadido todos los campos de la ciencia humana con ambivalente significado: desde la estructura filosófica, antropológica, lingüística a la actual concepción de estructuras literarias, cinematográficas o del mundo del inconsciente (50).

Al igual que sucedía con su interés por la obra de novelistas decimonónicos y contemporáneos, estas preocupaciones críticas que animaron su pensamiento sobre la novela hallaron, asimismo, cauce expresivo en sus artículos de prensa. En estos trabajos, su preferencia natural por la novela pura[63] y su interés por la literatura moderna se conjugó con reflexiones sobre la naturaleza flexible del género [64] o la relación historia/ficción[65], la renovación de recursos técnicos como el tiempo[66], perspectivismo[67], tono o diálogo[68], dando lugar a una significativa muestra de los planteamientos que conformaron su ideario crítico. De estos artículos divulgativos (1956-1966), la crítica ha

[63] Con relación a sus ideas sobre la novela pura, véase "Literatura en voz baja", "La novela pura", "La novela literaria" o "Miró y sus figuras de la pasión."
[64] Para sus artículos sobre la naturaleza flexible del género, pueden verse, "Reaccionarismo y novela" o "Ganivet en su centenario."
[65] Con motivo de la relación entre literatura, historia y ficción. Véase "La literatura y sus exigencias", "Grados de ficción", "Viejo y nuevo realismo" o "La biografía novelada."
[66] Sobre la categoría del tiempo, puede verse "Presencia del tiempo en la novela contemporánea" o "Anacronismo y temporalidad."
[67] Con relación al perspectivismo literario, se encuentran sus artículos "El remo en el agua", "Lo anómalo como factor estético."
[68] En cuanto a la categoría del tono, puede verse "Filtraciones del folletín" y, con respecto a la del diálogo, "La distancia estética", "La charla y el relato" o "Diálogo y soliloquio."

destacado la habilidad para trasladar sus ideas estéticas atendiendo a los distintos tipos de discurso y público[69].

Al igual que sucede en sus trabajos críticos de mayor calado, en estos artículos de carácter divulgativo se cruzan las ideas de grandes críticos nacionales como Ortega y Gasset, Ricardo Gullón, Joan Fuster o Castellet con los modernos planteamientos de la crítica internacional, Wellek y Warren, Albérès, E. Wilson, Vossler, Spitzer o Charles Moeller, entre otros. Si este bagaje teórico-crítico evidencia su conocimiento de las principales orientaciones literarias, su pensamiento no se puede, sin embargo, vincular con una única metodología. También en ellos se descubre un aprovechamiento de las corrientes críticas más acordes a su concepción literaria, dando lugar a un discurso en el que conviven diversas perspectivas críticas. Se advierten, principalmente, planteamientos de la escuela estilística −tan vigente en España−, del formalismo estructuralista, del *New Criticism* –como la concepción del *close reading*−, de algunos anticipos de los presupuestos desarrollados por la estética de la recepción o de las principales tesis del sistema crítico de Harold Bloom[70].

En 1980, su colaboración en el *Suplemento literario* de la *Verdad* de Murcia le permite retomar durante casi un año estas colaboraciones en la prensa. Gracias al estudio realizado por Santiago Delgado, tenemos conocimiento de siete artículos publicados en las páginas de este periódico local[71]. A ellos hay que añadir el recientemente aparecido en una de sus carpetas personales, "Transparencia y misterio en Henry James" (03/05/1981). Este artículo ha visto de nuevo la luz, junto con "Magdalena con té o volver a leer", en el monográfico de la revista *Monteagudo* dedicado a su centenario. En estos pequeños ensayos, escritos al final de su trayectoria y dirigidos al gran público, se aprecian las que fueron algunas de las principales ideas de su pensamiento: la relación

[69] Sobre la cantera viva de las ideas estéticas de Mariano Baquero que representan estos artículos y el alcance de su creatividad crítica puede verse la espléndida y detallada introducción de García Berrio a *Variaciones sobre un mismo tema.*

[70]Para las ideas del crítico asociadas a los planteamientos del formalismo estructuralista, pueden verse "Distanciamiento, extrañamiento, perspectivismo", "El objeto como protagonista" o "Lo anómalo como factor estético". Con respecto a los presupuestos de la estética de la recepción, "El novelista y el lector" o "La literatura y sus exigencias" y, en relación con las tesis de Bloom, "Extranjeros en su siglo" o "Las nuevas metamorfosis."

[71] "Hablar en verso, hablar en prosa" (19/10/1980), "El Romanticismo, ordenado" (16/11/1980), "Credibilidad novelesca" (14/12/1980), "Dickens y el espíritu de la Navidad" (4/01/1981) "Magdalena con té o volver a leer" (18/01/1981), "El arte de titular" (25/01/1981) y "La poesía de Sánchez Rosillo: redescubrimiento de la claridad" (14/06/1981).

entre el verso y la prosa, los estatutos de la ficción, el tiempo narrativo, el perspectivismo literario, la relevancia de la figura del lector o la importancia de un carácter comparatista que, más allá de las conexiones literarias, insistiese en la relación con las distintas artes. Muestra, al fin, todo ello de un pensamiento coherente y sosegado, que, amando el espíritu indómito y aventurero de la literatura, nunca estableció fronteras.

2.4. Un espíritu sin fronteras, caminos de una enseñanza

Si algo ilumina las aportaciones de Mariano Baquero a la novela es el comparatismo. Así lo han reflejado muchos estudios. Por su especial incidencia en este aspecto, se pueden destacar los de Baquero Escudero (2020) y Beltrán Almería (2020). De igual modo, el trabajo de Paul Patrick Quinn (1992) sobre la figura de Mariano Baquero como un lector privilegiado de la literatura y crítica anglosajona resulta una muestra de cómo el comparatismo se convirtió en una de sus prácticas más frecuentes. Esto se reafirma en el título de su cátedra. Recordemos cómo fue catedrático de Historia de la Lengua y Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal.

Ya en los orígenes de su trayectoria investigadora, en sus estudios sobre Clarín (1946) (1947), (1952), en su tesis doctoral (1949c) o en otros tantos artículos sobre este género (1947a), (1948a), (1949) se perciben referencias a grandes narradores de la literatura universal: Musset, Voltaire, Laforgue, Bourget, Byron, Lawrence, etc. Esta inclinación se manifiesta, de igual forma, en la utilización de obras teóricas asociadas a esta práctica. Discípulo de Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset, se hace necesario mencionar cómo ambos se interesaron por el comparatismo. En relación a Menéndez Pelayo, Garrido Gallardo (2013) ha señalado cómo su espíritu inquieto de infatigable lector

> no podía estar al margen de los acontecimientos que se estaban produciendo al hilo de su propia labor. Aunque no utilice la denominación literatura comparada como título de ninguno de sus trabajos, este artículo muestra, mediante un recorrido analítico y una pequeña antología de textos de su obra, la relación de Menéndez Pelayo con la disciplina que marca la renovación de los estudios literarios del siglo XX (Garrido Gallardo, 2013: 529).

Tampoco Baquero Goyanes hizo mención a este término. Con todo, su obra fue una expresión clara de su conocimiento sobre las diversas preocupaciones que surgieron

en torno a este concepto. Como indicamos en su día (López Ruiz, 2021), conviene recordar que, cuando Baquero desarrolla su trayectoria investigadora, prima en España lo que Guillén (2005) definía como "hispanocentrismo español" o "ceguera respecto a los otros" (16). Si como excepción en el ámbito hispánico, Guillén hizo referencia a García Gual, es preciso rememorar que gran parte de los trabajos de Mariano Baquero fueron anteriores a los de este estudioso (López Ruiz, 2021: 374). De igual modo, su primacía se confirma al comprobar cómo, si Martínez Arnaldos (2010) consideraba que la literatura comparada como disciplina no experimentó hasta los años noventa un palpable empuje, la obra de Mariano Baquero había llegado hasta mil novecientos ochenta y cuatro. En este sentido, y a propósito de la labor de internacionalización que realizaron en los años de la dictadura, Pozuelo Yvancos (2011) ha destacado la actividad de este profesor, junto con la de Domingo Pérez Minik, Francisco Ynduráin, Enrique Moreno Báez y Antonio Vilanova.

Si Claudio Guillén hizo alusión a la impasibilidad española ante todo lo extranjero con las siguientes palabras: «la indiferencia de todo cuanto no es español»: «Esta obsesión de pueblo, esta poco menos que neurosis de campanario penetra hasta esferas tan dignas como el Ministerio de Cultura» (Guillén, 2005: 16), algo similar se encuentra en Mariano Baquero. Como recordaba Beltrán Almería (2020), citando a Feijoo, Baquero hizo referencia a la «pasión nacional» como un «afecto delincuente». Para una correcta contextualización hay, además, que tener en cuenta que España se encontraba más próxima al entorno cultural europeo que al norteamericano, un entorno sobre el que Pichois y Rousseau habían afirmado: «Mientras que el "melting-pot" americano favorece el auge de la literatura comparada, a los ciudadanos de las viejas naciones europeas, insulares o provinciales de por sí, les cuesta más renunciar a sus hábitos y no saltan sino con pesar las fronteras que los separan» (Pichois y Rousseau, 1969: 204-205).

Sin duda, en la base de este pionero interés del autor por el comparatismo estaba su preocupación por la lectura original y el contacto directo con unas obras que, ajenas a pautas academicistas, no entendiesen de fronteras nacionales. Sobre esta influencia de la literatura supranacional en sus obras, García Berrio ha expresado: «un dato sintomático y revelador tanto sobre la formación de Baquero como sobre el aliento y las intenciones […] es la mayor densidad de las menciones extranjeras de Baquero, nunca adventicias y meramente gratuitas y ocasionales» (García Berrio, 2006: 31). Esta supranacionalidad,

como el propio García Berrio manifiesta, se venía arrastrando en Baquero, desde sus lecturas infantiles, donde es posible hallar tanto clásicos nacionales como Cervantes, Pardo Bazán, Clarín o Galdós como las novelas foráneas de Verne y cuentos de Andersen, Grimm o Perrault. Junto a esta predisposición natural, no podemos dejar de insistir en la gran influencia de Menéndez Pelayo, quien en palabras de Garrido Gallardo había afirmado: «ni siquiera la historia literaria de los siglos XV y XVI la podríamos comprender desde el punto de vista exclusivamente castellano» (Garrido, 2013: 531). Asimismo, en su biblioteca personal se encontraban importantes obras de este campo de investigación como la *Teoría de la literatura* de Wellek y Warren o la *Introducción a la literatura comparada* de Weisstein. También se han encontrado ejemplares de *Perspectives Usa*, una revista dedicada a literatura, arte y música, en cuyo primer número, de 1952, participaron autores como William Faulkner y Thornton Wilder.

Cuando Garrido Gallardo (2013) asocia la metodología comparatista propuesta por Van Tieghem a la obra de Menéndez Pelayo, manifiesta cómo en ella se cumplen los cuatro postulados expuestos por el autor francés. En la producción de Mariano Baquero sucede lo mismo. Esos cuatro axiomas consisten en el desarrollo de la historia de un tema o un motivo legendario o poético a través de diversas literaturas −hallable en "Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística"−, la presentación de caracteres y transformaciones de un género o de una forma literaria −*Qué es la novela*−, la exposición de fuentes extranjeras de una obra o parte de una obra −*Emilia Pardo Bazán*− o la manifestación de la fortuna de un autor en un país extranjero −a modo de ejemplo, las alusiones a la influencia del perspectivismo de Henry James en autores tanto españoles como foráneos que podemos encontrar en "Dualidad y contraste en Pérez de Ayala" o "Perspectivismo irónico en Galdós"−.

Para Vega y Carbonell (1998) la evolución de la literatura comparada del siglo XX podía definirse «como un movimiento desde la historia hacia la teoría, del paradigma positivista al paradigma crítico» (76), Si la propuesta de Van Tieghem abraza un historicismo positivista, conocida posteriormente como el viejo paradigma de la literatura comparada, Mariano Baquero dio un paso más. Tal y como para Vega y Carbonell proponía Galey (1998:76), en su obra, podemos encontrar la literatura comparada ligada a la teoría literaria. Haber podido conciliar en su obra estos dos paradigmas se debe, sin duda, a la larga proyección que el comparatismo obtuvo en la misma.

A la luz de estas dos metodologías se hace, asimismo, necesario señalar cómo desarrolla el empleo del viejo paradigma superando las críticas que se le realizaron a este modelo. En un estudio anterior (López Ruiz, 2021) utilizamos dos artículos para analizar este aspecto. Por un lado, "*Gulliver* y *El enano*", en donde ya desde el título, y al no ser ninguna una obra española, se puede descartar que Baquero buscara con la utilización de la fórmula A −*Gulliver*− y B −*El enano*− lo que a esta se le criticó: la exaltación de cualesquiera de las naciones que se erigieran como punto de irradiación, normalmente coincidente con la nacionalidad del autor. Por otra parte, en su artículo "*Adolphe* y *La pródiga*" se advierte cómo sugiere la superioridad de la obra francesa frente a la española, distanciándose una vez más de dicho propósito de exaltación nacional por el que este viejo paradigma fue criticado por autores como Wellek, Etiemble o Remak.

Vega y Carbonell (1998) han señalado cómo en el nuevo paradigma la importancia científica de la literatura comparada residía, de una parte, en la aplicación de las hipótesis generales de la teoría literaria, y, de otra, en la descripción y explicación de fenómenos que ocurren en más de una literatura y no pueden explicarse con referencia exclusiva a las literaturas nacionales singulares. Como muestra del empleo de este paradigma, en dicho trabajo destacamos sus artículos, "Balzac, Cervantes y la voz del narrador" y "Teatro y novela. *Réquiem para una mujer* de Faulkner". Si en el primero se constataba la presencia de categorías fundamentales como la voz narrativa o la descripción, en el segundo se encontraban reflexiones sobre la consustancialidad de los géneros teatro y novela, más allá de un concreto ámbito literario.

De otro lado si algunos investigadores de la Literatura Comparada han señalado ciertas características que ha de cumplir un comparatista, podría decirse que Mariano Baquero las cumplía. Uno de los requisitos que Manfred Schmeling indica que debe poseer un comparatista es "el determinado conocimiento de lenguas, al menos pasivo (dos o más lenguas extranjeras)" (Schmeling, 1984: 5). De igual modo Pichois y Rousseau hallan como condición *sine qua non* "el conocimiento pasivo, y mucho mejor activo, de más de una lengua extranjera. Nuestra lista bibliográfica demuestra la necesidad absoluta del inglés" (Pichois & Rousseau, 1989: 202). En este sentido, se puede decir que el profesor tenía un conocimiento activo tanto del inglés como del francés y en su biblioteca personal se encontraban diccionarios de diversas lenguas como el inglés, francés, alemán e italiano. Su inclinación por el conocimiento de obras escritas en lenguas prácticamente

inaccesibles como el ruso, explica que manejara obras de tal literatura, no traducidas al castellano, en francés. De igual modo, cumplía con otra de las características propuestas por Schmeling: la posesión de un punto de vista amplio, basado en un «conocimiento básico de las literaturas nacionales o una correspondiente disposición a la lectura y una conciencia de los problemas literarios» (Schmeling, 1984:5). Para este mismo autor, «la selección de los fenómenos que han de compararse es tan importante como la comparación misma, y esta selección ha de orientarse según el planteamiento respectivo» (Schmeling, 1984: 199). Para que esto pueda darse, debe primar aquello que Amorós señalaba: «detrás del buen crítico estaba –así suele suceder siempre– un lector sensible y fervoroso» (Amorós, 1989: 9). En este sentido, Quinn ha indicado cómo «estas dos cualidades, el fervor y la sensibilidad, se muestran agudamente evidentes en la lectura de Baquero de la literatura en lengua inglesa» (Quinn, 1992: 47), y en las literaturas de todas las lenguas a las que hace referencia. Otra cualidad adyacente a esta, y que Schmeling manifestaba al hacer alusión a la «caza de analogías», es la rigurosidad de lo expuesto y la fundamentación científica de las comparaciones. Para el teórico inglés, estaba a la orden del día una comparación de las artes más ingeniosa que precisa. Afirmaciones de Baquero Goyanes como:

> habría también que considerar hasta qué punto algunas de las novedades que hoy caracterizan a la novela no tienen su claro correlato en las que son propias de otras manifestaciones artísticas, la pintura, por ejemplo. […] La consideración del problema en todo su alcance nos llevaría demasiado lejos, al exigir el planteamiento de una serie de complicadas cuestiones sociológicas que no es posible tratar aquí por falta de espacio y aun por personal limitación mía (Baquero, 1961a: 51)

confirman su gran modestia y lo alejan de esa búsqueda y caza de analogías que Schmeling señalaba, dando muestra del rigor y valor científico de las relaciones comparativas por él propuestas.

Cumpliendo con estas características, Baquero alumbró unas ideas cuya amplitud y riqueza se convierten a día de hoy en una de las grandes enseñanzas que nos ha legado. El procedimiento que empleó fue resultado de una sólida convicción en la "permeabilidad artística" de este género y en la necesidad del comparatismo como método con que iluminar sus aportaciones. Aun así, son diversas las metodologías que utilizó. En un primer caso, sus trabajos constituyeron un modelo del comparatismo como método crítico. En ellos, el comentario de dos o más obras era la raíz de un discurso en el que los

textos son analizados desde uno o distintos ángulos. Esto dio como fruto un establecimiento de semejanzas y divergencias a nivel composicional entre los mismos que en muchas ocasiones excedía la más habitual perspectiva de estudio de la época, basada en el examen de las influencias directas o confluencias temáticas. En otros casos, el comparatismo entre dos o más obras nacía como consecuencia de ciertos planteamientos teóricos, abriendo un camino para el esclarecimiento y comprensión de la naturaleza de la novela como género literario. Por último, su defensa de un ejercicio crítico próximo a los textos literarios dio lugar a una plasmación del desarrollo histórico de este género comparada, abierta a un ámbito nacional y supranacional.

Para Mariano Baquero, como para Schmeling (1984): "Ya la palabra novela implica la inserción en un contexto supranacional del que la producción nacional solamente puede ser una variante […] un conocimiento seguro de la ciencia general de la literatura es solo posible desde la perspectiva comparatista" (26). Tanto es así que sus ideas en torno a la descripción de la novela, sus diferentes técnicas narrativas, modalidades, tipos o estructuras vinieron siempre abaladas por sus alusiones a referencias de muy distintas nacionalidades. Como ya señalamos, en su obra podemos encontrar citados autores, principalmente, ingleses (Allen, Allot, Bell, Muir, Watt, etc.), y franceses (Albérès, Auzias, Bataillon, Beajour, Pingaud, etc.), pero también norteamericanos (Bacon, Freedman, Frye, Helman, Handy, Booth, etc.), alemanes (Curtius, Krauss, Pfandl, Petsch, Heger, etc.), suizos (Bezzola, Wölfflin), rusos (Sklovskij, Weidlé), italianos (Fogazzaro, Forni Mizzau), lituanos (Chonon Berkowitz), austriacos (Spitzer), belgas (Poulet), húngaros (Lukács) o rumanos (Goldmann).

A la luz de cualquiera de sus aproximaciones a este género es evidente su riquísima competencia lectora. Como historiador, teórico o crítico, sus estudios demuestran no solo su vasto y dilatado conocimiento de la tradición novelesca sino también su capacidad para ponerla en diálogo con otros ámbitos artísticos como la música, escultura, pintura, cine, fotografía o arquitectura. A este respecto, hay que tener en cuenta que la inclusión de las relaciones entre la literatura y otras artes no siempre había formado parte de la definición de Literatura Comparada. Mientras los representantes del comparatismo francés no incluían la relación de la literatura con otras artes en la ciencia comparada de la literatura, las figuras más importantes del comparatismo norteamericano la incorporaban plenamente al ámbito total de la ciencia

comparada de la literatura (Schelling, 1984). Dentro de la escuela norteamericana, tanto Scheling (1984) como Guillén (2005) han destacado la labor de Weisstein, quien en su *Introducción a la Literatura Comparada* elaboró un "excurso" titulado «Las influencias recíprocas de las artes». Lo mismo podríamos decir en cuanto a las aportaciones de otras dos figuras igual de influyentes en la obra del profesor, Wellek y Warren, quienes dedicaron un capítulo de su *Teoría literaria* a «La literatura y las otras artes».

En este propósito de elaborar una relación entre las diferentes manifestaciones artísticas, los estudios de Mariano Baquero no solo se interesaron por asociaciones temáticas, sino que, a su vez, ampliaron los caminos de adquisición de la terminología compositiva, propia de otras artes, para el estudio de la novela (contrapunto, tríptico, variaciones, álbum, etc.). En este sentido, resultaron significativos su artículo: "Pintura, literatura y el espacio secuencial" (1983b) publicado en *Archivum*, el apartado destinado a "La música y las novelas de Alarcón" en su edición de *El escándalo* o los capítulos destinados a las estructuras musicales y al espacio y visualidad en *Estructuras de la novela actual*, entre otros.

Lejos de ser el comparatismo un simple enfoque destinado a otorgar rigor y consistencia a sus publicaciones académicas, en su obra se descubre como una práctica habitual de la que llegaron a impregnarse incluso sus artículos más divulgativos. A decir verdad, es uno de los rasgos que dotan de singular riqueza y originalidad a estos artículos. Las referencias, citas o comparaciones supranacionales que en ellos efectúa son plenamente vinculables con las desarrolladas en el ámbito de la investigación científica (Henry James, Faulkner, Clarín, Henry Green, Marguerite Duras, Jane Austen, Karl May, etc.). Además, este tipo de publicaciones se constituyeron para él como un espacio sobre el que aplicar su conocimiento sobre la actualidad, no solo literaria, sino también de otras aficiones como la pintura, la música, y muy especialmente el cine. En estos textos, las asociaciones que se establecen van más allá de las mutuas adaptaciones e influencias entre la novela y esas otras manifestaciones artísticas[72], recayendo principalmente sobre los aspectos técnicos y estructurales de las distintas artes[73] o incluso sobre los diferentes modos de recepción de las mismas[74].

[72] Es el caso de su artículo "Julio Verne y el cine".
[73] A modo de ejemplo se pueden citar "El agujero y la nada", "El bosque de Ingmar Bergman" o "El cine se acerca a Conrad".
[74] Véase su artículo "Viejas películas".

Otro tipo de publicaciones que resultan interesantes para conocer sus principios, naturaleza y perspectiva de estudio con respecto al comparatismo son sus reseñas. La valoración que vierte sobre la monografía de Pujals, *Espronceda y Lord Byron* (1951c), resulta realmente útil a la hora de aproximarse a su propio ejercicio crítico como comparatista. En ella, Baquero califica la situación de los estudios comparados como la de una metodología que se estima anticuada, debido a la actual pujanza de la concepción de la obra literaria como objeto que ha de ser estudiado en sí mismo. A este respecto, se puede recordar, la crítica realizada al *New Criticism* por su insistencia en la unicidad de cada texto y la dificultad, ante esto, del desarrollo de la Literatura Comparada (Viñas Piquer, 2008: 402). Baquero, en cambio, defiende la utilidad de esta práctica en el interior incluso de esa valoración interna de la obra, considerando muy fecundo aplicar este ejercicio a estudios sobre un determinado género en una época específica, a un tema o tópico literario o a un legítimo paralelismo entre dos escritores. Esta concepción se adelantaba, así, a la de importantes estudios en el ámbito hispánico como los de Claudio Guillén o García Gual. Acorde con su propio entendimiento del ejercicio comparatista, en esta reseña, Baquero muestra su agrado ante el hecho de que "no se haya dejado arrastrar, tampoco, Pujals por el fácil prurito patriótico de pretender demostrar a todo trance la originalidad e independencia de Espronceda respecto a Lord Byron, cerrando los ojos a las posibles semejanzas e influencias" (Baquero Goyanes: 1951c: 297). Valoraba, de este modo, la profundidad de un trabajo que, sin acomodarse a los esquemas habituales, había encontrado en los pequeños detalles de la obra de ambos autores la base para una sincera y personal comparación literaria.

Algo similar sucede en la reseña realizada a la obra de Rafael Balbín y Luis Guarner, *Poetas modernos* (1953g), donde elogió que la antología no se ciñese a lo específicamente castellano e incluyese tanto poetas hispanoamericanos como muestras de la poesía regional catalana, mallorquina, gallega, valenciana y murciana. Pese a remitir a una investigación cuyo material no era la novela sino la poesía, consideramos pertinente mencionarla. El deseo de esta antología de ampliar la consciencia de los estudiantes en relación al panorama literario aquí revisado se muestra muy similar al que Mariano Baquero persiguió en su propia labor como docente.

Su interpretación de la literatura española a la luz de sus relaciones con la literatura universal también caracterizó su enfoque para la enseñanza de la literatura. Su

conocimiento de las principales problemáticas de la literatura comparada lo dotaron de una apropiada perspectiva para presentar los textos en las aulas. Diversos testimonios de quienes fueron sus alumnos sostienen cómo la actitud con que en sus lecciones hacía dialogar autores, obras y literaturas distantes en el espacio y tiempo contribuyó de manera sin igual a la ampliación de sus referencias bibliográficas. Conducir a los alumnos al planteamiento de cuestiones conectadas tanto con relaciones intertextuales como interartísticas, fue, sin duda, uno de los principales preceptos de su ideario como docente. Su mayor propósito fue instigar la curiosidad del estudiante y agudizar en él una competencia crítica que superara las carencias de la habitual perspectiva de estudio de carácter nacional. En lo que respecta las relaciones interartísticas, Illán Castillo (2020) y López Peñaranda (2020) han destacado las relaciones establecidas entre la literatura, la música y las artes visuales, en su colaboración para los manuales de enseñanza de literatura española de Anaya, 1976 y 1977. En lo relativo a las relaciones entre diferentes literarios, resulta revelador el borrador manuscrito de su programa para la impartición de la asignatura de "Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal", compuesto por cincuenta y nueve temas que manifiestan su predisposición para narrar la evolución histórica de los diferentes géneros literarios desde la confluencia entre las distintas literaturas europeas[75].

Esta orientación hacia la enseñanza literaria desde una perspectiva comparada y su incidencia en el comentario de texto como instrumento pedagógico fundamental fueron dos pilares básicos con los que el profesor construyó el ideario para su labor como docente. Desde que, en la década de los cincuenta, se comenzase a reivindicar la función del comentario de texto en el desarrollo de la competencia literaria del estudiante, fueron muchas las metodologías sugeridas para su implementación en los planes de estudio. En primer lugar, el comentario de texto se concibió como elemento con el que ratificar las cuestiones temáticas y formales expuestas en la explicación histórica de la literatura ofrecida en el aula. En la década de los 80 se quiso dejar atrás esta perspectiva y se buscó remarcar una personal interpretación de los textos literarios basada en la experiencia lectora de los propios alumnos. Fue precisamente la literatura comparada la que vino a sumarse a los planes de estudio, como modelo ideal para el desarrollo en el estudiante de

[75] Véase anexo IV.

esa amplia competencia lectora. Mucho ha llovido desde que en 1962 Baquero Goyanes insistiese en que "lo fundamental, lo esencial, es leer […] mientras el hombre conserve el gusto por la lectura, cualquiera que sean las circunstancias que le rodeen, conservará a la vez lo mejor de su condición humana" (Baquero Goyanes, 1990: 23). Pese a ello este extracto del Boletín Oficial del Estado de 2015 es muy claro. El camino que el profesor Mariano Baquero dibujó para la enseñanza literaria sigue, sin duda, presentando, vigencia en la actualidad:

> Es importante favorecer la lectura libre de obras de la literatura española y universal de todos los tiempos y de la literatura juvenil [...] Se trata de conseguir personas críticas capaces de interpretar los significados implícitos de los textos a través de una lectura analítica y comparada de distintos fragmentos y obras, ya sea de un mismo periodo o de periodos diversos de la historia de la literatura, aprendiendo así a integrar las opiniones propias y las ajenas (BOE de 3 de enero de 2015, 359. Apud. Rodríguez-Martínez, F.: 2016, 127).

SEGUNDA PARTE. LA NOVELA.
CLAVES DE UNA LECTURA

CAPÍTULO 1. UNA INVITACIÓN DE MARIANO BAQUERO GOYANES: LA DIMENSIÓN CONTEMPLATIVA DE LA LABOR CRÍTICA

> *Vamos a la escuela para aprender los unos de los otros, para aprender los unos acerca de los otros y, a través de estas informaciones, para empezar a mirar el mundo de la forma más amplia posible.*
>
> (Del programa de la escuela multiétnica de Richmond Road, Nueva Zelanda)

Cualquier lector de la obra de Mariano Baquero reconocerá que, en ella, palpitan un conjunto de notas animadas por un mismo tono emocional, el de una sensibilidad artística siempre sostenida a pesar de las diversas variaciones ocasionadas por el fluir del tiempo y por cada una de las experiencias artísticas vivenciadas. Cuando en la introducción a *Variaciones sobre un mismo tema,* García Berrio (2006) hermana la ética personal de este autor con su "pensamiento técnico ceñidamente literario", alude a las diversas razones de la que considera que había sido una *crítica ética*. Probablemente, esta sensibilidad es el fondo en el que se descubren reflejadas todas las razones que pronuncia este estudioso de la retórica. Es, por ello, que en este capítulo nos proponemos fusionar este concepto de *crítica ética* −acuñado por García Berrio (2006)− con los planteamientos sostenidos por Esteve Serrano (1990, 2020, 2023) y Escrig Aparicio (2020) en sus estudios en torno a las ideas de este autor sobre la educación de la sensibilidad artística.

Con esto, nuestra intención es la de plantear un aspecto que, en la figura de Mariano Baquero, consideramos que aúna la experiencia y expresión de las dos principales facetas que desarrolló en su trayectoria académica, la docente y la investigadora, y que a día de hoy se nos ha legado como valiosa invitación a un modo de comprensión de la vivencia artística. A esa noción, que unifica su modo de entender las que fueron sus dos principales labores, es a la que denominamos *la dimensión contemplativa de la labor crítica*. No obstante, antes de abordar este concepto, lo situaremos dentro de las raíces éticas que García Berrio halla en el ejercicio crítico de este autor.

Al comienzo del estudio de quien fue uno de sus más predilectos discípulos, se distingue un análisis de la personalidad y los valores humanos que nutriendo su ánimo

alentaron la palabra del maestro. Posteriormente, el discípulo pasa a ofrecer un apunte sobre el diagnóstico −llevado a cabo por Baquero− de tres decadencias en el panorama cultural del momento. Estas decadencias −se refleja− nacen como resultado de la discordancia entre la literatura que el profesor estima como alimento para el desarrollo de los más bellos aspectos del espíritu humano y las preferencias literarias potenciadas por la mentalidad de la época.

Acorde a esos principios de sinceridad vital que sostenían su moral, la mirada de Mariano Baquero hacia esa desgarrada cultura contemporánea −que el profesor encuentra animada por las ideas existencialistas, obsesionada por la oscuridad simbólica y abrumada por la desolación y el "taedium" vital− trae consigo la determinación de tres decadencias: la decadencia de la fantasía ante la obstinación de muchos escritores por una temática social, comprometida e ideológica, la decadencia de la melancolía entendida no como negro talante desesperado sino como tono vital en que se mezclan la tristeza, ironía y pesimismo, y la decadencia del mito, de la criatura literaria impetuosa, protagonista y universal, sustituida por la constitución de un modelo colectivo, de una situación[76]. A estas tres decadencias señaladas por García Berrio, y que fueron detectadas por Baquero como fruto del análisis del fondo de las obras literarias, nos gustaría añadirles una más como resultado de los modernos y precipitados modos de lectura a los que aludía este investigador, la decadencia del rito de la lectura, y que enlaza con los estudios llevados a cabo por Abraham Esteve (1990, 2023):

> Nuestro tiempo nos ha acostumbrado a las maneras de leer precipitadas y hasta heroicamente absurdas: en los transportes públicos, en el tren o en el avión, en esos momentos de breve tregua entre un afán y el que le sucede, lecturas un poco a salto de mata, interrumpidas y ajetreadas, en las que no cabe conseguir con plenitud ese lento, solemne, gratísimo sumergirse del lector en el libro, acunado por unas circunstancias de ambiente, sosiego, silencio, que no siempre es posible encontrar hoy, al menos con la frecuencia deseada (Baquero Goyanes, 1990:23).

[76] En palabras de García Berrio, el término de "situación" es "entendido por Baquero al modo existencialista como constitución arquetípico-colectiva llamada a sustituir al protagonismo personal de los mitos de antaño. La explicación del desplazamiento queda formulada por Baquero en los siguientes términos precisos: Don Juan Tenorio crea sus situaciones −como, en cierto modo, Don Quijote− y en ellas se comporta de acuerdo con su condición. En cambio, en *La peste* o en los relatos de Kafka, son las situaciones las que actúan sobre los personajes, revestidos entonces de un tremendo simbolismo" (García Berrio, 2006: XVII).

Asociada a esta observación sobre la lectura es donde descubrimos la que ya hemos mencionado, y estimamos que puede considerarse como otro de los pilares del ideario ético del profesor Baquero: la dimensión contemplativa de la labor crítica, en clave orteguiana: «solo se entera uno de las cosas en la medida que las contempla […] el arte es así mismo un deleitarse en la contemplación» (Ortega, 1969: 189). Define el Diccionario académico "dimensión" como *magnitud medible en un espacio*, en tanto que "contemplativo" como *cualidad del que observa con atención y detenimiento una realidad especialmente de forma tranquila y placentera*. Si se acude al Diccionario etimológico se observa cómo el verbo "contemplar" se halla compuesto por la preposición *cum* (compañía, acción conjunta, junto) y el sustantivo *templum* (templo), entendiendo esta "conducción al templo" como un vivir la experiencia desde dentro. Podríamos, así, definir esta dimensión contemplativa de la labor crítica como la magnitud del espacio destinado a detenerse ante una obra de arte para aplicarle voluntariamente el entendimiento de forma tranquila y placentera, viviéndola desde dentro, y con miras a estudiar los mecanismos en virtud de los cuales adquiere su carácter artístico. En palabras de Mariano Baquero:

> Incluso me atrevo a creer que de ser posible una Ciencia o Teoría de la Literatura, un nuevo método crítico que pueda remplazar al rígidamente historicista o al sospechoso esteticismo que se nutre de conceptos vagos e incorrectos, ese método tendrá que apoyarse no solo 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, 1953h: 11).

Esta propuesta a "vivir la obra desde dentro" lleva aparejada en los planteamientos del profesor una reivindicación de la importancia de la impresión del lector dentro del proceso hermeneútico. Para Mariano Baquero la interpretación de la obra literaria es fruto de cada una de sus lecturas −una concepción que a principios de los años cincuenta se adelantaba a las ideas que defendería Gadamer en su *Verdad y método* a partir de los años sesenta−. Dentro de la producción de Mariano Baquero es seguramente en su artículo "La educación de la sensibilidad literaria" cuando por primera vez de forma detenida se preocupa por el ejercicio de recepción de una obra. Al haber sido escrito dentro de un contexto de reforma de las enseñanzas regladas, lo analizaremos en el subapartado dedicado a su labor como maestro. Ahora queremos destacar cómo estas preocupaciones

en torno al proceso de lectura también se plasmaron de modo muy temprano en algunos artículos divulgativos. Esta serie de artículos fue recuperada por Abraham Esteve (1990) con motivo de la inauguración oficial del Instituto de Bachillerato Mariano Baquero en Murcia y aunada, junto con el anterior, bajo el título *La educación de la sensibilidad literaria.*

En los artículos recogidos, el profesor conjugaba su fiel propuesta de la importancia de la lectura para una completa formación del hombre con la plasmación del contexto socio-cultural del momento (1953-1964). Dicha situación se hallaba marcada por la llegada de unas renovaciones técnicas que amenazaban la actividad lectora, invitando a los libros a una transformación en su relación con el lector. Ciertamente, esta contextualización sociocultural que lleva a cabo es clave para comprender la actitud que el profesor adopta. Si, por un lado, la aparición del libro de bolsillo ("El atril y el bolsillo"), de las obras con abundante contenido plástico ("Libros para ver") o de los libros-disco ("El libro y sus ampliaciones") actúan para él como síntomas de la cada vez mayor tendencia a una lectura apresurada y de la preeminente posición de los medios visuales y auditivos, por otro, su talante integrador lo inducen a establecer una aproximación afectiva hacia lo que esa circunstancia social demanda. Es, así, que el inicial sentimiento de inquietud hacia la que considera una sociedad "desequilibradamente visual" queda trascendido gracias a una disposición que, lejos de buscar la sanción, intenta encontrar el resquicio por el que filtrar su defensa de la lectura:

> Lo fundamental, lo esencial es leer, cualquiera que sea el modo. Mientras el hombre conserve el gusto por la lectura, cualquiera que sean las circunstancias que le rodeen, conservará a la vez lo mejor de su condición humana, de su exacta estatura espiritual (Baquero Goyanes, 1990: 23).

Ante un mundo que sucumbe al poder de la imagen y en el que la contemplación va siendo sustituida por una percepción apresurada que estimula la rapidez del pensamiento y la actuación, Baquero defiende la lectura como mecanismo que invita al hombre a sentarse consigo mismo. El profesor apuesta por la contemplación de la obra literaria como proceso caracterizado por una mayor lentitud, esfuerzo intelectual y creación −recordemos cómo consideraba que toda obra tiene un carácter abierto que aviva una de las facultades más importantes del hombre, su capacidad interpretativa−:

> El libro es, pues, algo susceptible de ser tañido como un instrumento, punteado como una guitarra, y de la habilidad del tañedor dependerá el son obtenible. Lo que equivale a decir que la interpretación de una obra se desliga, en cierto modo, de la que el autor quiso darle, desde el momento en que tal obra, segregada de su creador, se presta a todas las diversas interpretaciones los distintos sones que sus lectores sucesivos puedan ir obteniendo (Baquero Goyanes, 1990: 17-18).

A este respecto cobra especial valor el artículo "El remo en el agua". A quienes desconfían de la verdad que es ofrecida a través de la subjetividad del narrador que cuenta una historia y prefieren una aprehensión óptica del mundo, de la mano de Montaigne, Tirso de Molina o Saavedra Fajardo, recuerda los engaños a los que los sentidos, y en especial el de la vista, nos tienen sometidos:

> Fiarlo todo a la mirada que se hunde en luces y en colores, o al oído que se adueña sin esfuerzo de voces y sonido, ¿no equivaldría a renunciar a la mirada que lee, a la mirada que es algo más que sentido físico, ojo captador de imágenes; la mirada, que es como una emanación de nuestra sensibilidad, de nuestra disposición intelectual, mágica antena que capta todo aquello que —a través del libro— está más allá del bulto, de la línea, del color? (Baquero Goyanes, 1990: 31-32).

Como se deduce de esta cita, la invitación de Mariano Baquero a adoptar una dimensión contemplativa en la labor crítica es un aspecto que también engloba al que fue uno de los principales ejes de su pensamiento crítico, el perspectivismo.

Hasta ahora hemos querido presentar la idoneidad de su propuesta metodológica con las que eran sus personales cualidades éticas, así como el modo en que esta invitación se vio descrita en unos artículos divulgativos enfocados en la importancia de la lectura. En lo que resta, antes de sumergirnos en el núcleo de su pensamiento crítico, procederemos a comentar cómo la dimensión de esta perspectiva crítica tiene sus raíces en los que han sido considerados como sus dos principales maestros, Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset, y cómo fue algo que, asimismo, adquirió sustento a través del planteamiento metodológico que realizó para la enseñanza de la literatura y que publicó en el contexto de los trabajos que vieron la luz en la Revista Nacional de Educación en la década de los cincuenta.

1. SER DISCÍPULO: UNA ENTUSIASTA ACTITUD

Ser entusiasta es estar encendido por dentro:
disfrutar de esa energía vital, poderosa e
incuestionable, que tiene cualquier niño.

P. d'Ors

Los primeros estudios en homenaje a la labor del profesor Mariano Baquero que se realizan en 1984 ya señalaban la inestimable acogida que las ideas orteguianas sobre la novela habían tenido en la obra de este crítico[77]. Para encontrar un trabajo sobre la relación del profesor con la mirada literaria de Menéndez Pelayo hay que esperar, en cambio, a la publicación del monográfico de la revista *Monteagudo* en homenaje a los cien años del fallecimiento del escritor cántabro. En dicho número, el profesor García Berrio (2012) resaltaba las profundas similitudes entre la virtud y la condición humana de estos investigadores. Desde entonces, muchos estudios lo han corroborado y no cabe duda de la inestimable deuda que el pensamiento de Mariano Baquero tiene con los planteamientos de ambos predecesores −Baquero Escudero (2020), Beltrán Almería (2020), Esteve Serrano (2020, 2023), Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020), Pozuelo Yvancos (1987), Rodríguez Gutiérrez (2020), entre otros−. Son diversos los aspectos del pensamiento de estos dos autores que influyen en la obra de Mariano Baquero. Es, por ello, que a lo largo de esta tesis aparecerán referenciados en numerosas ocasiones. Este apartado no pretende dar una visión completa del magisterio de ambos en la formación de este investigador sino reflejar aquellas concepciones sobre el modo de comprender el estudio de la literatura y de ejercer la labor crítica que Baquero heredó de estos dos grandes pensadores. Es, así, que la influencia en cuestiones más concretas de su pensamiento sobre la novela, serán abordadas en otros capítulos. Aquí simplemente queremos señalar algunos aspectos de la que consideramos que en Menéndez Pelayo y

[77] Si Ramón Trives (1984) y Navarro Carrió (1984) aluden a la influencia en torno a la cuestión del perspectivismo como sistema interpretativo del mundo, Martínez Ripoll (1984) expande este influjo a otras muchas ideas sobre la teoría de la novela que sostuvo Ortega y que fueron recuperadas por el profesor: crisis de la novela, evolución −narración, descripción, presentación−, hermetismo, tempo, técnica y estructura, trama y personajes, deshumanización, categoría del diálogo, etc. De igual modo y con anterioridad, Díez de Revenga, F.J. y Díez de Revenga M. P. (1978) habían señalado la influencia del perspectivismo orteguiano en la faceta crítica de Baquero, al realizar un recorrido a través de los estudios críticos de literatura llevados a cabo en Murcia entre 1927 y 1976.

Ortega y Gasset fue una mirada común hacia la obra literaria, y que repercutió en la configuración del ideario crítico de Mariano Baquero.

Pese a la indudable influencia de ambos autores en la obra del catedrático de Murcia, es diferente el modo en que sus investigaciones establecen diálogo con cada uno de dichos precursores. Al estudiar la presencia de Ortega y Gasset en la obra de don Mariano, ya Martínez Ripoll (1984) acierta a intuir que si, en algún momento se consiguiese una compilación completa de los escritos del profesor, sorprendería hallar el nombre de Ortega y Gasset como uno de los autores más citados. Aun siendo la influencia casi igual de sólida, no se puede decir lo mismo con respecto a la explícita presencia de la figura de Menéndez Pelayo en sus escritos. El principal magisterio de este último floreció a través de los silenciosos cauces por los que dos almas afines se comunican, rebasando, así, lo meramente intelectual −la transmisión de un conocimiento medible en datos y narraciones sobre la historia literaria[78]–.

Hoy son muchos ya los testimonios que ven en el quehacer menendezpelayesco un espíritu distinto al enfoque meramente positivista de los estudios decimonónicos. A modo de ejemplo, cabría recordar las palabras de Fernández Prieto (2011) por su gran confluencia con la interpretación de Mariano Baquero:

> Menéndez Pelayo no es, pues, un historiador positivista; sin duda la defensa de la erudición, del estudio directo y tenaz de las fuentes, de la búsqueda paciente de los documentos en archivos y bibliotecas, y la prudencia en la generalización son reivindicación constante, pero junto a ello hacen falta talento literario, fantasía y sentimiento (539).

Se hace necesario, sin embargo, recordar que, cuando el profesor realiza su antología sobre la visión de la novela española por parte del polígrafo, el ambiente en el que se sitúan los estudios literarios se halla marcado por el desdén hacia toda aproximación que recordase a un enfoque de los estudios historicista y positivista, así como por la próxima llegada de las ideas de la nueva crítica norteamericana, del

[78] Pese a que la monumentalidad de la obra del autor cántabro dificulta que sea objeto de nuestro estudio, las observaciones del polígrafo son también, ineludiblemente, objeto de admiración e influjo en este investigador. La antología que en 1956 prepara acerca de las ideas de Menéndez Pelayo sobre la novela da buena cuenta de ello: "y después, en nuestros días, cuando tantas nuevas orientaciones y métodos han surgido en la crítica literaria, cuando tantas que parecían brillantes obras de este género dentro del XIX, han caído en el olvido, el conjunto de estudios de Menéndez Pelayo −susceptibles de modificación en sus detalles− continúan siendo hoy un inagotable manantial de doctrina, de copiosa información y excelente gusto" (Baquero, 1956d: 24).

formalismo y del estructuralismo, con las que se impondría un tratamiento caracterizado por la atención directa al texto. En este contexto, no es de extrañar que la intensa erudición del autor cántabro empañe para gran parte de la crítica la percepción íntegra y honesta de su labor investigadora. Siete años antes de la publicación de la antología del profesor, en 1949 un grupo de colaboradores de la revista *Arbor* −muy frecuentada por M. Baquero en esos años− había realizado una conmemoración pública sobre la figura del autor santanderino. En ella manifestaban su apuesta por las ideas de Menéndez Pelayo: "Don Marcelino −incomprendido, con ignorancia displicente o con alabanzas retóricas, por casi todos los españoles que han venido después de él− representa para nosotros una concepción permanente de la existencia española" (Pérez Embid, 1952: 402). Aun así, sobre lo que desde esta revista se llama la atención tiene más que ver con el sistema ideológico y con la concepción española y vitalidad histórica que don Marcelino había transmitido a través de su obra que con la valoración de su pensamiento y "talento expositivo" que es, en realidad, lo que décadas más tarde ha marcado la interpretación de su labor crítica.

En este sentido, la perspectiva de M. Baquero en la introducción a su antología sobre el autor tiene un papel pionero. En ella investigador retrotrae el entusiasmo por este autor a sus años de estudiante para reconocer en él a un buen y amable guía. Es, precisamente, la sensibilidad, esa cualidad que adelantábamos que Baquero sitúa en el centro de la educación literaria, la que percibe con gran admiración en el autor cántabro y la que orienta su comentario en una antología que, aún a día de hoy −cuando ya son muchos más los estudios sobre este investigador−, le sigue valiendo la inclusión en algunas de las nóminas de los eminentes autores que han estudiado la obra del polígrafo: "César Real de la Riva, Dámaso Alonso, Martínez Cachero, Baquero Goyanes, Gil y Gaya o más recientemente María Isabel Navas y Benedicte Vauthier" (Gutiérrez Sebastián, 2012: 32).

Es en la concepción humanísima de la novela en donde percibe manifiesta la sensibilidad de Menéndez Pelayo. Una concepción que, para el antólogo, sostenía sus principios éticos en la extraordinaria honradez científica del maestro, en la certeza de que en su obra "no hay ninguna palabra vacía, ningún aderezo puramente ornamental […] todo cuanto allí se dice responde a pensamientos y sentimientos vividos y expresados con la máxima sinceridad" (Baquero Goyanes, 1956d:24). A través de este cuidadoso análisis

de la personalidad que alimenta la obra menendezpelayesca, se pueden descubrir algunos de los rasgos que para el profesor Baquero caracterizarían a un humanista. En primer lugar, una sensibilidad que implique el desarrollo de una empatía amorosa hacia los objetos de estudio; en segundo, un anhelo de curiosidad universal que se manifieste en la búsqueda de un conocimiento global frente a las posturas obstinadas y parciales de algunos críticos. En tercero, cierto "talento expositivo" fruto de una individual experiencia interna del objeto artístico y de un cálido acento humano. Por último, una cualidad que estudios recientes, como el de Fernández Prieto (2011) o Morón Arroyo (2012), han señalado como rasgo característico del pensamiento crítico del polígrafo: la presencia de cierta fantasía o imaginación. Como ya indicamos, esta facultad venía siendo objeto de reivindicación por parte del profesor en la situación cultural de su época. No se escapa, así, de su apreciación de la obra de don Marcelino, en donde intuye un reflejo de lo que el propio autor había expresado: "todo hombre tiene horas de niño, y desgraciado del que no las tenga". Para el profesor es la imaginación la cualidad humana que más se acerca a la niñez y, a su vez, uno de los "más bellos y nobles aspectos del espíritu humano" (Baquero Goyanes, 2006:87). A decir verdad, es en esa cualidad en donde descubre una de las raíces del hondo humanismo menendezpelayesco. Con posterioridad García Berrio (2012) la ha señalado como uno de los goces del que con amena familiaridad supieron disfrutar tanto uno como otro y desde el que aprendieron a comunicarse con la "entraña natural de la Literatura" (71).

No cabe duda de que, en la obra de Menéndez Pelayo, Baquero encuentra una inspiradora muestra del desafío que supone adentrarse en el estudio del género novela, así como un maestro, un modelo, en el que hallar ejemplo sobre cómo dotar de cierta pulsión afectuosa y humana al ejercicio crítico. Como discípulo de Menéndez Pelayo, Baquero hereda una solución al dilema entre el europeísmo o el casticismo que venía sucediéndose en España desde el siglo XVIII. Sotelo Vázquez (2012) y Cerezo Galán (2012) señalaban cómo, para el polígrafo, el concepto de cultura discurría en semejanza a la idea que sobre la misma sería formulada por Eugenio d'Ors: "La cultura es siempre –no nos cansemos en repetir lo que científicamente hemos llegado a averiguar– tradición y universalidad. Tradición: solidaridad de todos los siglos en el tiempo; universalidad: comunión de todos los pueblos en el espacio" (Apud. Cerezo Galán, 2012: 92). Así lo es

también para este discípulo, quien, si bien manifiesta una gran fidelidad hacia la tradición y cultura española, no duda en nutrirla de la mejor literatura universal.

De igual modo, de este autor hereda el profesor esa comprensión amplia de los estudios literarios en la que aparecen conjugados los principios históricos, críticos y teóricos. Como ha manifestado Baquero Escudero (2021), para Menéndez Pelayo habían pasado los tiempos en que la disciplina de la Historia literaria se regía por un método exclusivamente cronológico o de mera atención al desarrollo externo de las formas artísticas. Señalaba, así, cómo, ya incluso antes de su *Historia de las ideas estéticas*, en su *Programa* de Historia de la Literatura Española de 1878, se podía encontrar cómo "para el polígrafo cántabro […] cualquier esfuerzo encaminado a la construcción de una historia de la literatura no puede prescindir ni de los principios teóricos, presentes y cambiantes en el devenir histórico, ni del juicio y reflexión crítica últimos (XVI). Junto a este principio metodológico, de ese mismo *Programa*, destaca la investigadora el establecimiento por parte de Menéndez Pelayo de las que debían ser las tareas fundamentales del ejercicio crítico: "analizar, describir, clasificar, juzgar. A la hora de afrontar el estudio de la novela en momentos históricos distintos, el primer paso necesario era la selección y búsqueda de textos de cuyo análisis directo iba a partir el investigador […] él estudiaba solo lo que conocía de primera mano" (Baquero Escudero, 2007, XXX). El conocimiento directo de los textos marca, de igual modo, la trayectoria investigadora de Mariano Baquero. Recordemos cómo Rodríguez Gutiérrez (2020), a propósito de la tesis doctoral del profesor, vinculaba a este respecto a ambos autores: "La tesis de Baquero Goyanes se situaba en una línea de investigación que hubiera convenido plenamente a Marcelino Menéndez Pelayo …] leer, pensar y escribir. Leer las fuentes primeras" (35). Desde ese primer trabajo, donde su lectura de cuentos excede incluso la del período objeto de análisis, hasta los estudios realizados en sus últimos años, el contacto inmediato con los textos, la transcripción de fragmentos o la alusión a determinados personajes o pasajes, se convierte en una característica constante de todas sus aproximaciones, tanto de las que poseen un carácter más crítico como las que presentan un enfoque principalmente histórico o teórico.

También Beltrán Almería (2020) ha hecho referencia a la relación entre ambos investigadores. En su caso para indicar cómo el respeto y la devoción por Menéndez Pelayo no impide a Mariano Baquero tener ciertos desacuerdos. De entre ellos destaca el

relativo a la obra de Feijoo: "el sabio cántabro había reprochado su mal gusto literario, su superficialidad y vacuidad y por el que sintió escasa simpatía. Baquero, en cambio, valora su liberalismo y ecuanimidad" (192).

Como a continuación expondremos, no hay mucha distancia entre el humanismo que emana de los textos de Menéndez Pelayo y algunas de las ideas filosóficas de Ortega y Gasset. Las íntimas cualidades éticas y humanas de Mariano Baquero, unidas a la lectura y lecciones del polígrafo, tuvieron que acondicionar su espíritu para comprender, y en cierta parte compartir, el sistema interpretativo del mundo propuesto por Ortega. Cuando Luis Beltrán (2023), recientemente, ha estudiado la influencia del filósofo en la obra de Baquero, ha destacado dos conceptos: el perspectivismo y el *alcionismo*[7980]. En realidad, el sustrato de estas dos claves del pensamiento orteguiano ya formaba parte, a su modo, de los principios éticos que sostenían el ideario crítico de Menéndez Pelayo y que, desde sus primeros años como investigador, Baquero había admirado.

Definida la vida por Ortega y Gasset como un punto de vista sobre el universo, la búsqueda de un conocimiento global por parte del autor cántabro es, ciertamente, un intento por aproximarse a lo que en palabras del filósofo se manifiesta como "verdad integral que solo se obtiene articulando lo que el prójimo ve con lo que yo veo, y así sucesivamente" (Ortega y Gasset, 1993: 132). Asimismo, la "calma jovial" que Ortega propone presenta cierta semejanza con el cordial acento humano, las felices horas de niño, con el que el polígrafo se mostraba "nunca dómine ceñudo […] siempre sensible y comunicativo" (Baquero, 1956d: 23). A esta luz se puede reseñar la extraordinaria confluencia entre los principios éticos de uno y otro maestro, y la fecunda inspiración que

[79] Ayudándose del consejo de Fernández Alcázar, Beltrán Almería (2023) acude a Julián Marías para conocer el preciso significado de *alcionismo*: "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…" (47).

[80] Este mismo investigador hizo también alusión a la relación entre Ortega y Gasset y Baquero Goyanes en una investigación anterior, Beltrán Almería (2020). En aquella ocasión señala cómo su admiración por las ideas del filósofo no le había impedido distanciarse en algunos aspectos. En concreto, hace referencia a la diferente opinión que ambos sostienen con relación a Balzac: Ortega había escrito que la Comedia humana resultaba un espectáculo convencional y falso, "un chafarrinón" tosco y folletinesco. Baquero prefiere alinearse con E. R. Curtius, gran admirador −como Proust− de Balzac" (192). De igual modo, hace alusión al desacuerdo a propósito de las *Ideas sobre la novela*: "Aunque Baquero estimó este ensayo como la teoría de la novela de Ortega e hizo de él su punto de partida para su proyecto intelectual, Baquero vio que Ortega aplicaba la clasicidad de la novela a su etapa contemporánea. Y así explica el diagnóstico pesimista del pensador madrileño y de otros muchos, diagnóstico que él no comparte" (192-193).

la sensibilidad, y humana carnadura moral, de don Mariano encuentra como discípulo de ambos. Si el magisterio de Menéndez Pelayo proporciona a Baquero una erudita visión histórica de la literatura, es en la obra de Ortega en la que, como señala Beltrán Almería (2023), hay que situar el descubrimiento por parte del profesor de unas concepciones filosóficas clave para su pensamiento crítico, que le ayudan a trascender, en su comprensión de los fenómenos literarios, los límites impuestos por la filología[81].

Como indicamos al principio de este capítulo, por medio de textos no tan conocidos como sus artículos divulgativos o el artículo preparado para la Revista Nacional de Educación se llega a percibir la importancia que tuvo para Mariano Baquero el desarrollo de la sensibilidad literaria como método con que garantizar un buen proceder como estudioso y crítico literario. Para introducirnos en la influencia que pudo tener la filosofía de Ortega en el asentamiento de los ideales éticos de Baquero en su perfil como crítico, conviene comenzar por apuntar cómo, en un contexto diferente al de la enseñanza literaria, también el filósofo había diagnosticado el escaso cultivo de dicha sensibilidad humana. En *Meditaciones* se lee:

> Perdióse en la Restauración la sensibilidad para todo lo verdaderamente fuerte, excelso, plenario y profundo. Se embotó el órgano encargado de temblar ante la genialidad transeúnte. Fue, como Nietzsche diría, una etapa de perversión en los instintos valoradores. Lo grande no se sentía como grande; lo puro no sobrecogía los corazones; la calidad de perfección y excelsitud era invisible para aquellos hombres, como un rayo ultravioleta. […] Las motas se hincharon como cerros y Núñez de Arce pareció un poeta […] En estas circunstancias, ¿cómo esperar que se pusiera a Cervantes en su lugar? (Ortega y Gasset, 1969: 57-58).

De igual modo, al reflexionar sobre la dicotomía *alteración/ensimismamiento* y defender la puesta de la vida al servicio de la cultura, esto es, de la acción al servicio de la contemplación, para que el vivir humano no se convierta en una cosa "baladí y sin aprecio", en su monografía, *El hombre y la gente*, Ortega expresa:

> Los hombres no han vacilado, sino que han resuelto ensayar a fondo esto último e intentar rehuir todo ensimismamiento y entregarse a la plena alteración. Por eso en Europa solo hay alteraciones. […] Los demagogos, empresarios de la alteración, que ya han hecho morir a varias civilizaciones, hostigan a los hombres para que no reflexionen, procuran

[81] La influencia de la teoría orteguiana sobre el punto de vista en el pensamiento literario de Mariano Baquero es una de las claves que le permiten trascender dichos límites. Ya Garrido Domínguez (1996), destacaba la labor de Mariano Baquero en el traslado de esta concepción filosófica orteguiana sobre el punto de vista a los estudios sobre el relato. Este influjo se estudiará con mayor detalle en el apartado dedicado al perspectivismo.

> mantenerlos hacinados en muchedumbres para que no puedan reconstruir su persona […] ¡Calma! ¿Qué sentido lleva este imperativo? Sencillamente, el de invitarnos a suspender un momento la acción que amenaza con enajenarnos y con hacernos perder la cabeza; suspender un momento la acción, para recogernos dentro de nosotros mismos (Ortega y Gasset, 1972: 33-35).

Si citamos dos de los artículos divulgativos que, en términos de Mariano Baquero mejor reflejan la situación social y cultural del momento, "Europa es una fiesta" y "Diálogo y soliloquio", se descubren palabras que recuerdan a este binomio, *alteración/ensimismamiento*, orteguiano:

> La procesión va por dentro […] ¿Ocurrirá algo de esto en la festiva Europa de nuestros días? ¿Existirá una radical discordancia entre el vivir externo de los hombres y el subterráneo agitarse de la otra vida interior oculta pero más auténtica? […] Siempre parece haber existido el áspero contrapunto de un arte que dice "no", cuando la vida de las grandes colectividades humanas dice "sí" y lo dice frenéticamente" (Baquero Goyanes, 2006: 296).

> Resulta difícil el acceso a la intimidad, bloqueado u obstaculizado el camino a la misma por tanto reclamo, solicitación y despliegue técnico contemporáneo, que, a través del complicado retículo de los llamados medios informativos audiovisuales, mantiene al hombre en permanente vinculación con el mundo exterior, sin apenas concederle tregua para retirarse al suyo interior (Baquero Goyanes, 2006: 322-323).

Una de las inquietudes que más vital e intelectualmente desasosegó a Ortega y Gasset, como es sabido, es el problema de España. Sin embargo, sus concepciones filosóficas no constituyeron un conjunto de planteamientos ideológicos sobre la situación histórica y social, sino que, formulados desde una perspectiva ontológica, guardaron una estrecha homogeneidad y continuidad en su manera de comprender el quehacer crítico literario. Es gracias a esta transferencia, que el propio filósofo realiza entre su ideario filosófico y crítico, que se percibe el calado de su concepción interpretativa del mundo en la obra de Mariano Baquero. En concreto, en este apartado pretendemos exponer la semejanza que se descubre entre la aplicación crítica que Ortega realiza de su teoría del amor y los procedimientos críticos de interpretación literaria del profesor Baquero[82].

Ante el diagnóstico de la situación social española realizado por Ortega, Alejandro de Haro Honrubia (2018) advierte sobre cómo el filósofo propone como solución su teoría del amor, el amor como eje gobernador del universo y de los corazones de los españoles:

[82] El propio Mariano Baquero cita los estudios sobre el tema del amor de Ortega y Gasset en su trabajo "Perspectivismo y ensayo en Ganivet".

> La búsqueda del sentido o logos extrayéndolo de lo "ilógico" o todavía sin inteligibilidad, no la realiza Ortega desde la frialdad del juicio como ordenaba la Modernidad y especialmente Kant, sino desde el sentimiento y la emoción, desde el amor que también es contemplación (*amor intellectualis* dice Ortega, resucitando el lindo nombre que usó Spinoza) (202).

Para el filósofo, el "amor intellectualis" supone una comprensión, desde una postura integral y humanista, de la realidad, el deseo de una moral integral que nace del sentimiento de amor como valor ético en la persona, un amor abierto a la comprensión, que rechaza la exclusión y propone la contemplación como forma de aproximarse a los objetos para comprender mejor su realidad. Tal y como adelantábamos, esta teoría presenta su correlato en el perfil del filósofo como teórico-crítico de la novela:

> Son, en efecto, estudios de crítica; pero yo creo que no es la misión importante de esta tasar las obras literarias […] Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante. […] La crítica no es biografía ni se justifica como labor independiente, si no se propone completar la obra. […] No hallo cuál pueda ser la finalidad de la crítica literaria, si no consiste en enseñar a leer los libros, adaptando los ojos del lector a la intención del autor. (Ortega, 1969: 35-36).

Ya en la apreciación que García Berrio realiza del modo de comprender Mariano Baquero el ejercicio crítico se percibe cierta semejanza con estos planteamientos de Ortega:

> Baquero templa sus acercamientos a todas estas criaturas literarias necesariamente diferenciadas bajo un mismo grado general de contemplación afectiva, y aún se diría mejor, afectuosa […] Tras el interés y la novedad intelectual de sus análisis incluso en los más distanciadamente formalistas late siempre, animándolos calurosamente, la autenticidad ética y afectiva de una atmósfera personal de placer literario que se nos contagia de forma inevitable: es el que podríamos definir como el ideal de amor estético originado en la complacencia espontánea en los objetos de la literatura, por encima de cualquiera móviles de narcisismo personal en la propia escritura crítica (García Berrio, 2006: XIX- XX).

La teoría del amor es una constante tanto en el pensamiento filosófico de Ortega como en sus aproximaciones al estudio de la novela. Al presentar en *Ideas sobre la novela* la evolución de este género, desde el inicial interés por la *narración* hasta el predominio de la *descripción,* Ortega equipara estas dos modalidades literarias con dos formas de comportamiento presentes en la vida humana: acción y contemplación:

> Dos tipos de hombres se oponen. El uno aspira a la pura contemplación; el otro prefiere actuar, intervenir, apasionarse. Solo se entera uno de las cosas en la medida que las contempla.

> El interés nubla la contemplación haciéndonos tomar partido, cegándonos para lo uno, mientras derrama un exceso de luz sobre lo otro. […] Aparecen de esta suerte el contemplar y el interesarse como dos formas polares de la consciencia que, en principio, mutuamente se excluyen. […] Pero esta contraposición radical es, como todo radicalismo, una utopía del espíritu geométrico. La pura contemplación no existe, no puede existir. Si exentos de todo interés nos colocamos ante el universo no lograremos ver nada bien. Porque el número de cosas que con igual derecho solicitan nuestra mirada es infinito. […] Para ver hay que mirar, y para mirar hay que fijarse, es decir, hay que atender. La atención es una preferencia que subjetivamente otorgamos a unas cosas en perjuicio de otras (Ortega y Gasset, 1969: 189-190).

Es, por tanto, el interés el que determina la atención y la visión que se adquiere de las cosas. De ahí que la contemplación lleve siempre consigo aparejada cierta acción, que configura la perspectiva de atención del observador. El *amor intellectualis*, ese anhelo de comprensión integral de las cosas "para que se encuentren y sean ellas mismas", le conduce en "El silencio, gran brahman*"* de *El espectador* a expresar: "La vista de cada investigador es limitada: Sólo la integración de muchos puntos de vista enfocados sobre un mismo tema arranca a éste su plena fecundidad" (Ortega y Gasset, 1963: 629). Como se deduce de todo ello, en la teoría del amor ocupa lugar central el concepto de perspectiva. La moral integral que Ortega propone se funda en el amor, sin exclusiones: "La perspectiva se perfecciona en la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos a cada uno de sus rangos […] el amor hacia lo próximo y menudo da en nuestros pechos realidad y eficacia a lo sublime. Para quien lo pequeño no es nada, no es grande lo grande" (Ortega y Gasset, 1969: 29). Una frase, sin duda, que podría ocupar el paratexto de algunos estudios de Mariano Baquero, quien no solo se interesó por el perspectivismo como técnica narrativa, sino que él mismo configuró una obra caracterizada por este tipo de mirada.

De espíritu conciliador, exquisita sensibilidad y con fascinada predilección por el perspectivismo literario, el profesor Baquero supo amar no solo lo excelso y ostensible sino también lo pequeño y desconocido. Como ya vimos, el interés desde sus primeras investigaciones, por un género caracterizado por su capacidad para captar el matiz y la minucia, como el cuento, ofrece ya una muestra. Sobre todo, si se tiene en cuenta la declarada simpatía que al mismo tiempo manifiesta hacia la literatura decimonónica. Una literatura caracterizada −como el propio Baquero (1949c) recuerda− por conceder importancia a hechos aparentemente minúsculos y que conduce al profesor a proponer los

"cuentos de objeto y seres pequeños" como un tipo de cuento dentro de su propuesta tipológica sobre el cultivo de este género en el siglo XIX:

> Temas hay, por otra parte, peculiares, casi exclusivos del cuento. Es el caso de los que nosotros hemos llamado cuentos de objetos y seres pequeños, interesantes no sólo por ofrecer una valoración estética y emotiva de la mentalidad decimonónica —tan inclinada a conceder importancia a hechos aparencialmente minúsculos—, sino también por resultar uno de los mejores y más claros ejemplos de cuál fue la técnica de nuestros cuentistas en lo relativo a las dimensiones —equilibrio entre asunto y extensión narrativa— del género (Baquero Goyanes, 1949c: 205).

Como ya indicamos, a lo largo de su trayectoria, esta preferencia por lo minúsculo, lo ignorado o lo silencioso adquiere diversas manifestaciones, dotándola de cierta continuidad. Por un lado, se encuentran sus reflexiones sobre detalles reducidos ("Seis variaciones sobre el tema de las manos", "Cinco variaciones sobre el tema de las nubes") o la pequeñez como rasgo característico de una perspectiva de ternura ("Gulliver y El enano"), por otro, su estudio y fidelidad hacia autores no siempre reconocidos (como Leopoldo Alas, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, etc.), asociado a unos tipos de novelas por los que siente gran interés y que distan de los gustos literarios sostenidos por la sociedad del momento.

La obra del profesor es clara evidencia de su amor por la literatura y sus lecturas e interpretaciones críticas discurren acordes a un ideario ético regido por la integración, honestidad y sensibilidad artística. El corpus de obras que atendió responde a una literatura canonizada o desconocida, con argumento o sin él, en voz alta o baja, que va desde la estridencia de las novelas naturalistas al suave y lento narrar de Proust o la ausencia de todo ruido de las novelas de Henry James, desde el estallido y ternura de Dostoievski a las dimensiones oníricas de Kafka o la oscuridad simbólica de Faulkner o Melville. Baquero contempla las obras en sí mismas, desde una sensibilidad que logra neutralizar las inevitables preferencias que tuvieron que producirse.

De esta manera, hasta aquí, se han querido exponer algunas confluencias detectables entre el humanismo menendezpelayesco y la teoría del amor de Ortega y Gasset. Asimismo, hemos querido plantear cómo las personales cualidades éticas de Mariano Baquero hallaron, en los principios éticos e ideas filosóficas de ambos autores, la inspiración de una genealogía de la que extraer un modo de comprender y afrontar el ejercicio crítico. Conocedor de que el mejor discipulado es aquel que da muestra de la

fecundidad que todo lo aprendido adquiere en sí mismo, Baquero no duda en recrear y reformular todo ello en su propia sensibilidad y lenguaje. Así, consciente de lo que la literatura puede aportar al ser humano en la comprensión de su vida, invitó siempre a la lectura, combatiendo con su quehacer como crítico y maestro el error de perspectiva que Ortega y Gasset consideraba más frecuente. En *Para la cultura del amor* se puede leer:

> El error de perspectiva más frecuente consiste en proyectar todo sobre el plano de lo «real», ignorando o descalificando el de lo «virtual» o «imaginario», que es, sin embargo, «una de las dimensiones del mundo»; que es, «a su modo, otra realidad»: «yo insisto en que debemos aprender a respetar los derechos de la ilusión y a considerarla como uno de los haces propios y esenciales de la vida (Ortega y Gasset (1917). Apud Rodríguez Huéscar, 1966: 294).

2. SER MAESTRO: UNA MIRADA AFECTUOSA HACIA LA LITERATURA

> *Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad.*
>
> *Siete noches*. Jorge Luis Borges

Son muchos los testimonios que se encuentran recogidos por sus propios alumnos sobre la forma en que Mariano Baquero infundía a los estudiantes su pasión y experiencia literaria. La clara y sólida convicción que emana de la coincidencia de todas estas afirmaciones vuelven vivo, incluso en quienes no compartimos aula con él, el pensamiento de que en el profesor la teoría y praxis sobre la educación literaria se fraguaron de manera conjunta y enriquecida. Ante la evidente imposibilidad que personalmente se nos muestra para analizar el modo de impartición de sus clases, nos centraremos en las ideas que dejó plasmadas por escrito. Tampoco debemos obviar que las reflexiones sobre el proceso de enseñanza literaria, que lleva a cabo en el artículo "La educación de la sensibilidad literaria", ya han sido con anterioridad estudiadas, precisa y rigurosamente, por Escrig Aparicio (2020) y Abraham Esteve (2023). Es, por ello, que, ayudándonos de las conclusiones extraídas por los mismos, este apartado quiere reflejar la idónea confluencia de los principios del ideario ético del profesor y del procedimiento crítico heredado de las obras de Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset con la propuesta

metodológica que realiza para la enseñanza literaria y que, acorde al mismo tiempo con las ideas avaladas por la ley ministerial, hacen de dicho texto un emblema de su proceder como crítico y docente de las artes literarias.

En el prólogo a la primera edición española de la Historia de la Literatura de J. Fitmaurice-Kelly, manifiesta don Marcelino que la enseñanza de la historia literaria debería combinarse con la prolongada lectura de los textos clásicos y con el estudio analítico de cada uno de ellos. También Américo Castro, Pedro Salinas, Fernández Ramírez, J. Polo y J. M. Castro y Calvo habían propuesto la lectura de textos como objetivo predominante de esta asignatura (Marín Martínez, 1989). En las primeras páginas del trabajo de Abraham Esteve (2023) sobre este artículo de Mariano Baquero, se presenta con detalle el contexto de necesidad de una reforma de la educación nacional en el que, desde el Ministerio y para los estudios filológicos, se solicita la opinión de profesores de reconocido prestigio sobre cómo afrontar la enseñanza literaria. Junto a Baquero Goyanes, participan Dámaso Alonso, Arturo María Cayuela, Alonso Zamora Vicente, Antonio Tamayo, Lázaro Carreter, Giménez Caballero, Moreno Báez o Guillermo Díaz-Plaja cuyas reflexiones salen a la luz en sucesivos números de la Revista Nacional de Educación a partir de 1941[83]. Todas ellas caminan en una misma dirección: cambiar el árido y estéril rumbo que la educación había tomado en los estudios de letras tras el plan Moyano de 1857. Para ello, en muchos casos desean recuperar el método pedagógico anterior, que tenía como fin fundamental la formación integral del alumno, humana y socialmente. Este programa de la enseñanza tradicional también proponía en primer lugar, "el estudio directo, gustoso, reflexivo, analítico, humanizador y por varios años continuado de aquellos autores privilegiados" y, en segundo, "el ejercicio personal, graduado y variado de la actividad literaria del alumno, mediante la tarea de la composición" (Cayuela, 1941: 29).

[83] Los títulos que encabezan estos trabajos son: Dámaso Alonso, "Sobre la enseñanza de la filología española", Arturo María Cayuela, "El concepto de educación literaria", Alonso Zamora Vicente, "Sobre la enseñanza de la lengua y literatura española", Antonio Tamayo, "La educación estética de los adolescentes". Un experimento pedagógico", Lázaro Carreter, "La lengua y literatura española en la enseñanza media", Giménez Caballero "Los planes de materias en el nuevo Bachillerato", Baquero Goyanes "La educación de la sensibilidad literaria", Guillermo Díaz-Plaja, "El teatro como instrumento de educación" y Moreno Báez, "La literatura en la Universidad".

Cuando en estas fechas la nueva metodología para la enseñanza literaria propugna el contacto directo con el texto, no cabe duda de la influencia de las ideas de Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal. Si bien, también es cierto que la mayoría de los críticos apuestan por dirigir la docencia hacia el aprendizaje de un comentario de texto acorde a las normas establecidas por la teoría literaria del momento. A este respecto, de los artículos publicados en la Revista Nacional de Educación, llaman la atención la propuesta de Dámaso Alonso (1941) y Lázaro Carreter (1952). Si en la primera se nota la influencia de la estilística en la metodología de comentario de texto que sugiere, en la de Lázaro Carreter (1952) se descubre el influjo tanto de esta corriente literaria como del análisis textual francés y su deseo de desentrañar la estructura de la obra. Es también frecuente en los planteamientos llevados a cabo en dicha Revista, encontrar acompañadas estas proposiciones con un plan de docencia organizado por cursos.

Al concentrar su argumentación en la formación de la sensibilidad literaria, el enfoque del profesor Baquero difiere de estos planteamientos. Su orientación es, sin duda, de igual modo, deudora de la sabiduría y método del polígrafo cántabro −recordemos la exquisita sensibilidad del mismo que anteriormente señalamos−. Sin embargo, más que a la formulación de una metodología para la aproximación al texto, su proposición va destinada a la educación del estudiante para el contacto directo con la obra literaria. A este respecto, conviene recordar las palabras que Baquero Goyanes pronuncia a propósito de una encuesta realizada para *El Comercio de Gijón*, que recogimos con anterioridad, y con las que ya en 1950 daba cuenta de cómo su propósito como docente es: “hacerles ver que están trabajando sobre creaciones artísticas y despertar su sensibilidad, muy especialmente. Es imprescindible e importante la lectura y comentario de textos”.

De igual modo, los principios pedagógicos de la propia Ley de Educación de 1953 mencionaban la necesidad de educar la sensibilidad literaria de los alumnos. En el Art. 12 se puede leer: “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”, (Apud. Esteve Serrano, 2023:101). Pese a ello, esta cualidad no aparece glosada en ninguno de los artículos citados, más allá de hallar mención en los estudios de

Zamora Vicente (1943) o Moreno Báez (1953) como rasgo que, junto con la erudición, ha de estar presente en todo trabajo crítico.

Para Mariano Baquero, la interpretación crítica también ha de ser fruto de una confluencia entre lo que denomina literatura para la memoria (contenido histórico) y literatura para la sensibilidad (contenido crítico-teórico). Como buen conocedor de los debates que a nivel internacional se suceden sobre diversas cuestiones literarias, es consciente de la compleja discusión sobre el modo de abordar el fenómeno literario, considerándolo meramente en su marco histórico o en su dimensión estética. Si al hablar de las influencias menendezpelayescas en el espíritu crítico del profesor destacamos la defensa de la interrelación entre las distintas diciplinas literarias, Historia, Teoría, Crítica y Literatura Comparada, en sus propuestas para la enseñanza literaria se mantiene fiel a este enfoque. Para él, el acercamiento a los textos literarios ha de pasar por una doble confluencia entre el conocimiento con apoyadura histórica y el contenido crítico-teórico. Esta concepción integradora de los estudios literarios, heredada del polígrafo cántabro, aparece en este artículo vinculada, de igual modo, a las ideas de Wellek y Warren. Recordemos que, en este mismo año, 1953, Baquero había realizado una reseña a la recién traducida por Dámaso Alonso, *Teoría literaria*, obra en la que destinan un capítulo a la necesidad de conjugar una dimensión histórica, teórica y crítica de los fenómenos literarios para una completa comprensión de la literatura.

Como se deduce desde el comienzo del artículo, para Baquero, la sensibilidad no había de presuponerse como una cualidad ausente o inherente al educando. Es significativo que, en lugar de hablar de la sensibilidad como objeto de "cultivo", la plantee como fruto de una "conquista". Sobre todo, a la luz de la definición que otorga el Diccionario académico al verbo "cultivar" como: *desarrollar o ejercitar el talento, el ingenio, la memoria, etc,* (para que algo se desarrolle ha de estar presente) y al de "conquistar" como: *ganar, conseguir algo, generalmente con esfuerzo, habilidad o venciendo algunas dificultades.* Para el estudioso, el esfuerzo que lleva aparejado la conquista se encuentra principalmente concentrado en dos acciones: "no tanto en hacer revivir las obras clásicas ante el alumno como en −antes− despertar y mantener vibrante la receptiva sensibilidad de este" (Baquero Goyanes, 1953c: 2). Pese a que estime

importante “dar vida a las obras clásicas”, es evidente que considera fundamental, en primer lugar, despertar la sensibilidad del estudiante.

Cuando Escrig Aparicio (2020) se aproxima al concepto de “conquista de la sensibilidad literaria” propuesto en este artículo, llama la atención sobre la importancia del concepto de “vida” como símbolo del modo en que Baquero concibe el encuentro con lo literario. No solo el lector posee vida, sino también la obra, que aguarda semidormida “esperando solo el ligero pero exactísimo toque de la mano del crítico” (Baquero, 1990:8). Para Escrig Aparicio (2020), esta frase contiene una triple apuesta por parte del investigador. Por un lado, supone una concepción de las obras como depósito de valores imperecedero. Por otro, concede un valor trascendente a la acción mediadora del crítico (en su labor de estudio y educación) y, por último, ofrece una muestra de fe en la hospitalidad activa y despierta del alumno, del lector contemporáneo (283).

El horizonte hacia el que la propuesta de este artículo se proyecta guarda, sin duda, gran semejanza con las lecciones y metodología crítica aprendida por el profesor a través de la obra de Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset. Para Baquero −recordemos− la principal aspiración de todo docente es conducir al estudiante a una cordial comprensión de la obra, a la experiencia de vivirla desde dentro. Esta concepción, sin duda, se halla explícitamente vinculada al símbolo de la vida que Escrig Aparicio (2020) propone. Por lo que de apertura tiene este capítulo a las ideas sobre la novela de Mariano Baquero, esta invitación a la contemplación afectuosa de la obra literaria la hemos venido relacionando con el ideario filosófico y crítico de Ortega y Gasset. Conviene, sin embargo, mencionar la semejanza establecida por Esteve Serrano (2023) entre esta actitud de contemplación, o comprensión afectiva, del objeto literario y el principio de inmersión propuesto por Teodoro Lipps en su *Teoría de los sentimientos*:

> 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 (Esteve Serrano, 2023: 109).

Asimismo, el investigador vincula esta concepción a las ideas de Dilthey y Tomachevski sobre la complacencia en los objetos estéticos. Para ambos, esta complacencia en el objeto literario provoca en el lector un conjunto de sentimientos capaces de despertar en él una respuesta afectiva que mantiene su atención y le conduce a una implicación personal en el desarrollo del tema (Esteve Serrano, 2020: 103-104). De igual modo, para Baquero la mirada afectuosa hacia la obra es el modo esencial en que la lectura puede devenir para el estudiante en un "manantial de experiencias y de posibilidad de goce estético[84]" (Baquero Goyanes, 1953c, 2).

Este proceso de producción del goce estético es para Baquero resultado no solo de esa necesaria contemplación afectiva de una obra, sino también del conocimiento de un gran número textos: "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" (Baquero Goyanes, 1953c: 2). La clave propiciada por el profesor para la experimentación de ese placer estético pasa por ser un libre juego entre el conocimiento vivo de las obras literarias y la capacidad interpretativa del lector.

Ahora bien, para Baquero, este goce estético, como cualquier experiencia, no puede reproducirse ni conceptualizarse, no puede enseñarse. Acorde a ello, la función del educador es para él la de un intermediario entre el estudiante y la obra, la de un guía para el alumno en su personal conquista: "Me parece que ha de ser misión del educador aumentar y ensanchar esos caminos, hacer que las posibilidades de reacción de la sensibilidad del alumno crezcan de día en día" (Baquero Goyanes, 1953c: 2). En este camino, solo el apasionamiento del profesor por la obra puede despertar la sensibilidad del alumno y encauzarla hacia un interés por el objeto estético:

> 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 […] Resultará siempre muy difícil

[84] Este término de "goce estético" empleado por Baquero en este artículo se descubre muy llamativo. Si, por un lado, recuerda la importancia que Ortega otorgaba a dicho goce estético como acto a través del cual el objeto estético es dado al sujeto y que pone a este último en conexión con la intimidad de las cosas, por otro, supone un anticipo del concepto de "experiencia estética" desarrollado por autores vinculados a la estética de la recepción.

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" (Baquero, 1953c: 4-5) [85].

En los años cincuenta, en la experiencia de un crítico como Baquero −formado a través de una copiosa y entusiasta lectura, pensamiento y escritura− no cabe suponer que conciba la conquista de la sensibilidad del estudiante como fruto de un "obligado" contacto directo con los textos literarios. No existe una causa −el acercamiento a los textos− que produzca un efecto −aumento de la sensibilidad literaria−, sino que lo que descubre es un complejo proceso en el que intervienen diversos condicionamientos. Gran parte de su estudio se encuentra destinado, así, al análisis de los principios que el profesor podía seguir en su misión de aumentar la sensibilidad artística del alumno. Estos principios son una muestra clara, por un lado, de su conocimiento de las principales problemáticas que suscitaba la enseñanza literaria y, por otro, de la idónea adecuación que presentaban con respecto a lo experimentado en su propia tarea como docente y como crítico.

Bajo el título "el arte de enseñar literatura", Escrig Aparicio (2020) ha recogido algunos de estos postulados que, avalados por su propia experiencia profesional, Baquero ofreció como propuesta para la enseñanza literaria:

> la utilización del atractivo del presente para suscitar el interés por el pasado (a través de las afinidades estéticas). La apuesta por una visión integral, no atenta solo a la amenidad o diversión del alumno (criterio útil en las edades tempranas, pero insuficiente conforme crece el alumno). La sustitución del elogio a priori de los clásicos por una admiración a posteriori, surgida de la lectura. La invitación a una lectura interpretativa, abierta, por parte del alumno, en la que la obra aparezca como enigma no resuelto. El auxilio de la crítica literaria como complemento a los estudios filológicos tradicionales (Escrig Aparicio, 2020: 285).

En lo que respecta a su interés por utilizar una obra actual para despertar el gusto por una pasada se hace necesario enmarcarlo dentro del deseo de incluir la literatura contemporánea en los planes de estudio promulgados entre los años cuarenta y cincuenta. En esta misma revista, Lázaro Carreter (1952) y Moreno Báez (1953) habían alertado sobre la importancia de incorporar en los programas docentes textos de literatura actual: "no hay nada que contribuya más al sentido crítico que verse obligado a escribir sobre

[85] A este respecto, Baquero cita el artículo de Rodríguez Carvajal, publicado también en esta revista en 1944, y en el que ya se había insistido en la necesidad de que el profesor estuviese apasionado por la obra comentada como mejor método para despertar la sensibilidad del estudiante.

obras de recientísima aparición" (Moreno Báez, 1953: 6). Baquero es asimismo conocedor de la dimensión internacional que adquiere este debate, y se hace eco de las voces de Fay y Wellek y Warren:

> 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 desdeñarla. 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. Se suele esgrimir, como argumento justificador de la preterición al uso, el de que es imposible estudiar la literatura contemporánea por carecerse de la perspectiva necesaria. Esta desventaja −señalan los citados autores− parece poca cosa comparada con las ventajas que da el conocer a los autores, su ambiente, su época, las facilidades de las entrevistas e interrogatorios directos, etc. (Baquero Goyanes, 1953c: 3).

Su postura resulta conciliadora. Por un lado, estima ventajosa la lectura de obras contemporáneas como medio con que aproximar a los estudiantes a la lectura de obras clásicas:

> 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 al 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. […] 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, 1953c: 3)[86].

Por otro, y siguiendo el segundo principio señalado por Escrig Aparicio (2020), apuesta por una visión integral que, si bien ofrezca a los alumnos obras que le resulten amenas, no sacrifique toda la educación literaria al gusto del estudiante:

> No quiere esto decir que el descubrimiento o el desarrollo de la sensibilidad literaria en un estudiante hayan de conseguirse con solo la lectura de obras contemporáneas, ya que, como antes apunté, son las creaciones clásicas las que mejor pueden servir para esa labor. […] Lo importante es, pues, acertar con el texto, el autor, el tono o los temas literarios capaces de

[86]Esta apuesta por el empleo de la literatura actual como canal por el que suscitar el interés del alumno hacia las obras clásicas[86] no resulta extraña en su pensamiento. Si algo sobresale en la obra de Mariano Baquero es la riqueza de las comparaciones que, basándose en los temas, tonos o formas literarias, establece entre autores pertenecientes a distintos siglos e incluso literaturas. Beltrán Almería (2020) ha destacado esta habilidad de Mariano Baquero con las siguientes palabras: "en estas asociaciones y comparaciones por encima de siglos y naciones podemos apreciar esa búsqueda de un nivel profundo, oculto, que no está al alcance de las expectativas comunes de su tiempo. […] La estética es la dimensión vertical, que trasciende los espíritus del tiempo, y permite dialogar a Gracián con Kafka y Camus, por su común 'espíritu grotescamente trágico'" (183). También, con sentido similar, como ya hemos indicado, García Berrio (2006) ha señalado el anticipo que supone su obra a la idea de *apofrades* de Harold Bloom.

> actuar como de reactivos reveladores de una sensibilidad literaria, de su existencia […] Y es preciso también no sacrificarlo todo ni a la amenidad ni a la intangibilidad de lo clásico. (Baquero Goyanes, 1953c: 4)[87].

El interés de Mariano Baquero por emplear la literatura contemporánea como un medio con el que acercar a los alumnos a la literatura clásica fue constante a lo largo de su trayectoria. Entre sus carpetas personales se ha encontrado documentación para impartir un curso de literatura destinado a la presencia de los clásicos en la literatura actual. Por lo que reflejan estos documentos iba a hablar de la presencia de los clásicos en Azorín, Miró, Pérez de Ayala, Cela, Francisco Ayala o en algún escritor del boom como Lezama Lima[88].

Para que sea posible la orientación del gusto del estudiante, considera, asimismo, necesario el desarrollo por parte del profesor de cierta perspicacia e intuición, capaz de distinguir las predilecciones de cada alumno acordes a su personalidad e intereses. Conforme a esto, partiendo de su propia experiencia docente, advierte cómo:

> para una sensibilidad joven, ofrecerá más interés un autor antes censurado y revalorizado recientemente que el intocado en su fama y su prestigio. Y esto no supone convertir la educación de la sensibilidad literaria en un repertorio de concesiones a las más estrepitosas novedades críticas e interpretativas. Si a ello me he referido aquí, ha sido sólo a título de ejemplo, y para aclarar cómo el estudiante suele estar predispuesto en contra del tópico y a favor de posibles inversiones de valores (Baquero Goyanes, 1953c: 2).

Esta relación entre el profesor y el educando −sugiere− ha de estar basada en el respeto y la sinceridad mutua. Una sinceridad que, si bien ha de servir para que la sensibilidad del alumno se "entregue y abra plenamente ante el profesor", ha de encontrar en el docente una actitud que, frente al reproche ante unas predilecciones deficitarias por parte del alumno, lo conduzca a la reorientación de sus afinidades estéticas hacia un gusto más exquisito.

El tercer postulado manifestado por Escrig Aparicio (2020), la sustitución del elogio *a priori* de los clásicos por una admiración *a posteriori* surgida de la lectura, se encuentra íntimamente relacionado con una facultad que Baquero aprecia y destacaría de

[87] Es clara la confluencia entre esta cita y lo propuesto por Escrig Aparicio (2020) como segundo principio del arte de enseñar literatura del profesor Baquero: la apuesta por una visión integral, no atenta solo a la amenidad o diversión del alumno (criterio útil en las edades tempranas, pero insuficiente conforme crece el alumno).

[88] Para más información, véase anexo II.

don Marcelino: “En Menéndez Pelayo todo tiene un aire tan vivo, tan de primera mano, que en ocasiones tenemos la sensación, la ilusión, de que la obra estudiada y comentada no ha tenido ningún lector que supiera vivirla hasta caer en manos de don Marcelino” (Baquero, 1956d: 24). Alerta, así, de la capacidad del alumno para percibir en la lección del profesor el tono de enseñanza aprendida en otros críticos o historiadores. Sugiere que esos ecos de versado conocimiento se acompañen de una interpretación personalizada de los textos literarios, capaz de dejar una impresión en el estudiante que avive su atención e interés.

Considera que esta invitación a la participación activa del docente en el ejercicio crítico ha de trasladarse al estudiante por medio de la presentación de la obra como una entidad abierta (cuarto principio). Lejos de plantear conclusiones, la explicación del profesor ha de dejar margen a la aportación interpretativa de los estudiantes. Se puede ver, así, en este artículo, una de sus primeras alusiones al carácter abierto de cualquier interpretación artística, en una fecha, apuntemos, en la que aún no había sonado la hora del lector de Castellet −1957− y, por consiguiente, todavía quedaban catorce años −en 1967 con *La historia literaria como desafío de la ciencia literaria*− para que Jauss comenzase a exponer sus sólidos planteamientos sobre el papel relativizador de toda lectura:

> La estética de la recepción, por el contrario, al definir el sentido de una obra por la secuencia histórica de sus concretizaciones, no tiene como objetivo fundamental la verificación de las interpretaciones anteriores (o su refutación), sino, más bien, el reconocimiento de la compatibilidad de interpretaciones (Jauss, 1981: 35-36).

También, años más tarde, en su aportación durante el congreso internacional sobre enseñanza literaria celebrado en 1971 en Francia, Roland Barthes señalaría la necesidad de comprender el texto en la potencialidad de sus significados inagotables, de aproximarse a su lectura polisémica y de hablar de la literatura del pasado partiendo de la presente, evitando así exponer la historia literaria como mera sucesión cronológica de datos (Lázaro Carreter, 1974). Cuando en 1974 y a modo de encuesta, Lázaro Carreter (1974) pregunta a diversos investigadores y profesores sobre los métodos que desearían ver implementados en la enseñanza literaria, esta concepción de la presentación de la obra como una entidad con una pluralidad de significados estaba ya en la base de muchas de las reflexiones.

A la luz de este convencimiento acerca de la compatibilidad de las interpretaciones de un texto, no cabe para el profesor Baquero que el alumno renuncie a su capacidad de interpretación personal por temor a exceder aquella que posee consagrado prestigio en los manuales:

> Es casi seguro que el mayor número de comentarios estarán formados por repetidas alabanzas y tópicos interpretativos extraídos de manuales o de ediciones comentadas. El libro clásico se convierte así en algo poco menos que intangible, inaccesible a la crítica sincera, puesto que entre la lectura directa y el juicio a emitir está constantemente interponiéndose un prestigio secular, un respeto que más que de la auténtica admiración, nace de la ignorancia, de la pereza y del temor a caer en la herejía estética (Baquero Goyanes, 1953c: 2).

al fin y al cabo, el propósito último que se descubre en su propuesta para la educación de la sensibilidad literaria es fomentar en el estudiante una aproximación a los textos que sea crítica y sincera.

Cuando en 1974, tras dichas encuestas, Lázaro Carreter (1974) redacta las palabras finales concluye que, entre los colaboradores, parecen tener especial fuerza quienes consideran los estudios literarios necesarios para la construcción en los alumnos de un pensamiento independiente capaz de insertarlos lúcida y críticamente en el mundo que les ha tocado en suerte, "el cual hace y hará todo lo posible por homogeneizarlos, por convertirlos en consumidores sin alma" (331-332). Junto a esto, Lázaro Carreter incorpora las ideas de Alter, "lo que importa es que el mundo de la literatura ofrece, para quien lo afronta, los mismos problemas que el de la realidad cotidiana; y que ejercitarse en investigar aquel, proporciona un entrenamiento para vivir en este" (Alter. Apud Lázaro Carreter, 1974: 338). A este respecto, la fe de Mariano Baquero en la literatura daba años antes un paso más, al ver en el mundo literario una fuente de vivencias superior, incluso a las ofrecidas en la vida cotidiana. Ya Escrig Aparicio (2020) ha llamado la atención sobre esta concepción del profesor, comparándola a la de Northrop Frye. Al igual que Baquero, también en estas fechas, el crítico canadiense opta por ver en lo literario una forma de refinamiento de la sensibilidad y una forma de expansión de lo humano. Si

> Frye reivindica el mundo de la imaginación como una necesidad primordial, lo único capaz de proporcionarnos las normas y valores necesarios, más allá de lo meramente adaptativo […], tales palabras distan muy poco de otras similares que acaban de referirse en Baquero. Incluso en aspectos menores, […] como es la aversión a los juicios de valor en el proceso formativo del gusto lector del alumno, parecen coincidir ambos (Escrig Aparicio: 2020: 290).

Esta visión de la enseñanza literaria como camino de formación de la integridad humana se percibe en clara fusión con el ideario ético y crítico de Baquero que hemos venido esbozando. Con esta mirada hacia lo literario, el contenido de este artículo trasciende el contexto de reforma de la educación en que se inserta y se proyecta hacia un horizonte compartido, donde las ideas estéticas, sociológicas o filosóficas se unen para avivar el noble y universal sentir del humanismo:

> Pensar y sentir adoptando el punto de vista de los otros, personas reales o personajes literarios, es el único medio de tender a la universalidad y, por lo tanto, nos permite realizar nuestra vocación […] Si el objeto de la literatura es la propia condición humana, aquel que la lea y la comprenda se convertirá no en un especialista en análisis literario, sino en un conocedor del ser humano" (Todorov. Apud: Castany Prado y Pérez Leal (2010: 110-111)).

Consideramos que estas palabras de Todorov reflejan muy bien lo que para Baquero significaba la literatura y la grandeza que, a su vez, escondía el enseñar a leer y a interpretar los textos crítica y sinceramente. Leer, y leer con gusto, explicar y explicar leyendo, con entusiasmo, es una oración que podría resumir bien el método pedagógico del profesor. Un método que lejos de convertirse en una simple doctrina teórica obtuvo un claro reflejo en su actividad como docente en la Universidad de Murcia. De ello han quedado numerosos testimonios, entre los que podemos citar las siguientes palabras de Carmona Fernández (1984) o de Abraham Esteve (2023). Dos testimonios a los que separa el tiempo transcurrido, pero unidos por un mismo recuerdo y sentir sobre la labor de este profesor:

> Mariano Baquero, en realidad, no nos enseñó literatura, sino que nos sumergió en ella; partía del encuentro directo con el texto literario. Para aquellos alumnos el estudio de la literatura tenía su ámbito y su horizonte en la sensibilidad que surge de la experiencia de la lectura misma" (Carmona Fernández, 1984: 31).

> 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 (Abraham Esteve, 2023: 113-114).

Antes de concluir este capítulo, nos parece interesante señalar un aspecto más. Cuando en 1989 J.M. Marín Martínez (1989) realiza un repaso histórico y bibliográfico sobre la enseñanza del comentario de texto en las aulas, refleja cómo durante los últimos quince años (1975-1989), la bibliografía escrita en castellano sobre esta cuestión había sido verdaderamente copiosa. Pese a ello, consideraba que no parecía haber propiciado los resultados esperados, sobre todo en lo que respecta a la formación de los alumnos como críticos y lectores sensibles y apasionados. Según el autor, esto se debía a la utilización del comentario de texto como mera comprobación de las cuestiones estudiadas con anterioridad y cuya aplicación en la obra literaria se quiere constatar. Esta mala aplicación del ejercicio del comentario de texto en el aula ha, sin duda, derivado en que a día de hoy aún se considere necesario seguir buscando nuevas formas de educación literaria. A este respecto, y por ser un trabajo ya de nuestro siglo, se puede mencionar el estudio de Altamirano Flores (2013). Resulta interesante encontrar en él puesta la atención sobre la necesidad de comprender la didáctica literaria como un contagio, desde la sensibilidad del profesor por los textos literarios hacia la del alumno. A este parecer es realmente significativo su mención de tres relevantes investigadores actuales como Miguel Ángel Garrido, Pedro C. Cerrillo o Ángel L. Luján, quienes han venido insistiendo en una metodología de enseñanza vinculada con la propuesta por el profesor Baquero:

> hay que transmitir a los alumnos el entusiasmo propio por la comunicación literaria y, así, cuando acudan a gozar del placer del texto, se encontrarán también con que, junto al enriquecimiento de su sensibilidad artística, mejora su capacidad de discernimiento crítico y aumenta su utillaje lingüístico y conceptual (Garrido, 1994: 26-27 Apud. Altamirano Flores, 2013: 241).

Como hemos intentado mostrar a lo largo de este capítulo, en el procedimiento crítico de sus dos principales maestros, Mariano Baquero encuentra una metodología con la que adaptar a su quehacer como estudioso de la literatura su ideario ético personal. Una ética comprensiva y respetuosa, una empatía amorosa hacia los objetos de estudio, una concepción humanística de la literatura, una mirada perspectivística, una contemplación

lenta y afectuosa del objeto literario, una reivindicación de la imaginación como uno de los aspectos más bellos del espíritu humano, una curiosidad universal devenida en una comprensión integradora sobre la metodología de análisis del texto literario, una gran sinceridad vital o una elevada honradez científica son algunos de los fundamentos que configuran su proceder crítico. Unos principios que en este capítulo se han querido reunir bajo la que consideramos una invitación del profesor a un modo de encuentro con la literatura, muy personal, y que creemos que hace que hoy en día su labor crítica y pedagógica pueda sumarse a la de aquellos a los que Ortega y Gasset (1969) aludía, "todo un linaje de los más soberanos espíritus viene pugnando siglo tras siglo para que purifiquemos nuestro ideal ético, haciéndolo cada vez más delicado y complejo, más cristalino y más íntimo" (19); una afirmación que el propio Baquero tuvo que leer de manera muy temprana, cuando aún no alcanzaba los treinta años.

CAPÍTULO 2. LA CONSTRUCCIÓN DE UN PENSAMIENTO SOBRE LA NOVELA

1. QUÉ ES LA NOVELA. INTENTOS DE DEFINICIÓN

Antes de analizar el pensamiento de un autor sobre cualquier tema es necesario fijar con la mayor claridad y precisión posible el significado y los márgenes de lo que entiende por dicho objeto. Según los rasgos tenidos en cuenta para su definición, la materia presentará unos límites u otros, influyendo en la configuración del planteamiento. Esto se vuelve indispensable, más aún, cuando el contenido del que se trata es la novela, un género no siempre legitimado y cuyas aproximaciones han estado cargadas permanentemente de complejos debates. Es, por ello, que antes de adentrarnos en el estudio de los principales ejes que vertebraron la aproximación de Mariano Baquero a la novela, intentaremos delimitar qué fue para él este género.

Hay que tener en cuenta que su interés por la novela coincide en fechas con la mayoritaria atención que experimenta este género durante la mitad del siglo XX. Esta preponderancia en los estudios condujo a la vertebración de la narratología como disciplina de análisis de los diversos ámbitos de la narración, en especial de la novela. Hija de presupuestos estructuralistas y nieta de algunas de las ideas desarrolladas por el formalismo ruso y las tradiciones anglosajona y francesa, la narratología contribuye y se nutre, asimismo, de los planteamientos de otras corrientes críticas como la semiótica, marxismo, pragmática o estética de la recepción. No obstante, la relación de la teoría de la literatura con los estudios sobre la novela no ha dejado en ningún momento de reflejar la impotencia de la primera. Como señalamos en la introducción a este trabajo, investigadores como Beltrán Almería (2021) y Aparicio Maydeu (2021), han calificado a este respecto el actual estado de los estudios sobre la teoría de la novela como de estancado.

Hablar de esta situación actual de los estudios es, en realidad, hablar de las problemáticas que surgieron durante el pasado siglo, al tiempo que es hablar de las dos tensiones dialécticas a las que según Pozuelo Yvancos (2007) obedece la evolución histórica de la teoría literaria durante ese periodo: la dialéctica entre especificidad y universalidad y la lucha entre el esencialismo metafísico y el funcionalismo pragmatista. Si la evolución de la teoría de la novela durante el siglo XX ha evidenciado algo, es la

necesidad de dejar atrás la especificidad de cada ámbito intelectual para tender puentes entre los estudios literarios y otras disciplinas artísticas[89] o sistemas de pensamiento como la Hermenéutica, Psicoanálisis, Marxismo, etc. De igual modo, la estructura de la evolución de estos estudios ha reflejado un vaivén entre aquellas escuelas que buscaban definir la esencia de lo que es una novela, atendiendo a sus cualidades intrínsecas o inherentes, y aquellas otras para las que la novela era una práctica social, no sujeta a categorizaciones ontológicas o metafísicas sino ideológicas, funcionales o históricas. En la misión de fijar criterios para la explicación de un género para el que cualquier definición ha mostrado su insuficiencia, la conciencia del hibridismo de los géneros literarios, la oscilación entre la especificidad y la universalidad o entre el esencialismo y el funcionalismo pragmatista de la teoría literaria condujeron a muchos de los estudios de la novela durante el siglo XX hacia territorios habitados por una teoría que se consume en el interior de sí misma −lo que Pozuelo Yvancos (2007) denominó como "síndrome autofágico de la teoría"−, separada de los textos novelísticos y consciente de ir abocada hacia una progresiva abstracción y esterilidad para el análisis de unas creaciones novelísticas cuya naturaleza se muestra cada vez más distinta.

Hoy en día, la complejidad del mundo ha ido en aumento debido al crecimiento de las exigencias humanas y, en consecuencia, como señalaba Bajtín (1989), el proceso de formación de la novela no ha acabado. Investigaciones recientes como las recogidas bajo el título *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*, muestran algunos de estos déficits en los estudios del pasado siglo, reivindicando la necesidad de avanzar hacia la construcción de una teoría de la novela para el siglo XXI. A la luz de dichas problemáticas, es donde consideramos que se vuelve interesante tener en cuenta la obra de Mariano Baquero cuya aproximación a la teoría de este género se realizó desde una estela pluralista, flexible e interdisciplinar, consciente de la insuficiencia de toda definición, con una actitud intermedia entre el más estricto esencialismo y las posturas del funcionalismo pragmatista, y alejada, asimismo, de los límites del síndrome autofágico de la teoría. Sin ajustarse a ninguna, en su labor recogió ideas de las que se han configurado como distintas corrientes críticas en el siglo XX. A fin de cuentas, lo que para este crítico había de importar era el texto, las cualidades del mismo en provecho de sus objetivos, no su

[89] Consideramos que la obra de Mariano Baquero resulta ilustradora a este respecto y, así, lo quisimos mostrar en el apartado "Un espíritu sin fronteras, caminos de una enseñanza".

adscripción. Bien claro se manifiesta cuando, al aproximarse al estudio de los límites de la novela, en la década de los cincuenta, considera que el tema de los géneros literarios excede la preocupación por el intento de clasificación de las obras literarias. Más allá de dichas clasificaciones, para el crítico, la novela, como género literario, es un medio expresivo que presenta unas formas y temas sujetos a una constante regularidad que, pese a los evidentes cambios y evoluciones históricas que sufre, permite reconocerla por los elementos familiares y relacionados entre sí que presentan sus diferentes subgéneros (Baquero Goyanes, 1949a: 272). No es de extrañar, así, que, a lo largo de su trayectoria de investigación, además de mostrar una sólida preocupación por este género, como uno de los tres géneros naturales, aluda y se ocupe asimismo de los diferentes subgéneros históricos asociados a ella.

1.1. Relaciones con otros géneros

Cuando Abellán (1971) realiza sucesivas enumeraciones de gente joven que en 1966 se mueve en un grado de especialización conforme a un área de conocimiento, puede resultar llamativo que Mariano Baquero Goyanes no aparezca entre los historiadores de la literatura sino entre los críticos literarios del momento. Como ya indicamos, pese al nombre de su cátedra, no fue un historiador al uso y la metodología con que se aproximó a la novela resulta un buen botón de muestra.

Para Domínguez Caparrós (2009), dos han sido los caminos por los que se ha buscado la definición del género novelesco: a través de consideraciones de tipo histórico y filosófico y por medio de una descripción formal. En la obra de Mariano Baquero hay que decir que ambas metodologías confluyen. Este enfoque le permitió acudir a diversas referencias y abrir un gran abanico de ideas que en algunos aspectos llegaron a exceder las habituales conclusiones de los estudios. Como se comprobará a lo largo del trabajo, en su modo de proceder conjuga las alusiones a la historia de la literatura con su propio ejercicio crítico, aproximándose en cierta forma a los planteamientos que García Berrio y Huerta Calvo (1992) han considerado para una teoría actual de los géneros literarios, y cuyas bases se encuentran en lo propuesto por Gerald Genette en 1979:

> Niego solamente −corrige− que una última instancia genérica, y solo esa, pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico… −para concluir− pero ninguna instancia viene

totalmente determinada por la historia (Genette, 1979: 72-73. Apud. García Berrio y Huerta Calvo (1992:67)).

En realidad, lo que esto supone es una aplicación de la indisolubilidad que en su pensamiento se produce entre teoría, crítica e historia literaria a la cuestión sobre los géneros literarios. Si este fue uno de sus principales procedimientos metodológicos, junto a él, su mirada hacia la novela como género entre géneros se caracterizó por otras características que procedemos a señalar a continuación.

Antes de comenzar es primordial recordar cómo, en la primera mitad de siglo, la tradición española de teóricos sobre la novela era bastante reducida. Tras unos estudios decimonónicos elaborados esencialmente por los propios novelistas, a principios del siglo XX destaca la labor de estudiosos como Azorín, C. Barja, J. A. Balseiro, A. Castro, J. Casalduero, C. Clavería o J. A. Fernández-Cañedo. Junto a ellas, el capítulo destinado al siglo XX en la *Historia de la literatura española* de Mainer coordinado por Pozuelo Yvancos (2011) y la revisión de las teorías de la novela moderna en España coordinada por Vauthier (2019) han coincidido en destacar durante la primera mitad de siglo los estudios sobre la novela de Ortega y Gasset. Asimismo, Anne-Laget (2019) ha llamado la atención sobre los trabajos de Cansinos Assens, *La nueva literatura* de 1927 y José Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo* de 1930. Pese a estos trabajos, tal y como recogen los estudios literarios actuales, durante este período, las investigaciones españolas sobre la novela distaban mucho, tanto en número como en enfoque, de las elaboradas en el extranjero. Más allá de los Pirineos se pueden citar las obras de Bonnet, Muir, Lukács, Petsch, Pouillon, Barthes o Thibaudet, entre otras muchas, entre las que se encuentran las de los formalistas rusos y autores de la crítica norteamericana. No es, por tanto, de extrañar que junto a las obras de Ortega y Gasset fueran las tradiciones anglosajona y francesa de las que principalmente bebiera Mariano Baquero.

Si tenemos en cuenta el término que encabeza este apartado, "definición", se hace, asimismo, necesaria otra advertencia. Es importante tener en cuenta que Mariano Baquero nunca intenta sistematizar una definición de novela, sino que su principal labor se enfoca en la descripción de este género. Como ya hemos señalado, su aportación se sitúa, en verdad, a medio camino entre los estudios meramente esencialistas, enfocados en la definición del género, y el funcionalismo pragmatista, cuyos enfoques tienden a plantear la novela como práctica social.

Ya en su tesis doctoral, al cuestionarse si procurar o no una definición de la novela, manifestó cómo cualquier definición implicaba para él una reducción. A este respecto, se puede intuir el desafío que le supuso que en 1961 la editorial Columba le solicitase un monográfico bajo el título *Qué es la novela*. Tampoco habían intentado definir la novela otros referentes de este crítico como Ortega y Gasset, Wellek y Warren o W. Kayser. Con todo, el siglo XX contaba con famosas definiciones como la de Chevalley, que sería matizada después por Forster; "para este autor, una novela es 'una ficción en prosa de cierta extensión'. Esto nos basta, aunque tal vez nos atrevamos a añadir que la extensión no debe ser inferior a cincuenta mil palabras" (Forster, 1983: 12 [1927]). Es a esta definición a la que Baquero acude para manifestar el frustrado intento de delimitación que supone cualquier intento de este tipo (Baquero Goyanes, 1961a: 22). Lejos de esta intención, la propuesta de Mariano Baquero consiste en desarrollar una mirada hacia la novela desde una perspectiva histórica, crítica y teórica, en sus relaciones con otros géneros, en especial con aquellos de los que se enriquece y en los que influye.

Presente el interés por este género desde sus primeros artículos (1946-1949), cuando publica su tesis doctoral ya había presentado en otros trabajos una evolución histórica del género (Baquero Goyanes, 1947), se había aproximado al análisis de ciertas técnicas narrativas (Baquero Goyanes, 1946a, 1947b, 1948a) o incluso aludido a la extremada confusión terminológica asociada al término de "novela" (1947). Es, no obstante, en su estudio dedicado al género cuento (1949c) donde por primera vez realiza un acercamiento a los límites de este otro género. No deja de ser significativo que sea en un trabajo destinado al estudio del cuento donde esto suceda. A este respecto, conviene señalar lo manifestado por Baquero Escudero (2021) al indicar, como un habitual ejercicio de este crítico, el acercamiento a los géneros literarios a partir de sus interconexiones, y la relación y distancia entre novela corta, novela y cuento, precisamente, como uno de los aspectos más reiteradamente trazado en sus aportaciones.

Desde que las teorías románticas de Lessing, Schiller, Schlegel o Hegel optaran por el hibridismo como carácter enriquecedor para la interpretación de los géneros literarios, muchos habían sido los autores que habían iluminado con anterioridad los estudios de la novela y el cuento mediante un enfoque comparatista. La mayoría de estos tratamientos habían sido formulados por los preceptistas, quienes habían visto en el cuento una novela en estado embrionario. Si bien Mariano Baquero se refiere a estos

antiguos planteamientos (cita estudios de Gregorio Marañón, Narciso Campillo, W. M. Jackson o José Coll y Vehí…) en su temprano trabajo de *El cuento español en el siglo XIX* rechaza esta idea, tan consolidada, de la novela como un cuento hinchado.

La comprensión que ya en su trabajo de doctorado demuestra acerca de lo que se convertiría para él como el mejor método de aproximación a la definición/descripción de la novela se manifiesta muy significativo. No solo por su clara predisposición hacia el estudio de las relaciones entre la novela y otros géneros, sino también por su insistencia en otra preocupación que se tornaría en una constante en él, la confusión terminológica. Para el investigador:

> Definir es delimitar, y de ahí que en esta inicial investigación nos sea preciso fijar los contornos de un género literario, deslindando terrenos semejantes o próximos y dando nombre a todos los posibles acotamientos que hayamos de hacer. Este sistema de encasillar géneros literarios, de establecer fronteras y distingos, podrá parecer artificial, pero pronto hemos de ver cómo, en el caso presente, es completamente necesario. No se nos oculta, desde luego, la arbitrariedad de las clasificaciones apresadoras de la creación literaria, a veces tan subjetiva que resulta absurdo y estéril utilizar los viejos rótulos para géneros que se escapan a tan simplistas clasificaciones (Baquero Goyanes, 1949c: 21).

Este interés por encontrar nuevos rótulos para géneros que escapan a una tradicional categorización no hay que confundirlo con un deseo por ofrecer a las obras literarias unas categorías de clasificación estancas. En verdad, no acuñaría ningún nombre para lo que podría estimarse un género literario nuevo. Si en alguna ocasión manifiesta esta aspiración, se debe principalmente a otra preocupación: la confusión que dichas imprecisiones pudieran causar en la predisposición del lector hacia una obra categorizada como perteneciente a un determinado género. En este sentido, se muestra claro cuando en "Moravia y el *nouveau roman*" focaliza su atención en la recepción de esta nueva novela francesa:

> quizá convenga ir pensando en acuñar y manejar otros nombres para las que circulan como novelas, sin que sea posible encajarlas en el tradicional molde de la especie […] Creo que el quid de la cuestión radica en que leemos obras como las citadas, esperando extraer de ellas una experiencia emocional, intelectual o estética, muy diferente de la que nos provocan las novelas aceptadas como normales; es decir, sujetas a la ordenada estructuración de una trama, de unos personajes (Baquero Goyanes, 1966b: 467).

Como se percibe en la lectura de este texto se sirve, evidentemente sin explicitarlo, del concepto de *horizonte de expectativa del lector*. Ya la antigua poética había hecho

referencia a la capacidad que la clasificación de los géneros tiene para crear en el lector dicha perspectiva; no obstante, recordemos cómo el concepto de *horizonte de expectativas* no recibiría verdadera atención hasta su acuñación, por Jauss, en 1967.

Cuando en "La novela y sus técnicas" (1950a) vuelve a abordar la inviabilidad de definir este género, asocia dicha tarea a un intento por establecer "cuál es su estructura y cuáles son las características del género" (169). Un propósito que −expresa− también encarna dificultades "entre ellas no es menor la de elegir un tipo de novela frente al que encararse y del que extraer una serie de características valederas para la descripción de la especie […] casi imposible, dada la variedad de tipos, de formas novelísticas" (169). A lo largo de su trayectoria, esta cuestión de los tipos y modalidades novelísticas aparecerá en diversos trabajos, dedicándole un considerable espacio en su monografía sobre *Qué es la novela*, tal y como veremos al final de este apartado.

Con lo expuesto hasta ahora, las principales claves de su método para describir la novela son: un triple enfoque de estudio −histórico, teórico y crítico−, una perspectiva intergenérica, una preocupación por la terminología empleada, una atención a la figura del lector y un deseo por buscar los rasgos y estructuras fundamentales de este género. A ellas, es necesario añadir como otra característica más su tendencia a estudiar lo que la novela debe a la configuración social de su época. Siendo este enfoque de investigación el característico de los estudios sociológicos, las alusiones de este investigador al respecto son mucho más leves y sucintas. Sin embargo, algunas de sus orientaciones presentan ciertas confluencias. Principalmente las expuestas en su obra *Problemas de la novela contemporánea*. Observamos, por tanto, cómo a través de su tesis doctoral, de algunos artículos tempranos y de esta primera conferencia publicada a modo de monografía, entre 1946 y 1951, se pueden encontrar perfiladas las principales claves que caracterizarán el acercamiento del profesor a la definición/descripción de este género.

Una vez establecidas las principales claves metodológicas que siguió para acercarse a la descripción de la novela, nos centraremos en los conceptos que consideró de interés abordar con relación a la definición de este género. Para ello, su monografía *Qué es la novela* resulta realmente esclarecedora. Tras intentar definir la novela de acuerdo a las categorías de narración, descripción o presentación, resulta significativo que centre su estudio en los conceptos de "ficción", "verosimilitud", "forma narrativa" o "flexibilidad" y en las modalidades, tipos y técnicas narrativas, como elementos

fundamentales para describir este género. Dado que sus reflexiones sobre las técnicas narrativas serán objeto de nuestro estudio en capítulos posteriores, no aludiremos de momento a ellas.

Como es sabido, los conceptos de "ficción" y "verosimilitud" ya se encontraban en la poética de Aristóteles y su presencia atraviesa toda la tradición literaria. A la hora de valorar la inclusión de Mariano Baquero de estos dos conceptos en este breve monográfico sobre la novela, es interesante tener en cuenta la importancia que décadas más tarde adquiere el concepto de ficción en los estudios literarios. Siendo objeto de profundo y minucioso análisis por parte diversos especialistas, se pueden destacar a este respecto los trabajos realizados por Pozuelo Yvancos (1993) y Garrido Domínguez (2011). Recordemos cómo Pozuelo Yvancos en su monografía la *Poética de la ficción* aludía a la discusión sobre el estatuto de ficcionalidad como elemento que en un contexto marcado por la crisis de la literariedad viene a ocupar un punto central en las modernas teorías sobre la literatura de finales de siglo XX. Entre algunos de los principales teóricos literarios dedicados a su estudio durante los últimos años, señala a W. Booth, Umberto Eco, Michael Riffatterre o Gerard Genette, destacando como dirección particularmente cultivada la del concepto de *mundos posibles*. A propósito de este concepto, tanto Garrido Domínguez (2011:136, 141) como Pozuelo Yvancos (1993:140-144) han remarcado los estudios de Doležel y Tomás Albaladejo, quienes han distinguido entre diferentes tipos de modelo de mundo.

Con respecto a este término, se hace necesario señalar cómo en su preocupación por el estatuto de la ficción en relación a la novela, Mariano Baquero también muestra su consciencia de la existencia de diferentes grados de ficción. Manifiesta, así, la realización de obras que han sido escritas de cara a la más ilimitada fantasía, como las de Luciano o Marcel Aymé, de algunas que no son ficciones completas, pues si bien tienen un primer plano personal ficticio, el fondo está compuesto de hechos sociales auténticos, e incluso de otras en las que el narrador apenas inventa o finge, contentándose con recoger de la historia o de la realidad cotidiana lo que esta le ofrece. A este respecto cita la biografía novelada y la novela histórica. A la luz de estas diferencias, no escapa a su concepción de la novela lo huidizo que este género se muestra a ser calificado por el rasgo de la verosimilitud o el de la ficción literaria. En este sentido, se puede observar cómo disiente de lo manifestado por Campillo:

> Con un criterio muy positivista Campillo exige verosimilitud a la ficción, olvidándose de tantas y tantas manifestaciones novelescas realizadas de espaldas a tal exigencia y de cara a la más ilimitada fantasía, desde los precedentes clásicos de un Luciano a algunos relatos modernos de un Marcel Aymé (Baquero Goyanes, 1961a: 11).

Tras descartar que la forma narrativa sea una característica exclusiva de la novela, el crítico concluye viendo el carácter fundamental de la novela en su extremada flexibilidad. En este sentido, conviene recordar cómo ya en el siglo XIX Hegel había colocado la novela entre la épica, la lírica y el drama, al considerar que tomaba la objetividad de la épica, la subjetividad de la lírica y el diálogo del drama. Este rasgo también había formado parte de la definición del género de Baroja y de Bajtín, quienes aludían a su elevada permeabilidad. Buen conocedor de las ideas del novelista español, la aproximación de Mariano Baquero a la novela se asienta por completo sobre esta característica. Debido a la importancia que representa dentro de su pensamiento, hemos decidido dedicar un apartado a cada una de las relaciones que establece entre la novela y otros géneros como el cuento y la novela corta, la poesía o el teatro. Esto se torna especialmente interesante si tenemos en cuenta cómo el hibridismo se ha constituido en una clave fundamental para las voces hoy interesadas en elaborar una teoría de la novela. De ello, han dado muestra los estudios aunados bajo el título *Teoría de la novela. Presente, pasado y futuro*.

Antes de introducirnos en las relaciones que establece entre la novela y otros géneros, queremos destacar, a propósito de su tratamiento sobre el rasgo de la flexibilidad, el estudio que en 1959 dedica al debate sobre la novela mantenido por Baroja y Ortega. En él, esta característica aparece abordada junto al concepto de hermetismo. Estos dos términos que, a Baroja y a Ortega, les parecieron opuestos, quedan conciliados bajo la interpretación de este crítico quien considera la flexibilidad como un concepto que alude a las relaciones con otros géneros y el hermetismo como un término que se orienta hacia la relación del lector con la novela. Como ya indicamos, Beltrán Almería hacía referencia a ciertos desacuerdos de Baquero con respecto a las *Ideas sobre la novela* de Ortega. El concepto de hermetismo se puede añadir a los reseñados. Pese a tomar el término de este filósofo, Mariano Baquero disiente con respecto a las cualidades necesarias para que tal efecto se produzca. Si para Ortega el hermetismo era un aspecto asociado a obras con calidad literaria, el crítico considera que esta cualidad no depende del valor intrínseco de

la novela sino de la respuesta del lector hacia la misma. Para ejemplificarlo, señala el carácter hermético de obras de tan ínfima calidad como el folletín o la novela rosa.

A lo largo de su trayectoria se puede observar cómo el carácter huidizo de este género, su flexibilidad, se convirtió para Baquero en una de las principales incitaciones para la aproximación a su estudio. Así lo confesaba cuando, en 1963, poco antes de llegar al ecuador de su trayectoria investigadora, advertía su acercamiento a este tema como un enfrentamiento con lo casi irresoluble:

> Por tanto, y aunque a ello estoy dedicando tiempo, lecturas y meditaciones hace bastantes años, a veces me pregunto qué sentido puede tener tratar una vez más de un género que suscita nuestro máximo interés en la medida que su asedio crítico nos produce siempre la desazón intelectual del enfrentamiento con lo casi irresoluble, al menos para mí. Sin embargo, creo que precisamente en esa calidad fugitiva de la novela, teóricamente encarada, reside su encanto y su nunca apagado ademán de invitación al tema (Baquero Goyanes, 1963: 73-74).

1.1.1. La novela y los géneros próximos (cuento y novela corta)

Desde los comienzos de su trayectoria investigadora, Mariano Baquero mostró un especial y compartido interés por el estudio del cuento y la novela. Como género situado entre ambos, tampoco faltan en sus investigaciones las alusiones a la novela corta. Ya en su tesis doctoral, la confluencia entre el nacimiento del cuento literario junto al esplendor que experimenta la novela en el siglo XIX se presenta para el crítico como un marco propicio para establecer de relaciones entre ambos géneros. Poseedor de un extenso panorama de lecturas, la perspectiva histórica desde la que afronta este trabajo le permite abordar la complicada cuestión terminológica que a lo largo de la historia había suscitado la relación entre estos géneros. Rememora, así, la diferenciación de los preceptistas entre cuento y novela como fruto de una mayor o menor extensión del argumento. De igual modo, hace alusión a la antigua vinculación del término "novela" a un relato corto o de mediana extensión, como consecuencia de su origen[90]. Frente a estos enfoques, y siguiendo a Merimée, Baquero considera inadecuado concebir la novela como un cuento

[90] En el artículo "Los imprecisos límites del género cuento" que escribe de manera paralela a la realización de su tesis desarrolla por extenso estas perspectivas de estudio, (Baquero Goyanes, 1947b).

hinchado, asemejando sus planteamientos a algunas de las ideas de los formalistas rusos (Baquero Goyanes, 1949c, 112-113).

Para estos últimos, la diferencia esencial entre cuento y novela no se debía a la extensión sino a los motivos y procedimientos utilizados en ellos (Valles Calatrava, 1994: 81). Por su parte, Mariano Baquero afirma: "Es preciso darse cuenta de que no reside la virtud específica de esos géneros en sus dimensiones sino en la índole de sus argumentos" (Baquero Goyanes, 1949c: 116) o "en la novela más que la trama interesa los tipos, los ambientes, siendo prueba de ello el que mientras un cuento se recuerda o no por el asunto, una novela se recuerda más por algún personaje o alguna incidencia parcial que por el argumento" (Baquero Goyanes, 1949c: 109). Al igual que el cuento, para este crítico, la novela corta es ante todo argumento, de ahí que la estime más próxima al género breve que a la propia novela. En verdad, considera que, quitada la extensión, apenas se aprecia diferencia intencional y estética entre el cuento literario y la novela corta (Baquero Goyanes, 1949c: 109; 19). Es por ello que estima más apropiado para este tipo de narraciones breves el concepto de Pardo Bazán, *cuento largo*, que el de *novela corta*. Como ha recogido Baquero Escudero (2021) en su trabajo sobre la novela corta en los estudios de Mariano Baquero, García Berrio (1973) ha vinculado esta idea del crítico con la de Eichembaum. Refiriéndose al texto del formalista ruso, *Sur la théorie de la prose*, el profesor García Berrio indica:

> Nos permitimos traducir aquí "nouvelle" por cuento o cuento largo, basándonos en que, por su radical contraposición a "roman" en el texto, se alude a un modelo estructural diverso de la novela, distendida en centros de interés. Cuento, cuento largo, novela corta corresponden a un conglomerado estructural uniforme contrapuesto a la novela. A tal propósito dice Baquero Goyanes: "La novela corta no es un cuento dilatado, es un cuento largo, cosa muy distinta, ya que la primera denominación se refiere a un aumento arbitrario y la segunda alude a un asunto para cuyo desarrollo no son necesarias digresiones, pero sí más palabras, más páginas" (García Berrio: 1973, 243).

Teniendo en cuenta la mayor relación de la novela corta con el cuento que con la novela, también los formalistas rusos prefieren para estas narraciones de dimensiones medias el nombre de *cuento largo*. En "Los géneros narrativos" de Tomachevski se puede leer: "en la terminología rusa, por ejemplo, es frecuente dar a las narraciones de dimensiones medias el nombre de cuento largo [povest]" (Tomachevski, 1982; 252).

Más allá de la diferenciación entre la novela corta y el cuento por una mayor extensión, para Mariano Baquero existe una idoneidad entre temas y géneros literarios que impide que un mismo asunto pueda ser trasladado con éxito entre los diferentes géneros narrativos. Ya señalado en su tesis doctoral, en su monografía *Qué es la novela* vuelve sobre este aspecto:

> Con esto no quiero decir que un mismo tema admita diferentes expresiones literarias lírica, dramática, novelesca, pues si en ocasiones, no muy frecuentes, tal cosa es posible, lo normal es que exista una evidente adecuación entre temas y géneros literarios. El escritor dotado de una sensibilidad específicamente novelesca contempla y configura desde ella, seleccionando los temas de acuerdo con esa capacidad suya (Baquero Goyanes, 1961a: 16).

Como en varias ocasiones menciona (1949a), (1961a), (1967), las diferencias entre la novela y el cuento o la novela corta residen para él en algo más que sus dimensiones:

> En mi opinión, nada tiene de elogioso el decir de un cuento que puede convertirse en una novela, mediante un simple proceso de ampliación, de estiramiento. Si de una narración breve sacamos la impresión de que allí hay en potencia una gran novela, es muy probable que estemos ante un mal cuento, ante una novela frustrada. Normalmente el buen escritor sabe distinguir los asuntos, percibe clara e intuitivamente la adecuación tema-forma, y nunca elegirá un asunto de novela para cuento, o viceversa (Baquero Goyanes, 1967: 46).

La principal diferenciación entre los tres géneros narrativos (cuento, novela y novela corta) se halla para él en la emoción estética: "La novela es como un sinfónico conjunto de vibraciones, cuyo efecto total no percibimos hasta que la última ha sido emitida. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida" (Baquero Goyanes, 1949c: 112)[91]. Por ello, en su monografía sobre *Qué es la novela*, insiste en su concepción de la novela corta como cuento largo, no como cuento dilatado, incidiendo, asimismo, en la inadecuación de ver en la novela un cuento hinchado. En este sentido, es interesante comprobar la confluencia entre sus formulaciones acerca de las características del cuento y la novela y las realizadas por críticos rusos como Eichembaum:

[91] Los conceptos del ámbito de la música que emplea como elementos imaginarios en esta metáfora se revelan como una temprana muestra de la relevancia que adquirían las comparaciones, especialmente con este arte, en sus trabajos. Como ha señalado Baquero Escudero (2023), Luis Mateo Díez, en "Novela corta, el reto de la perfección", se ha hecho eco de las ideas de este investigador y, en concreto, de este símil musical.

> La novela es una forma sincrética […] el cuento es una forma fundamental, elemental […] debe lanzarse con impetuosidad, como un proyectil lanzado desde un avión para golpear con su punta y con todas las fuerzas el objetivo propuesto […] El papel primordial en la novela lo desempeñan otros factores: la técnica utilizada para demorar la acción, para combinar y soldar los elementos heterogéneos, la habilidad para desarrollar y ligar los episodios, para crear centros de interés diferentes (Eichembaum, 1978: 151).

Se hace, asimismo, necesario tener en cuenta que tanto Mariano Baquero como los formalistas rusos eran conocedores de la teoría sobre el cuento de Edgar Alan Poe. En ella, el crítico norteamericano había ya presentado la diferencia entre ambos géneros en términos de emoción. Como se deduce de lo señalado por Eichembaum, Poe interpretaba el cuento como un género similar al poema, principalmente por la importancia que en él presenta la unidad de efecto o impresión, frente a la novela, género caracterizado por no leerse de una vez, privado así de la capacidad de provocar esa única e ininterrumpida impresión final. De igual modo, Baquero Goyanes hace alusión a la unidad de lectura del cuento frente a la morosidad de la novela (1949c: 140). Esta unidad de lectura se debe al carácter unitario y compacto del cuento, una característica que, como ha recordado Baquero Escudero (2021), también acerca este género a la poesía lírica frente a la variedad episódica de la novela. Manifiesta, asimismo, esta investigadora cómo esta visión lo conduce a establecer el clásico parentesco entre novela y épica que Schiller realizara y que también puede verse en el pensamiento de Ortega, al incidir este último, de igual modo, en la morosidad e independencia de las partes propias de la novela (33). A este respecto, conviene tener en cuenta el testimonio de García Berrio (1973) sobre cómo el propio Baquero Goyanes le había personalmente negado el haber tenido contacto directo con la idea de Eichembaum de asimilar el cuento al poema lírico recordándole al respecto cómo en la propia tradición española, doña Emilia había establecido esta misma analogía (245-246).

Considerar la emoción estética como principal diferenciación entre los géneros le conduce desde los inicios de su trayectoria a interesarse por las peculiaridades de las categorías narrativas del género cuento en contraposición con las de la novela. Se detiene, específicamente, en la descripción y el diálogo. Ya en su trabajo de doctorado (1949c) se observa su inclinación hacia el estudio de las técnicas narrativas, principalmente de la descripción y del diálogo, como elemento esencial de diferenciación entre ambos géneros. Ambas categorías aparecen vinculadas al manejo de la presentación y morosidad

narrativa y planteadas como elementos decisivos en la novela y accesorios en el cuento. Lo que de ellas destaca fundamentalmente es el papel que desempeñan en la novela para la obtención de la ficha psicológica de los personajes[92]. De igual modo, durante este estudio llama la atención sobre la categoría del tiempo como elemento diferenciador entre ambos géneros: "El novelista escoge para su acción toda una vida o una parte esencial de la misma […] el cuentista se limita a hacer una cala en la vida y es solo un fragmento lo que ofrece de ella" (Baquero Goyanes, 1949c: 124).

Tanto desde perspectivas teóricas (1961a) como desde orientaciones críticas (1952d), Baquero continúa insistiendo posteriormente en la relevancia de estas técnicas como instrumentos diferenciadores entre el cuento y la novela. Pese a ello, es *El cuento español en el siglo XX* la obra en la que, en mayor medida, las diferencias intergenéricas se ven desarrolladas a la luz de estas categorías narrativas. Obsérvese cómo en otro trabajo posterior, se disculpa por no poder abordarlas en mayor profundidad, evidenciando una vez más la relevancia que otorga a tal cuestión:

> Una mejor diferenciación podría hacerse teniendo en cuenta el distinto manejo que en uno y otro género afecta a elementos aparentemente comunes: caracterización de personajes, diálogos, descripciones de paisajes y ambientes, etc. En la imposibilidad de estudiar aquí esta cuestión en detalle me limitaré a recordar una vez más el carácter unitario y compacto del cuento, en contraste con el que la novela ofrece (Baquero, 1961a: 25).

1.1.2. La novela y la poesía

Con anterioridad incluso a sus estudios sobre la relación entre el cuento y la novela, el interés de Mariano Baquero por la producción de Clarín le conduce a estudiar, a la luz del concepto de "novela poética" empleado por este autor, los vínculos existentes entre la novela y la poesía −"Clarín y la novela poética" (1947)−. Al abordar el término de "novela poética" señala como principal característica de este tipo de novela su capacidad para "suscitar en el lector una emoción semejante a la que produce la poesía" (Baquero Goyanes, 1947:99), encontrando su mejor manifestación en *Doña Berta.*[93] Que

[92] A lo largo de su trayectoria profundizará sobre la matización psicológica de los personajes en el género novela (Baquero Goyanes, 1952, 1959a, 1961a, 2023).

[93] Como señalamos en la primera parte de este trabajo, posteriormente Lozano Marco (1996), se ha interesado por estudiar la novela poemática asociándola, al igual que había realizado este investigador, a la

esta emoción lírica sea suscitada por medios estrictamente novelescos y no a través del lenguaje, marca para él la diferencia entre los conceptos de *novela poética* y *prosa poética*. Gabriel Miró, Azorín o Pérez de Ayala son para él junto a Clarín otros autores en cuyas obras conviven las formas poéticas y novelescas. Pese a ello, en estas fechas, aún no se decide a calificar sus creaciones como ejemplos de prosa poética o de novelas poemáticas, manejando expresiones del estilo: "Miró, con sus novelas no-novelescas y el milagro de su densa prosa, que sin ser poética −en el sentido blando y musical que ha tomado el término− no es tampoco estrictamente narrativa", "Azorín logra narraciones menores con emoción poética, pero no llega a ser un decidido novelista", "Miró es un extraño poeta en prosa sin imaginación novelística", "Pérez de Ayala, excesivamente cerebral, seca toda la posible ternura de sus obras" (Baquero Goyanes, 1947: 100). Será con el transcurrir de los años y el mayor número de trabajos sobre estos escritores cuando se vayan modulando estas apreciaciones en su pensamiento. Apenas dos años más tarde, en "Sobre la novela y sus límites" (1949a), retoma esta cuestión. En este caso, estudia la posibilidad de expresar una emoción lírica por cauces distintos al verso y sin necesidad de un lenguaje lírico, considerándolo factible en obras con una expresión tan antipoética como los relatos clarinianos, caracterizados por cierto tono naturalista, pero con indudable valor poético como "Pipa".

Cuando en 1952 dedica una monografía a la prosa neomodernista de Gabriel Miró, su punto de vista sobre las relaciones intergenéricas entre novela y poesía se encuentra mucho más conformado. Por una nota a pie de página, se conoce la lectura del profesor de la obra de Pedro Salinas, *El signo de la literatura española del siglo XX*, en donde la impregnación lírica de otros géneros literarios aparecía como el signo característico del siglo. Partiendo de esta reflexión, Baquero justifica el contagio lírico de los géneros prosísticos como consecuencia del extenso cultivo de la poesía española en este momento y reivindica la necesidad de un gran número de trabajos que permitan comprender este tipo de novelas hibridadas con la poesía: "La llamada prosa artística o prosa poética está pidiendo un estudio lingüístico literario que aclare muchas cosas, de las que aquí solo cabe hacerse débil eco" (Baquero Goyanes, 1952g: 24). Tras esta advertencia, pasa a

novela corta: "esta configuración de la novela poemática es uno de los logros fundamentales en la novelística del período; y se produce en el terreno de la novela corta porque las acciones simbólicas en que consisten requieren el procedimiento sintético, como unas nuevas "novelas ejemplares" (74).

centrar su estudio sobre la prosa de Gabriel Miró en los aspectos musicales y plásticos de su lenguaje.

Esta inclinación hacia el análisis del lenguaje es la que marcó, asimismo, su primer estudio sobre las novelas azorinianas (1952c), en el que evalúa los aspectos rítmicos de su prosa. También en esta década de los cincuenta, comparó los efectos musicales de la prosa de Azorín y de Miró (1956) y estudió el ritmo en la narrativa de otros dos autores, en este caso, Baroja y Azorín (1957a). No siendo el estudio del lenguaje un enfoque característico de la trayectoria del autor, en apenas cinco años, como se puede comprobar, hay cuatro estudios dedicados al análisis del lenguaje literario. Parece, por tanto, que esta confluencia de trabajos hay que interpretarla bajo la influencia de los estudios estilísticos en esta década.

A este respecto, podemos recordar la reseña que en 1951 realiza a la *Poesía española* de Dámaso Alonso y la manifestación de su deseo por ver cómo se comporta la Estilística ante otros géneros que no son la poesía lírica. Fue Amado Alonso quien mostró en España una mayor inclinación por los estudios estilísticos en prosa. En uno de sus principales trabajos −"La musicalidad en Valle-Inclán"− A. Alonso (1969) se interesó por estudiar la inclusión del ritmo de la prosa dentro de la definición que Franz Saran había ofrecido sobre el ritmo. Sin alcanzar la exhaustividad de los análisis de Amado Alonso, pero interesado también por los elementos rítmicos de la prosa de los autores ya mencionados, Mariano Baquero otorgó a las comas −al igual que sugería el investigador navarro− la función de señalar una división rítmica. A raíz de estas divisiones, se preocupó por el estudio de la equivalencia entre dichas pausas que establecen una división sintáctica y rítmica, obedeciendo a un sentido en los textos prosísticos, y por ciertas unidades de medida de los versos, como el endecasílabo, heptasílabo, el pentasílabo, etc.:

> La tarea de perseguir determinados ritmos, de revelar concretos moldes métricos en un prosista literario o aun en el corriente lenguaje hablado, no es ni demasiado difícil ni excesivamente original. […] Por un fenómeno de autosugestión, el oído agudizado puede descubrir el sonar de muy conocidos esquemas métricos, el perfil de muy concretos versos en la prosa más aparentemente musical o arrítmica (Baquero Goyanes, 1952c: 25).

Partiendo de estos rasgos lingüísticos, los presupuestos de la estilística sugerían la posibilidad de "obtener una conclusión acerca de la calidad formal o valor estético de la obra" (Viñas Piquer, 2008: 383). Fiel a estos principios, Mariano Baquero no solo

identifica las marcas acústicas, sino también gramaticales y léxicas como elementos estilísticos de interés para dar cuenta de las peculiaridades de una obra: "también las palabras, el lenguaje, los nombres pueden tener calidad frutal […] De adjetivar frutalmente una delicada piel femenina, Miró pasa a dar calidad frutal a los olores, a los ojos de un borriquillo, a un cielo de atardecer" (Baquero Goyanes, 1952g: 30-31).

Con todo, frente a las sugerencias de algunas de las principales escuelas estilísticas, su actitud a la hora de extraer de estos elementos formales conclusiones acerca de la biografía o psicología del escritor se muestra muy comedida. A decir verdad, en "Elementos rítmicos en la prosa de Azorín" toda su tarea se corresponde, simplemente, con esa primera fase del método estilístico enfocado en el aislamiento y enumeración de una serie de elementos formales. Incluso, cuando en sus trabajos *La prosa neomodernista de Gabriel Miró, Azorín y Miró* y "Retórica y ritmo en Baroja y Azorín", deriva ciertas valoraciones del estilo hacia pequeños datos biográficos o de pertenencia a una determinada época o grupo, sus apuntes son realmente nimios. En realidad, simplemente hace referencia a las filiaciones levantinas de ambos escritores o a la asociación de Azorín y Baroja a una determinada época o grupo, la generación del 98. En definitiva, tal y como a partir de los años cuarenta sugerían las propuestas de Spitzer que tanta influencia tuvieron en la escuela estilística española, las conclusiones de Baquero son de índole literaria y recaen sobre las intenciones y motivaciones artísticas de dichos autores. Veamos algún ejemplo:

> Hay en los dos elogios un elevado índice adjetivatorio, clara expresión de su densidad afectiva. Obsérvese que en uno y otro elogio gran parte de la fuerza emotiva, de la calidad sentimental, viene dada por lo directo de la invocación, por estar presentes ahí, en esas líneas, los viejos caminos y los nobles caballos a los que Azorín y Baroja se dirigen conmovidamente (Baquero Goyanes, 1957a: 7).

> El comentario mironinano sobre el uso del presente resulta bien expresivo. Miró conoce los secretos de la prosa, del uso de los tiempos verbales, de la aliteración, de la expresividad que puede conseguirse con la supresión de verbos en formas personales […] La insistente repetición de la conjunción *y* comunica un ritmo suavemente entrecortado al período, que alienta a golpes, aunque sin perder la respiración, esa respiración del viento que va de un sitio a otro, perseguido por la repetida conjunción para acabar latiendo en las aspas del molino (Baquero Goyanes, 1952g: 40).

Como se puede advertir, las reflexiones sobre las relaciones intergenéricas entre poesía y prosa que venimos persiguiendo adoptan en el pensamiento de este autor en los

años cincuenta un enfoque hacia el estudio del lenguaje. Más allá de ser una tendencia asociada a los defensores de una determinada corriente crítica, el interés durante estos años por el lenguaje era extensible a gran parte de la crítica española. Para ilustrar esto, se vuelve necesario acudir al repaso la trayectoria evolutiva de la teoría en el siglo xx, que Pozuelo Yvancos (2011) realiza. Como una de las particularidades de la escuela española de filología este investigador señalaba la integración de los estudios lingüísticos y literarios. Mencionaba, así, la primacía que supusieron las obras de Menéndez Pelayo, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Lapesa, entre otros, mucho antes de que Jakobson programara en 1959 la necesidad de esta integración. Este hecho condujo, incluso, a la creación de una nueva cátedra, la cátedra de Gramática General y Crítica literaria, que vino a suponer un área de estudios en la que se unieron la vertiente lingüística con la literaria. Si el primero en ocupar esta cátedra fue Rafael de Balbín Lucas en la Universidad Complutense −recordemos que sería el director de tesis de Mariano Baquero−, con posterioridad la ocuparon otros como Lázaro Carreter, y más tardíamente Antonio García Berrio, Miguel Ángel Garrido Gallardo o José María Pozuelo Yvancos. Todo esto tuvo lugar hasta 1984, año en el que, debido a la nueva legislación universitaria, el Ministerio obligó a estos catedráticos a elegir entre una de las dos áreas de conocimiento: la de Lingüística General y la de Teoría de la Literatura (Pozuelo Yvancos, 2011: 684-685).

Pese a que tales condicionantes determinaron el sesgo de muchas investigaciones literarias, que emanarían de la unión de estas dos dimensiones, los estudios de Mariano Baquero no se vieron influidos por esta perspectiva de manera considerable. Pasado el auge de los estudios estilísticos, en la obra de este crítico el análisis de la relación entre ambos géneros toma nuevas orientaciones mucho más centradas en aspectos puramente literarios y estructurales. Ya en su monografía sobre qué es la novela, pese a los concisos límites de espacio, se advierte una afirmación ilustradora con respecto a esta nueva orientación de sus estudios:

> En el caso de las novelas renacentistas y barrocas taraceadas de poesía -como en Cervantes- habría que distinguir la simple intercalación de poemas, de aquellos otros casos en que la poetización o contagio lírico afecta a la estructura y tono general de la obra, tal como ocurre en algunas novelas pastoriles (Baquero Goyanes, 1961a: 20-21).

Es, sin duda, en su capítulo de sus *Estructuras sobre la novela*, en donde esta perspectiva adquiere su máximo desarrollo. Partiendo de la clasificación de las modalidades novelescas de Irène Simon: épica, dramática y lírica, se interesa por la configuración estructural de la novela poética y de la novela mítica[94]. Junto a los trabajos de esta investigadora, aparecen citados estudios de Gaetan Picon, Maurice Nadeau, Albérès, Robert Murray, Michelle Butor o Freedman. Frente a la evidente ausencia de la obra de Freedman en la primera edición de esta monografía publicada en Planeta (1970a), especialmente significativo con respecto al conocimiento del crítico de la actualidad literaria se muestra su alusión a la *La novela lírica* de Freedman en la segunda edición de esta obra, cuando apenas hacía un año de la traducción al español que José Manuel Llorca realiza de este libro y que el investigador recoge. Dado que esta obra de Mariano Baquero será objeto de detallado estudio en el apartado de este trabajo dedicado a las estructuras novelísticas, no incidiremos más en este tema.

De modo paralelo a esta preocupación por la configuración formal, durante estos años, también se observa una tendencia a evaluar las exigencias que este nuevo tipo de novela impone a sus lectores. Esto se vuelve principalmente patente en su obra *Proceso de la novela actual*. Consciente de la previa acomodación psicológica que cada género presupone por parte del lector, analiza la decepción que puede suponer el acercase a este tipo de novelas con una disposición lectora novelesca:

> La novela ha dejado de ser lo que era en el siglo XIX, y ha llegado a ser, en nuestro tiempo, un modo de expresión que ha recogido la herencia de la poesía, por un lado, y también la de la confesión, las memorias, el sermón […] lo que se pide al lector no es tanto que acepte unas nuevas técnicas o contenidos novelescos como un género casi calificable de nuevo, por más que vaya etiquetado con el rótulo de novela. Posiblemente tal exigencia ha de provocar una especial desazón en el lector carente del asidero habitual en que apoyarse, aquel que supone una clasificación tradicional por virtud de la cual todos sabemos a qué atenernos […] cuando nos disponemos a leer teatro, novela, poesía lírica, ensayo […] Cada libro, cada género, presupone una previa acomodación psicológica por parte del lector (Baquero, 1963: 165-166).

[94] La novela mito como principal caso de allegamiento de la poesía a la novela es una concepción que hereda de R.M. Albèrés, quien estima que la *Recherche* ha enseñado a apreciar la novela como un mito. A la vista de las obras que diversos críticos suelen incluir en este tipo de novelas, considera que se caracterizan "porque el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay en virtud de misteriosos símbolos o alegorías, un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca" (Baquero Goyanes, 1970a:74).

adelantándose, una vez más, a algunas de las orientaciones que la crítica moderna adoptaría años después al otorgar un papel indiscutible al factor de la recepción en el problema de los géneros literarios.

El interés de Mariano Baquero hacia este tipo de novela lo acompañó hasta los últimos años de su trayectoria. Muestra de ello, resulta su artículo "Actualidad de Gabriel Miró" (1979a), en el que manifestó cómo ese mayor número de estudios que exigía este tipo de obras, había encontrado camino a través de las investigaciones de críticos como Albérès, Steven Marcus, Ralph Freedman o Gaëtan Picon. Todos estos autores le habían ayudado en la configuración de su pensamiento acerca de las relaciones entre ambos géneros, siendo referencias fundamentales en sus *Estructuras de la novela*.

1.1.3. La novela y el teatro

Cuando en 1984 se realiza en la revista *Monteagudo* el primer homenaje póstumo a Mariano Baquero, destacados profesores en el ámbito de los estudios teatrales de la Universidad de Murcia −como César Oliva (1984), Mariano de Paco (1984) o Francisco Florit (1984)− enfocan sus aproximaciones hacia el interés de Mariano Baquero por el teatro. Dentro de la extensa bibliografía de este investigador, Mariano de Paco encontraba "media docena de artículos en los que los aspectos dramáticos se estudiaban relacionados con sus estudios sobre narrativa" (de Paco, 1984: 41). Citaba, así, su edición de 1973 a *El escándalo* de Alarcón y sus artículos "El tema del Gran Teatro del Mundo en las Empresas Políticas de Saavedra Fajardo" de 1953, "La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" de 1955, "El entremés y la novela picaresca" de 1956, "Réquiem para una mujer de Faulkner" de 1958, "Valle-Inclán y lo valleinclanesco" de 1966, "Comedia y novela en el siglo XVII" de 1983. No es extraño, por esta razón que, en su preocupación por las relaciones entre la novela y otros géneros, el teatro obtuviese un considerable tratamiento.

Durante sus primeros años de investigación en Oviedo y en Madrid en ninguno de sus trabajos aborda específicamente la interrelación entre estos dos géneros. Con todo, este interés no deja de estar presente. La primera alusión a la relación entre el teatro y la novela se encuentra en su artículo "Tiempo y tempo en la novela" (1948a). En él, centra su atención en la importancia que en uno y otro género adquiere la categoría del tiempo.

Si en el teatro desempeña la función de "marco irrebasable, consecuencia al fin de su calidad de espectáculo subordinado al diario quehacer del hombre que busca en él solaz limitado para unas horas" (Baquero Goyanes, 1948a: 86), en la novela, se encuentra sujeto simplemente a la voluntad creadora del novelista por lo que su presencia es mucho más arbitraria. Pese a ello −manifiesta− hay también obras en las que el tiempo actúa como algo más que un soporte, adquiriendo categoría protagonista. Señala a este respecto, la obra teatral inglesa *Time and the Conways* de Priestley y la norteamericana *Our Town* de T. Wilder. Dos muestras de cómo su conocimiento de la literatura supranacional, ya en estos años, no solo abarca su ámbito de predilección por la narrativa, sino que se vuelve extensible hacia otros géneros como el teatro.

Como hemos señalado, su consciencia acerca de la difícil delimitación de los géneros literarios ya lo acompañaba en sus primeros trabajos sobre el género cuento. Cuando en su artículo "Sobre la novela y sus límites" se centra en la novela, estima su vínculo con el teatro como el más delicado y complejo de todos. Para ejemplificarlo, cita algunas obras teatrales, como *La Celestina* o *La Dorotea*, y novelas como las de Galdós o Baroja, cuyo carácter híbrido ha suscitado siempre controversia entre críticos e historiadores. Pese a esta dificultad, no duda en reconocer en el teatro el género al que con mayor frecuencia se ha recurrido para encontrar una definición de la novela (1950a: 170). Conforme a este enfoque, al estudiar las técnicas novelescas (1950a), desarrolla su planteamiento a partir de la que siempre se ha visto como la principal diferenciación entre ambos géneros: la presencia de diálogos y acción en el género teatral frente a la capacidad narrativa caracterizadora de la novela. A la luz de su contacto directo con los textos, Baquero considera esta distinción demasiado simplista. Trae, así, a colación el caso de obras teatrales, como las de O'Neill, en las que la técnica empleada es casi novelística debido a presencia de una técnica tan novelesca como la de dar voz al pensar interior de los personajes[95]. Frente a quienes veían en la técnica dialogal un rasgo característico del teatro, el crítico recuerda la definición de Ortega y Gasset, para quien la novela no podía entenderse sino como categoría del diálogo.

[95]En un reciente trabajo de Miguel Ángel Márquez (2021) muestra cómo esta inclusión de elementos narrativos en una obra dramática (narrativización o novelización del teatro), que, como vemos, tanto preocupó a Baquero, sigue siendo un aspecto de vital importancia para la comprensión de los nuevos cauces que adopta la narrativa actual.

Si en un capítulo anterior estudiamos ciertos aspectos de la influencia de Ortega en el pensamiento de este autor, esta influencia se vuelve especialmente significativa en el caso de las relaciones entre el teatro y la novela. No solo por la importancia que adquiere en su obra la categoría del diálogo, sino también por la percepción de la novela como tragicomedia que, si fue una de las principales propuestas en las *Ideas sobre la novela* de Ortega, ocupó también algún estudio de este crítico. Especialmente significativa se vuelve esta cuestión en su artículo "La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" (1955c), en donde con asombro plantea la similitud entre la producción narrativa ayaliana y las ideas del filósofo. A través del concepto de tragicomedia, el crítico no duda en aproximarse por medio de su personal lectura de las obras literarias de Pérez de Ayala a determinados temas o situaciones que permiten enlazar a ambos géneros. Vincula, así, los seres enmascarados de novelas como *Troteras y lanzaderas*, *El ombligo del mundo* o *Tigre Juan* con la producción teatral de O'Neill o el tema del honor conyugal manchado de *Luna de miel* y *Tigre Juan* con el desarrollo de esta misma cuestión en las comedias. Manifiesta, de igual modo, la semejanza entre las reflexiones que aparecen en estas novelas sobre los estatutos de la tragedia y la comedia y las ideas filosóficas de Bergson, insinuando la común influencia que Ortega y Pérez de Ayala pudieron tener de este último autor: `

> En esas líneas Pérez de Ayala define bien sus preocupaciones sobre la esencia de la tragedia y de la comedia, al recoger una aguda observación que procede, incluso en el ejemplo, del famoso estudio de Bergson sobre *La Risa*. En él se lee: "Por eso el poeta trágico procura evitar cuanto pudiera atraer nuestra atención sobre la materialidad de sus héroes. Tan pronto como interviene la preocupación del cuerpo, es de temer una infiltración cómica. He aquí por qué los héroes de tragedia no beben ni comen, ni se calientan a la lumbre" […] Pérez de Ayala tomó, pues, aplicándolo a la situación declamatoria de Apolonio, este ejemplo de Bergson, que ya Ortega, en 1914, había utilizado también sus *Meditaciones del Quijote* (Baquero Goyanes, 1955c: 3).

Como se ha podido observar, entre 1948 y 1955, fueron varios los estudios en los que Mariano Baquero aludió a las relaciones entre estos dos géneros. Es, así, comprensible que cuando en 1961 le sugieren escribir un monográfico sobre la definición de la novela (1961a), considere fundamental hacer alusión a sus interrelaciones con este otro género. Con todo, debido a las evidentes limitaciones de espacio que puso la editorial Columba, fueron las relaciones con el cuento y la novela corta las que recibieron una mayoritaria atención en este estudio, en el que simplemente se limita a señalar el interés

que puede presentar la novela dialogada a la luz de la flexibilidad de este género. Hay que esperar, por tanto, a su monográfico *Estructuras de la novela actual* para que la novela caracterizada por ciertos rasgos teatrales obtenga un mayor tratamiento. Es ese sentido del diálogo como forma no meramente teatral lo que justifica para el crítico la existencia de una novela con estructura dramática o dialogada[96].

Esta preocupación por los contactos entre la novela y el teatro también obtiene su reflejo en la edición que prepara para la editorial Espasa-Calpe sobre *El Escándalo* de Alarcón (1973a). En dicho prólogo, el investigador se interesa por la huella de lo teatral, perceptible a través de diversos recursos como el de un lapso temporal prácticamente ajustado a la normativa clásica (24 horas) o la existencia de algunos capítulos caracterizados bien por el uso de acotaciones escénicas −capítulo IV del libro V−, bien por la disposición teatral de los personajes −capítulo VI del libro VII− o por ciertos juegos de contraste en donde todo parece estar calculado teatralmente −entrada y salida de actores, disposición en grupos, matización de los gestos−. De todas las técnicas teatrales es la presencia del coro y sus consecuencias estructurales a lo que mayor atención presta. No es, con todo, *El escándalo* la novela alarconiana en donde más importancia y significación presenta este recurso, por lo que para el crítico se vuelve imprescindible adoptar un enfoque intratextual en su estudio. Desde esta perspectiva, con relación a *La pródiga* y a esta novela, revela la superior concepción operística de *El Niño de la bola*: una novela urbana, en la que el coro representa una voz del pueblo difícil de hallar justificación en las otras narraciones. La presencia del coro no la asocia únicamente con el afecto que Alarcón siente hacia el teatro sino también con su gusto por la música, una afición que autor e investigador compartían y a cuya presencia en estas obras dedica Baquero un apartado de esta introducción.

Como lector de obras de muy diversos siglos, y consciente de la predominancia que en cada momento histórico adquiere un determinado género literario, no escapa a su interés por las relaciones entre el teatro y la novela, las establecidas en un siglo de tanto esplendor teatral como el XVII. Muestra de ello es su estudio "El entremés y la novela picaresca" (1956c). En él parte de las afirmaciones de Chandler, Valbuena Prat y Ruiz Morcuende, para reflejar las semejanzas establecidas a lo largo de la historia entre el

[96] Para más información, puede verse lo indicado al respecto en los capítulos de este trabajo dedicados a sus aportaciones sobre la categoría del diálogo y estructuras de la novela.

entremés y la novela picaresca. A lo largo de su análisis hace especial referencia a la literatura cervantina, pero también a la de Quevedo o Juan de Matos Fragoso y, en general, a un corpus abultado de escritores de entremeses y novelas picarescas. Tomando estas obras como base de su reflexión, manifiesta la presencia del hampa frente a la ausencia de personajes nobles en ambos subgéneros. Asimismo, señala la idéntica concepción que ofrecen del amor y el antisentimentalismo y estudia la confluencia en ellos de diversas figuras, como los valentones, estudiantes, soldados, venteros, habladores, pobres, hidalgos, barberos, alguaciles, sacristanes, médicos o espadachines. De manera especial, por ser autor de novelas picarescas e ingenioso entremesista, se detiene en la obra de Castillo Solórzano estableciendo las estrechas relaciones entre algunos de sus episodios novelescos y entremeses. Centrándose en los aspectos técnicos que caracterizan a la literatura picaresca y entremesista, asemeja a la brevedad del entremés los episodios independientes enlazados únicamente por el personaje principal de las novelas picarescas. Junto a esta semejanza, contrasta la densidad psicológica de las novelas picarescas frente a la superficialidad satírica de los entremeses, así como el diferente procedimiento de presentación de los personajes: lento y preciso en la novela picaresca y escueto e impresionista en el otro subgénero. Estas diferencias se presentan para el crítico como fruto de la especificidad de cada uno de estos dos géneros, pero entre los que, como se ha señalado, reconoce poderse traspasar numerosos motivos, tipos y situaciones.

En 1983 vuelve a dirigir su atención hacia el vínculo establecido en el Siglo de Oro entre estos dos géneros. Se aproxima, así, a la relación establecida por Lope entre los preceptos de la comedia y de la novela. Consciente de la indeterminación genérica que había en dicha época y que tuvo que influir en la proposición del dramaturgo, Baquero resalta la imperiosa necesidad de distinguir las técnicas y estructuras que ambos géneros requieren al operar sobre diferente público, colectivo en el teatro e individual en la novela. Con el fin de reflejar estas diferenciaciones, refleja la consideración de la novela como producto ideológicamente peligroso frente a la estimación del teatro como género plegado a la ideología social, manifiesta la distinción entre la comedia −caracterizada por su riqueza de acción− y la novela seiscentista −interesada por captar almas e intimidades− y cuestiona la equivalencia establecida por Maria Grazia Profeti entre ciertos personajes

novelescos y algunas figuras de comedia. Para él lo que únicamente presenta adecuada comparación es la presencia de ciertas situaciones asociables en ambos géneros.

Las relaciones establecidas por Mariano Baquero entre ambos géneros han merecido la atención de estudiosos recientes como Márquez (2020) y Ginés Orta (2021). El primero de ellos, en su estudio sobre las afinidades entre la novela breve y la tragedia, recupera los factores estructurales que para Baquero justificaban la aproximación novela-teatro. El segundo, al estudiar las novelas teatrales de Dostoievski y Bulgákov, toma el concepto de "novela laboratorio" empleado por Baquero para hacer referencia a la gran "posibilidad expresiva" y "atrevimiento técnico" de este tipo de novelas (Gines Orta, 2021: 174).

En definitiva, se podría decir que, para Mariano Baquero, esta capacidad de la novela para permitir que en su interior se filtren diversas técnicas y formas que le son ajenas, no implicó nunca que se tratase de un género carente de personalidad propia. Todo lo contrario. Para el investigador, la novela fue siempre un género capaz de crear un recinto hermético en el que todo se tiñe de su mismo tono haciendo posible seguir creyendo en su vitalidad (Baquero Goyanes, 1963: 102).

1.2. Modalidades y tipos de novela

Conocedor del influjo de otros géneros sobre la novela, así como de los diferentes temas y formas de expresión que adopta este género a lo largo de la historia, Mariano Baquero muestra también preocupación por algunas de las clasificaciones tipológicas que recientemente se habían establecido como método de aproximación descriptiva a la novela. Su principal aportación al respecto se encuentra en su monográfico *Qué es la novela*, en donde sin llegar a establecer una consolidada tipología, se interesa por lo que estima como las principales modalidades existentes en la evolución histórica de la novela, se acerca a las tipologías sugeridas por Muir y Kaiser y realiza un intento de clasificación temática de este género.

Los numerosos estudios realizados con anterioridad a este monográfico ya le habían dado ocasión para referirse a esta cuestión tipológica. La primera mención corresponde a su artículo "Sobre la novela y sus límites" (1949a). Ya en este temprano trabajo se constata su interés por la configuración del género novela, que llegaría a su

máxima expresión en su monografía *Estructuras de la novela actual*. Concretamente, en este artículo, se cuestiona sobre los diferentes modos de engarzar y desarrollar el hilo argumental.

Con el objetivo de analizar las distintas modalidades discursivas que surgen en función de la unidad o variedad de acciones que presentan las novelas, realiza un primer acercamiento a lo que, posteriormente, en su monográfico *Qué es la novela*, acogerá bajo el concepto de "modalidades del género". Así, Baquero equipara *El Quijote*, el *Guzmán de Alfarache* y el *Persiles*, al ser obras conformadas por distintos episodios relacionados entre sí por un común denominador: los protagonistas, al que en el *Persiles* se suma el aglutinante del "secreto móvil del viaje de Persiles y Sigismunda y su misterioso origen y simulado parentesco" (1949a: 275). También se refiere a la llamada "novela-río". Pese a considerar que su máximo cultivo se halla en las letras francesas, menciona grandes equivalentes de la misma en otras literaturas, como la saga de los Forsythe, de Galsworthy, la serie novelística de Mazo de la Roche o *La ceniza fue árbol* de Ignacio Agustí, de la que hasta ese momento había publicadas dos novelas, *Mariona Rebull* y *El viudo Ríus*, capaces de leerse de manera independiente (276). Si considera a esta clase de novelas nacidas a raíz de la tendencia del realismo por hacer de este género un reflejo de la vida, distingue entre aquellas en las que sus autores practicaron un corte horizontal de la sociedad de su época, al describir la vida de las diferentes clases que la conformaban (Balzac), de aquellas otras en las que el autor realiza un corte vertical, persiguiendo la evolución de toda una familia, como es el caso de Zola con los Rougon-Macquart. Galdós, en cambio, en sus *Episodios Nacionales* y sus *Novelas españolas contemporáneas* emplea ambos procedimientos, fusionando la visión sincrónica de la sociedad española de su tiempo con la diacrónica, al buscar los antecedentes de esa sociedad en la historia española a partir de una derrota: *Trafalgar* (1949a: 276). Dentro de este tipo de novelas, el crítico es consciente de la excepcionalidad que presentan libros como *Los Budenbrook* de Thomas Mann en los que en una sola novela se presenta la historia de toda una progenie, frente al conjunto de obras que conforman las anteriores series citadas. A esta clase de obras, contrapone el caso de otras novelas como *Fortunata y Jacinta* en donde las distintas partes, desgajadas unas de otras, carecen de autonomía y sentido debido a su integración en una única acción.

Más allá de estas narraciones caracterizadas por la presencia de una única trama, manifiesta la existencia de otro tipo de novelas en las que es precisamente la variedad de acciones la que da sentido a la obra a través de una técnica musical como el contrapunto, con la que un tema dominante queda realzado por uno secundario o simplemente puesto en paralelo, tal y como sucede en *Las palmeras salvajes* de Faulkner. Muestra, así, especial interés hacia aquellas obras en las que la variedad de acciones aparece anudada en torno a un personaje (*El Quijote*, *El Guzmán*, *Pickwick* o *Las almas muertas*), o hacia aquellas otras en las que es un ambiente (*Gran Hotel* de Vicki Baum, *Pabellón de reposo* de Cela) o un objeto el que confiere cierta unidad, por más que estas obras amenacen por convertirse en un conjunto de novelas cortas (277-278). En cierta forma, estas alusiones pueden considerarse predecesoras del concepto de *composite novel* que consagraría la teoría de la literatura y sobre el que, como ha señalado Baquero Escudero (2011), incidirían en especial autores como Dunn y Morris, quienes al igual que Mariano Baquero ejemplificaría sus estudios con obras de Faulkner (72). Estos autores definieron este concepto de la siguiente forma: "The *composite novel* is a literary work composed of shorter texts that though individually complete and autonomous are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles" (Dunn y Morris, 1995: 2).

Cuando en 1961 Mariano Baquero ha de procurar para la editorial Columba ese breve acercamiento a la definición de este género, no solo constata las dificultades que existen para hallar límites con que diferenciar la novela de otros géneros sino también las complejidades que se derivan de la gran variedad de tipos y formas novelísticas que percibe. Es por ello que, teniendo en cuenta la evolución histórica del género, plantea un sumario de las principales modalidades novelescas. Establece, así, en un primer momento, la evolución desde esas narraciones con marco, características de la Edad Media, Renacimiento y Barroco, a las novelas con cuentos intercalados, en las que lo importante no son ya los relatos incrustados sino el argumento. Un argumento caracterizado por poseer un aspecto lo suficientemente compacto como para considerarse una novela y no un cúmulo de cuentos. Dentro de estas novelas, distingue, por un lado, aquellas obras caracterizadas por la compacidad de una trama única que puede presentarse sin la menor desviación u ofrecerse a través de la varias desviaciones e intervenciones de diversos personajes (*Crimen y castigo*). Por otro, aquellas obras −como *El Quijote*, *Las*

almas muertas de Gogol, *Tom Jones* de Fielding o el *Pickwick* de Dickens−, distinguibles por la yuxtaposición de episodios relacionados de alguna manera entre sí. Dentro de esta modalidad, ya en su temprano artículo, se había interesado por aquellas novelas en las que, ante dicha variedad de episodios, unos protagonistas, un lugar, un tema o un objeto actúan como común denominador. En esta ocasión, también insiste sobre este tipo de modalidad caracterizada por un contrapunto de acciones −*Los monederos falsos* de Gide, *Contrapunto* de Huxley, *U. S. A.* de Dos Passos, *La colmena* de Cela, *Hoteles* de Vicki Baum o *La montaña mágica* de Thomas Mann−.

Si en su artículo "Sobre la novela y sus límites" había hecho referencia al gusto en la segunda mitad del siglo XIX por las construcciones cíclicas, en este estudio señala la pervivencia de este tipo de novelas en obras como las de Faulkner, en las que determinados personajes reaparecen o un mismo espacio sirve una y otra vez de fondo. Como hemos anticipado, esta aproximación a los distintos modos de composición de la novela supone, dentro de su trayectoria, un anticipo de su preocupación por las estructuras novelescas (1967a, 1970a), a las que en este trabajo dedicaremos un capítulo.

Junto a las modalidades novelescas, Baquero se interesó por los distintos tipos de novelas. A lo largo de la historia, han sido diversos los modos de organización de tipos de novelas que se han propuesto. Al ocuparse Bobes Naves (1998) de la cuestión de la tipología de este género, refleja diversas clasificaciones, destacando el criterio temático como el más frecuente. En este rasgo pone su atención Mariano Baquero, quien −recordemos− ya en su tesis doctoral había recurrido a este criterio para clasificar los distintos tipos de cuentos decimonónicos. Con todo, antes de adentrarse a profundizar en esta tipología temática se detiene a recordar la clasificación propuesta por Muir, quien atendiendo a un criterio distinto había diferenciado entre *dramatic novel*, *chracter novel* y *chronicles*. Si ya en su artículo "Sobre un posible retorno a la novela de acción" (1953d) había hecho referencia a esta clasificación, en esta monografía sobre qué es la novela lo que principalmente le interesa es compararla con la de Wolfgang Kayser (novela de acontecimiento, de personaje y de espacio). Como el crítico advierte en ambos casos los diferentes tipos de novela resultan de destacar una de las categorías arquitectónicas del relato. Para Baquero, sin embargo, estas clasificaciones podrían reducirse a la diferenciación entre dos tipos: novela de acción y novela psicológica. Con todo, advierte de la necesidad de observar estas dos modalidades como dos extremos del género novela,

dentro de cuyos límites aparecerían obras en las que confluyen ambos tipos: la psicológica y la de aventuras, como sucede en las novelas de Conrad o Graham Greene.

Dentro de la denominada por Kayser *novela de espacio*, destaca el libro de viajes, una modalidad que reconoce ha acompañado al género narrativo a lo largo de todos los tiempos (*Odisea*, *Simbad el Marino*, *Tom Jones*, *Ulysses*), gracias a la ausencia de límites espaciotemporales, a diferencia de lo que ocurre en el teatro. Ligada a la llamada *novela de personajes*, señala la novela de ideas, convertida en ocasiones en novela de tesis, representativa del siglo XIX y de la preocupación de sus novelistas por referir problemas sociales, religiosos, filosóficos, científicos o místicos. Manifiesta, asimismo, la nueva versión de esta tradicional novela de ideas que supone la novela metafísica, poseedora de una emocionante simbología (*La Peste*), y la novela-ensayo o novela humanística (las obras de Aldous Huxley, *La montaña mágica* o *Dr. Faustus*), cuya carga cultural movilizada por el calor y las pasiones de sus personajes la aleja de otro tipo de novela, la novela filosófica (*La náusea*).

Como hemos anticipado, tras referirse a estas clasificaciones tipológicas, pasa a establecer un sintético vínculo temporal en el que revisa diversas especies novelescas a la luz de un criterio temático. Así, en esta revisión, aparecen la novela rural o campesina de tono idílico −en la que advierte un singular eco de la novela pastoril−, la actual novela de aventuras −que halla hermanada con la novela bizantina− o la novela amorosa, género que, como demuestra, ha experimentado llamativas modificaciones a lo largo de los siglos, desde el desdichado amor de *Werther* a los ingenuos amores infantiles y adolescentes de *Fermina Márquez* de Valéry o *El gran Meaulnes* de Alain Fournier (1961a: 36-37). Las limitaciones editoriales impuestas para este monográfico no impiden que su estudio exceda la que podría ser una mera enumeración de novelas en función de sus temas. Su apreciación acerca de los cambios que los naturalistas realizan en su cultivo de la novela rural −desde el idílico reflejo del vivir campesino a una descripción de los brutales instintos, miserias y maldad de la gente del campo− y la posterior y nueva expresión de esta literatura rural en narradores del siglo XX como Ramuz en Suiza, Hamsun en Noruega, Giono en Francia o Wiechert en Alemania, afianzan su perspectiva inicial de estudio de las diferentes temáticas novelescas a lo largo de la historia. Esta misma pretensión se encuentra en la base de la especial atención con que analiza otros tipos de novela, como la novela histórica y la novela utópica. Como había quedado

reflejado en su temprana monografía, *Problemas de la novela actual*, Baquero había leído a Roger Callois y su idea sobre la supeditación de la novela al ambiente en que ve la luz es una concepción que lo acompaña a lo largo de los años. Tal vez, por ello, estos dos tipos, la novela histórica o la novela utópica, aparezcan con cierta relevancia dentro de su producción[97]. Para Baquero ambas especies, lejos de implicar una evasión del novelista desde el momento presente hacia el pasado o futuro, suponen una visión en la que el presente del propio autor se transparenta. Nacida la novela histórica durante el romanticismo no la considera un género extinguido, a la luz de obras como *Los Idus de Marzo* de Thornton Wilder o *La piedra angular* de Zoe Oldenbourg. Lo mismo sucede con respecto a la novela futurista cuyo cultivo justifica con obras literarias como *Un mundo feliz* de Huxley o *Mono y esencia* de Orwel o con la llamada *sciencefiction.*

No deja, asimismo, de mencionar, otros tipos como la novela humorística, a la que había prestado atención con motivo de su interés por la llamada por González Blanco, escuela asturiana del siglo XIX (Baquero Goyanes, 1948). De igual modo, hace alusión a la novela fantástica, a la novela católica, a la radiofónica, a la novela de guerra, a la que −recordemos− había dedicado su artículo "La guerra española en nuestra novela" (Baquero Goyanes, 1952b), o a la policíaca, un tipo de novela que con cierta recurrencia aparece en sus trabajos al considerar su configuración semejante al de la nueva novela francesa (Baquero Goyanes, 1959a, 1962, 1966b, 1970a).

Como ya señalamos, "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" (Baquero Escudero y López Ruiz, 2023: 265). A decir verdad, más allá de una conferencia sobre la novela psicológica

[97] Ya en "Perspectiva y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos" (1954) con motivo de su interés por el perspectivismo literario se había aproximado al estudio de los dos términos de comparación, el normal y el utópico, que configuran la narrativa de autores como Swift, Samuel Butler, Huxley, Wells o Maurois. En el mismo año de publicación de su monografía sobre qué es la novela, en su artículo, "El hombre y lo humano en la novela actual*"* (1961), señala la viveza que aún posee la novela histórica por la perdurabilidad de los rasgos esenciales de la condición humana que reflejaron en ellas sus autores. Con posterioridad, en "Realismo y utopía en la literatura española" (1962a) insiste en cómo el descontento con la situación presente conduce a los novelistas a evocar tiempos pasados (novela histórica) o futuros (novela de anticipación). En este estudio, el concepto de utopía es asociado por el crítico no a un estado ideal sino de anticipación que, con tono satírico, tiende hacia la agigantada prolongación de lo actual o al empleo de la antítesis. Un procedimiento, el de la antítesis, que lejos de suponer un vuelo de la fantasía hacia una realidad utópica hace de la novela de anticipación una mera plasmación de un mundo al revés. De igual modo, en *Proceso de la novela actual* (1963), a propósito de la situación actual de la novela y con la pretensión de mostrar la convergencia entre lo que podrían parecer dos clases de novelas distintas (mundo aparte y nuestro mundo) vuelve a interesarse por estos dos tipos de novela.

o algunos artículos como "El entremés y la novela picaresca" (1956e) o "La guerra española en nuestra novela" (1952b) la perspectiva de estudio de Mariano Baquero sobre este género excedió, sin lugar a duda, los límites impuestos por cualquier clasificación temática. Con todo, en sus análisis críticos sobre determinadas novelas se pueden encontrar referencias a la pertenencia de dichas obras a uno u otro tipo de novela, aproximándose así a lo largo de su trayectoria al estudio de novelas filosóficas como el *Criticón* (1958b), de novelas psicológicas como *Su único hijo* (1952d) o el *Adolphe* (1953), de novelas bizantinas, como el *Persiles* (1947a) o de novelas de tesis, características de la literatura decimonónica (1952a).

2. CATEGORÍAS DEL DISCURSO NOVELESCO

Una de las facultades que la crítica ha destacado de Mariano Baquero es su aportación al estudio y comprensión de los componentes esenciales de una obra narrativa. Si en el apartado anterior nos hemos acercado a su concepción del género, conviene ahora aproximarse a lo que durante toda su trayectoria se manifiesta asimismo como otra constante: la preocupación por la construcción del discurso novelesco. Qué duda cabe de que esta inquietud excedía los márgenes propios de su cátedra como historiador de la literatura y que, como hemos indicado, solo puede entenderse bajo esa amplia visión de la literatura que adquirió durante sus años de formación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Para comprender y valorar el estudio de este crítico sobre las categorías del discurso novelesco se hace necesario tener en cuenta el contexto intersticial en que desempeña su labor. La mayor parte de su producción se sitúa entre una pasada primera mitad del siglo XX, en la que la crítica literaria se había enfocado mayoritariamente en definir la naturaleza del lenguaje literario (Gómez Redondo, 1996: 173), y una segunda en la que aún no había nacido la narratología como rama dedicada al análisis de textos narrativos, ni mucho menos la teoría literaria como área de conocimiento académica −lo que coincidiría con el fallecimiento del propio Baquero[98]–. La mayoría de los manuales

[98] "A partir de 1984, como consecuencia de la nueva legislación universitaria (la ley de reforma de José María Maravall es de 1983), el Ministerio obligó a los antiguos catedráticos de Gramática General y Crítica literaria a elegir entre dos áreas de conocimiento distintas, recién creadas: la de Lingüística General (que absorbía la denominación antigua de Gramática General) y la de Teoría de la Literatura (en la que se

de crítica literaria ubican el surgir de la narratología dentro del estructuralismo francés, situando su nacimiento a finales de los años sesenta y al amparo de muchas de las reflexiones que el formalismo ruso había realizado en torno a los textos en prosa. Vinculadas, asimismo, las ideas de Mariano Baquero por García Berrio (1973) a las de algunos teóricos rusos como Sklovskij, ya en sus primeros trabajos de los años cuarenta está presente su inquietud por el estudio de las categorías del discurso narrativo −bajo la personal confesión de Mariano Baquero, recordemos, de no conocer por entonces el pensamiento formalista[99]−.

La crítica literaria ha considerado que fueron precisamente los formalistas rusos, y en especial Tomachevski con su distinción entre *trama* y *argumento*, quienes rescataron la dicotomía entre *historia* y *discurso* −ya presente para Genette en los conceptos aristotélicos de *mímesis* y *poesis*−, dando nuevo impulso y sentido a la conformación de una ciencia de los relatos (Pozuelo Yvancos, 2010: 228). Esta distinción ha sido posteriormente muy empleada en los estudios narratológicos. En lo que respecta a los trabajos de Mariano Baquero nos vamos a centrar en el plano del discurso por haber percibido en este crítico un predominante interés por dicho ámbito, al menos en lo que concierne a sus investigaciones sobre la novela. Inclinado hacia la explicación de los procesos de composición de este género, más allá de la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset, entre sus fuentes se descubre la presencia de grandes críticos, principalmente norteamericanos (H. James, Lubbock, Wellek y Warren, Friedman, Whitcomb o Booth) y franceses (Albérès, Thibaudet, Sartre o Louis Bolle). Todos ellos preocupados, de igual modo, y de manera precoz, por el análisis de la construcción de textos narrativos. Esta prontitud con que en el ámbito hispánico Mariano Baquero recogió las que han sido consideradas como las categorías fundamentales del discurso narrativo le ha valido un indiscutible lugar en los manuales que con posterioridad han sintetizado estas concepciones −Bobes Naves (1998), Domínguez Caparrós (2009), García Berrio

convertía la antigua denominación de Crítica Literaria). Se constituyó así una nueva área de conocimiento en la universidad española, que comprendía los estudios literarios en su dimensión teórica, daba sanción institucional a esa zona del saber y al fijar una asignatura denominada "Teoría de la Literatura" como materia troncal de estudios obligado para todas las filologías, reforzó mucho su presencia en las universidades, creándose en todas ellas cátedras y titularidades con la denominación de la disciplina". (Pozuelo Yvancos, 2011: 685).

[99] En palabras de García Berrio (1973): "curiosísimas son en este punto las coincidencias de Sklovskij y, en la crítica española actual, el talante crítico eminentemente formalista de Baquero Goyanes, que me confiesa no haber tenido nunca noticia del libro de Sklovskij hasta tiempos muy recientes (270).

(1973), Garrido Domínguez (1996), Pozuelo Yvancos (1983, 1987, 2007, 2011), Gullón, G. y Gullón, A. (1974) o Valles Calatrava (1994)−.

En estos manuales es frecuente encontrar la ordenación que la narratología ha realizado de los problemas discursivos en torno a cuatro categorías: la voz, el aspecto, el modo y el tiempo. Cuando Baquero Escudero (2020) analiza las primeras aproximaciones a la novela en el pensamiento de Mariano Baquero (1946-1961), se interesa por todas ellas: la voz narrativa, la focalización (aspecto), la descripción y el diálogo (el modo) y el tiempo. No cabe duda de que todas estas fueron muy trabajadas por el autor a lo largo de su producción crítica, por lo que en este trabajo iremos abordándolas consecutivamente, incluyendo sus alusiones a la categoría de la voz narrativa dentro de lo que fue su aproximación al perspectivismo literario[100].

Como es sabido, fueron muchos los estudios que, durante la segunda mitad del siglo XX, de manera coetánea y posterior a la obra de este crítico, se interesaron por las categorías narrativas. Dado el ingente corpus que conforma la bibliografía sobre las mismas, pretender realizar una exhaustiva y minuciosa contextualización sería una labor que excedería nuestro conocimiento, competencia y dedicación dentro del conjunto de este presente estudio. Es, así, que en este apartado intentaremos ofrecer la forma en que Mariano Baquero las abordó en sus trabajos, intentando trazar cuáles fueron sus fuentes y cuáles sus aportaciones, al tiempo que se establecerán ciertos paralelismos entre su

[100] Con todo, tal vez sean sus trabajos sobre el perspectivismo y la temporalidad narrativa los que mayor repercusión han tenido. Como muestra de ello, se pueden mencionar las siguientes alusiones: "En nuestra literatura española el efecto de la mirada ingenua de Lázaro o del desenmascarador de *El retablo de las maravillas*, el joven observador de *El Criticón* o de las *Cartas marruecas*, crea toda una galería de perspectivas, ilustradas ya en su mayor parte por Baquero Goyanes, con el que coinciden y al que completan en la verificación de esta técnica temático-estructural en nuestra literatura algunos de los ya firmes valores de nuestra crítica" (García Berrio, 1973: 216), "en concreto sobre el perspectivismo como elemento estructurador. En España ocupó en este terreno posición pionera, agudísima y propiamente orteguiana Baquero Goyanes en diferentes libros (vid. Baquero Goyanes, 1963 y 1970)" (Pozuelo Yvancos, 1987: 119), "El tema de esta conferencia implica, en realidad, siquiera oblicuamente, un homenaje al profesor Baquero Goyanes porque él estaba muy interesado en los problemas de perspectiva novelesca cuando apenas, en España, se oía pronunciar esa palabra. Esa palabra es una palabra de Ortega que, en crítica literaria, hizo suya y reivindicó el profesor Baquero" (Ricardo Gullón, 1987: 85), "en coherencia con ese realismo James propugna la objetividad narrativa, la imparcialidad artística […] y por ello rechaza las fórmulas de la narración en primera persona y del autor omnisciente, optando incluso por lo que considera un mayor acercamiento al drama o utilización del método escénico, con un resultado que Baquero Goyanes califica de "perspectivismo" (Valles Calatrava: 1994: 60). "Ortega y Gasset cuya postura sobre esta cuestión parece haber influido decisivamente en los planteamientos de escritores y estudiosos del relato (como M. Baquero Goyanes) correlaciona la categoría del punto de vista con el enfoque epistemológico de los tiempos modernos" (Garrido Domínguez, 1996: 122), así como la inclusión de Germán y Agnes Gullón (1974) en su antología sobre la teoría de la novela del artículo de Mariano Baquero "Tiempo y tempo".

pensamiento y el de otros autores a los que tal vez no conoció en el momento de su escritura, pero con los que, desde la perspectiva que han ofrecido los años, pueden realizarse claras correlaciones.

2.1. El perspectivismo narrativo: la cuestión de la focalización o punto de vista

"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 lo han elegido a él […] Me pregunto si no me habrá ocurrido algo de esto con el perspectivismo literario, al que vengo dedicándome desde 1954" (Baquero Goyanes, 1972a: 9). Con estas palabras comenzaba Mariano Baquero (1972a) la que sería su última monografía publicada en vida. De que, para el investigador, esto fue así da muestra la cantidad de estudios en los que prestó atención al perspectivismo a lo largo de su trayectoria. De este modo, lo señalaban Beltrán Almería (2020) −"la idea del perspectivismo parece ser el eje del pensamiento de Baquero"− (182) y Ramón Trives (1984), quien aseguraba que este concepto filosófico no solo impregnó el pensamiento crítico y estético del investigador, sino que se convirtió para él en un radical modo de ser epistémico y vivencial (21-26). Gracias a unas notas a pie de página en tres trabajos (1965, 1970a, 1972a), hemos sabido que Baquero Goyanes recibió una ayuda del Ministerio de Educación y Ciencia para trabajar sobre esta categoría narrativa. Ubicándose la primera de estas alusiones en su artículo sobre "Perspectivismo y desengaño en Feijoo", fechado en 1965, y la tercera en la introducción a *Temas, formas y tonos literarios*, publicado en 1972, puede considerarse que esta ayuda se extendió al menos a lo largo de siete años.

La importancia que Mariano Baquero otorga a esta categoría hay que situarla dentro de la significación que el perspectivismo obtuvo durante el siglo XX. La principal causa de la relevancia que el perspectivismo adquiere en esta época es la pérdida de confianza que a principios de siglo sufre el cientificismo racionalista, acusado de presuponer la existencia de una realidad objetiva independiente de la que podemos percibir (Brown, 1980: 25-27). Tanto es así, que las ideas en torno a esta cuestión adquieren reflejo en los distintos ámbitos del conocimiento. En el ámbito científico, la teoría de la relatividad de Einstein se convierte en una de las más famosas del mundo. En el terreno de la filosofía nacional destaca la labor llevada a cabo por Ortega y Gasset.

Recuérdese cómo, preocupado desde 1910 por la idea de *perspectiva* en conexión con la de *circunstancia* y *vida* (Rodríguez Huéscar, 1966: 263), cuando Einstein visita España en 1923, Ortega se interesa por su libro, *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, sacando a la luz en ese mismo año el ensayo, "El sentido histórico de la teoría de la relatividad de Einstein", incluido asimismo como apéndice en *El tema de nuestro tiempo* (Harada, 2006: 5-6). Como enfoque epistemológico de los tiempos modernos, la relatividad influye, de igual modo, en autores literarios. En el ámbito hispánico, Germán Gullón (2003) ha destacado la obra de Pérez de Ayala:

> a partir de 1921-1930 […] la novela moderna y el nuevo canon nacen bajo dos signos complementarios: el de la relatividad de la verdad y el lirismo. Las técnicas perspectivísticas servirán bien a explorar las veleidades de lo verdadero, y las utilizó magistralmente Pérez de Ayala en *Belarmino y Apolonio* (1921) y *Tigre Juan* (1926)" (48).

Pese a la existencia de obras españolas caracterizadas por la presencia de este perspectivismo literario, llama la atención que en sus estudios Ortega no hiciese alusión a ninguna de ellas. Sobre todo, si tenemos en cuenta que, como ha señalado Brown (1980), en los años que escribía *El tema de nuestro tiempo*, *La deshumanización del arte* y *Sobre el punto de vista en las artes*, novelistas como Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala o Miró ya habían manifestado la insatisfacción que les causaba escribir desde una perspectiva única e invariable, habiéndose, asimismo, interesado por diferentes medios con los que trascender los límites de esta perspectiva (38). Es, en este sentido, Baquero Goyanes quien en el ámbito hispánico traslada dicha cuestión filosófica del pensamiento orteguiano al ámbito crítico literario. Con tales palabras lo ha señalado García Berrio (2004):

> En la crítica española, donde las categorías del perspectivismo han sido muy frecuentadas por el relativismo racio-vitalista de Ortega y Gasset, M. Baquero Goyanes desplazó sistemáticamente al ámbito crítico-literario la categoría del punto de vista con el enfoque epistemológico orteguiano. El hombre se asoma a una realidad múltiple desde la perspectiva específica de su "circunstancia" (315).

Como anticipamos, no fueron las ideas sobre el perspectivismo de Ortega y Gasset la única fuente teórica de la que este investigador bebe. La incorporación de la tradición crítica angloamericana que supone el *New Criticism* a los conceptos y discusiones sobre la novela que tienen lugar en España guardan, de igual modo, un claro reflejo en el

pensamiento de Mariano Baquero[101]. En sus trabajos sobre este aspecto, con recurrencia, aparecen citadas las obras de H. James, Wellek y Warren, Muir, Scholes, Lubbock, Foster, Friedman o Booth, a quienes hay que reconocer el establecimiento de clasificaciones de diferentes tipos de perspectiva. Pese a la influencia de estos críticos, Mariano Baquero se preocupa más por la importancia de la focalización para el análisis de las obras literarias que por la formulación de una teoría de los distintos puntos de vista desde los que narrar un relato. Tampoco, como ha señalado Andrés Amorós (1971), se detiene en elaborar una definición teórica sobre el perspectivismo, pese a confesar estar trabajando en ello durante su estudio sobre Ganivet. Con todo, llega a concebir el perspectivismo no solo como una técnica narrativa sino también como una forma, tema, tono o lenguaje (Baquero Goyanes, 1972a: 10).

Con las influencias de los estudios de Ortega y el *New Criticism*, Mariano Baquero elabora una serie de trabajos en los que lejos de considerar esta categoría como un recurso propio de la narrativa moderna, demuestra su presencia en la literatura barroca e incluso medieval. Desde la obra de Don Juan Manuel hasta Pérez de Ayala, la producción de Mariano Baquero en torno al perspectivismo parece tomar la literatura de Cervantes como punto de intersección entre dos modos diferentes de emplear el perspectivismo a lo largo de la historia literaria. En un interesante estudio sobre el perspectivismo y la novela en Mariano Baquero, Juan Carlos Pueo (2009) plantea la diferenciación entre el perspectivismo clásico y moderno. Según este investigador, el perspectivismo clásico "entiende que las engañosas apariencias de lo real solo sirven para ocultar una realidad superior idealizada y trascendente que en el caso de la fe cristiana se conoce por medio de la revelación" (Pueo, 2009: 128) mientras que el perspectivismo moderno "procede dialógicamente, suscitando el contraste de perspectivas, bien para establecer una síntesis global, bien para dar a entender al sujeto que su perspectiva no es la única y que por tanto no tiene derecho a predicar la unilateralidad de su pensamiento" (Pueo, 2009:128). Apoyándonos en esta diferenciación, mostraremos el interés que ambos tipos de perspectivismo obtienen en la obra de Mariano Baquero. Si durante la década de los

[101] A este respecto, y como muestra de la atención prestada por este crítico a las ideas del *New Criticism* se puede añadir a la bibliografía que el propio investigador cita, el reciente testimonio de Pozuelo Yvancos (2023) quien ha dejado constancia de cómo fue el profesor Baquero Goyanes el que por primera vez le puso en contacto con las ideas del *New Criticism* a través del manual *Teoría de la literatura* de Víctor Manuel Aguiar e Silva (1996) que, publicado en 1972 por Gredos, actualizaba el clásico de Wellek y Warren.

cincuenta y principios de los sesenta, el crítico se inclina mayoritariamente por el estudio del perspectivismo moderno, a finales de los sesenta se descubren una serie de artículos dedicados al perspectivismo clásico. Atendiendo a esta cronología en el desarrollo de sus estudios, en este apartado comenzaremos examinando sus reflexiones en torno al perspectivismo moderno (Cadalso, Ganivet, Galdós, Pérez de Ayala, entre otros). De este modo, en primer lugar, desarrollaremos su visión de la literatura cervantina como máximo exponente del perspectivismo literario español y germen de la novelística moderna. Partiendo de esta interpretación de la obra de Cervantes, proponemos realizar una doble división entre sus aproximaciones a las obras literarias comprendidas entre Cervantes y el siglo XX y aquellas otras destinadas a abordar las novelas de este siglo, haciendo especial hincapié en dos de sus principales monografías: *Perspectivismo y contraste* (*De Cadalso a Pérez de Ayala)* y *Estructuras de la novela actual*.

En un segundo epígrafe, nos centraremos en sus reflexiones sobre el perspectivismo clásico, con las que por medio del análisis de obras de Don Juan Manuel, Saavedra Fajardo, Góngora, Gracián o Feijoo refleja cómo esta cuestión en la literatura barroca fue abordada más como tema que como técnica narrativa, deteniéndonos en este último apartado con mayor profundidad en su monografía *Temas, formas y tonos literarios*. Para la situación de esta obra en este segundo apartado hay que tener en cuenta que, además de pertenecer a esa segunda etapa cronológica en la que Mariano Baquero comenzó a interesarse en mayor medida por el perspectivismo clásico, recoge dos de los principales artículos dedicados a esta clase de perspectivismo.

2.1.1. El perspectivismo moderno: un procedimiento dialógico

La obra de Cervantes supuso, sin duda, un preludio de la mentalidad moderna, caracterizada por la negación de la unilateralidad del pensamiento. Tanto Ortega y Gasset como Mariano Baquero se interesaron de manera precoz por la obra de este novelista. Salas Fernández (2001) ha mencionado el curioso texto que una carta de Ortega, escrita durante sus años como becario en Marburgo y dirigida a Unamuno, ya suponía a este respecto al contener un escrito sobre *El Quijote* y la perspectiva. También en sus años de formación en Oviedo, Mariano Baquero se interesa por el pensamiento cervantino de la vida como valor resultante de una multiplicación infinita de verdades, al estudiar los

conceptos de realismo e idealismo de este autor. La presencia del novelista se constituye, pues, en una constante dentro de la preocupación por los cambios que traía consigo la novela moderna de estos dos intelectuales. Tomando como punto de partida la obra cervantina, ambos se interesan por la preponderancia del modo presentativo, por el hermetismo y la morosidad narrativa, por la función del diálogo o la relevancia del perspectivismo narrativo. Con todo, se hace necesario tener en cuenta que la trayectoria de Mariano Baquero abarcó un periodo temporal más tardío que el del filósofo, lo que consecuentemente le impulsó a matizar, o incluso a cuestionar, determinadas concepciones del pensamiento de su maestro. Con los siguientes términos lo ha señalado Juan Carlos Pueo (2009):

> El perspectivismo de Baquero Goyanes −de ello no cabe duda− debe mucho a la epistemología orteguiana, pero también se va conformando al ritmo de la novelística y la crítica posteriores. Signo inequívoco de ello es el acento que Baquero Goyanes irá poniendo paulatinamente en el concepto de estructura para organizar su percepción del género novelístico (137).

En esta evolución de las ideas sobre el perspectivismo de Mariano Baquero, no solo juegan un papel fundamental sus aproximaciones a las novelas del siglo XX sino también su conocimiento de las corrientes críticas posteriores. Es esta afirmación de Juan Carlos Pueo la que queremos desarrollar y justificar con mayor solidez durante estos apartados. Con este fin, en primer lugar y como hemos indicado, partiremos de la concepción que tanto Ortega como Baquero obtuvieron de la novela cervantina como germen de la novela moderna. En segundo lugar, teniendo en cuenta la perspectiva diacrónica de sus aproximaciones, como hemos señalado, nos acercaremos a sus análisis sobre las obras literarias comprendidas entre la literatura cervantina y las novelas del siglo XX, observando su correspondencia con las ideas de Ortega y Gasset. Su monografía *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* es el estudio más representativo de su aproximación al perspectivismo en estas novelas. La visión diacrónica de esta monografía nos permite obtener un detallado reflejo de la evolución de su pensamiento con respecto a esta categoría y constatar cómo su aproximación a la obra de Pérez de Ayala se convierte en una bisagra para la superación, de algunos anclajes que presentaba la teoría del perspectivismo orteguiano, que le permitieron sus acercamientos a las novelas del siglo XX. Posteriormente, teniendo en cuenta el influjo que en la obra de

Mariano Baquero supusieron las corrientes críticas contemporáneas, expondremos su progresivo acercamiento a la manifestación que el perspectivismo literario adquiere en la novela del siglo XX. Presentaremos su estudio sobre las estructuras perspectivísticas, ubicado en *Estructuras de la novela actual*, como el más representativo de sus aproximaciones al perspectivismo en las novelas del siglo XX. De igual modo, con todo ello, queremos evidenciar cómo a lo largo de su producción Mariano Baquero se distancia de la visión del perspectivismo como un simple tema o categoría narrativa para plantear la concepción del mismo como un lenguaje, estructura o incluso tono literario.

2.1.1.1. El perspectivismo cervantino, un preludio de la novela moderna

Son escasos los trabajos de Mariano Baquero en los que no aparezca alguna alusión a la obra narrativa de Cervantes. Ya de su época como estudiante de Filología Románica, destacábamos la lección que durante un ciclo de conferencias imparte sobre los elementos picarescos en las *Novelas ejemplares*. Pocos años después publica su primer trabajo acerca de este autor, "Sobre el realismo en el *Persiles*", con el que manifiesta la constancia con que aparece el debate entre el idealismo y realismo en la producción cervantina, incluso cuando en el *Persiles* pareciera huir hacia un mundo fantástico (Baquero, 1947a: 213). Este afecto por la literatura de Cervantes da la mano presurosamente a su interés por el problema de la construcción narrativa. A este respecto se pueden citar sus artículos "Tiempo y tempo" (1948a) o "Sobre la novela y sus límites" (1949a). Como bien señala Pueo (2009), no es mucha la atención que Mariano Baquero dedica al estudio del perspectivismo literario en el *Quijote*. De hecho, no es hasta 1978, con "Engaño y punto de vista en el *Quijote*" cuando se descubre el único trabajo en que aborda este tema de manera extensa. No obstante, a lo largo de su producción es frecuente percibir su consciencia acerca del significado de esta obra como germen de la novela moderna y la importancia que el diálogo y el perspectivismo obtuvieron para esta valoración. Ya en su artículo "La novela y sus técnicas" (1950a), las obras cervantinas, en especial el *Quijote*, se convierten en un buen material con el que ejemplificar unos planteamientos que le conducen a abordar por vez primera la cuestión del perspectivismo literario. Para una adecuada contextualización de este artículo es conveniente recordar que si bien algunos autores como Ortega y Gasset −en *Meditaciones del Quijote* de 1914

e *Ideas sobre la novela* de 1925−, Jean Cassou −en su edición a la obra *de L' ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* de 1934− o Américo Castro −en su *España en su Historia* de 1948− habían reflexionado sobre el perspectivismo en el *Quijote*, todavía no habían salido a la luz algunos de los relevantes trabajos que tendrían lugar en esta década, como el de Spitzer, "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*", en 1955, Manuel Lucas Durán, "Perspectivismo en un capítulo del *Quijote*", en 1956 o Helmut Hatzfeld, *El Quijote considerado como obra de arte*, en 1959. Fueron las ideas de Ortega y Gasset y Américo Castro las que notablemente influyeron en los primeros trabajos de Mariano Baquero sobre la relevancia del perspectivismo en la obra de Cervantes, a las que, en la década de los sesenta, se sumaron los planteamientos de Spitzer y Hatzfeld.

En este artículo "La novela y sus técnicas" (1950a) es el diálogo la categoría narrativa en la que primeramente se detiene. Si a diferencia de Ortega no lo estima imprescindible en una novela, es consciente de la gran relevancia que esta categoría presenta en la novelística moderna, recordando su presencia en las obras de Galdós, Balzac e incluso Dostoievski. De su ejemplificación con las obras de estos tres autores, llama especialmente la atención su temprana alusión a las novelas de Dostoievski. Beltrán Almería (2022) vino a ilustrarlo con la siguiente cita: "La crítica española también ha tenido un capítulo —nada despreciable— para las lecturas de Dostoievski. José Ortega y Gasset y sus herederos José Bergamín, Mariano Baquero Goyanes y José Carlos Mainer dedicaron páginas memorables al novelista ruso" (s.p.).

Si para Ortega y Gasset fueron Cervantes y Dostoievski quienes encarnaron la esencia de lo moderno, el pensamiento de Mariano Baquero coincide, en cierta forma, con su maestro, al aceptar ver en el *Quijote* un germen de toda la novelística posterior y en el escritor ruso un excelente paradigma de la relevancia que el discurso de los personajes presenta para su propia caracterización. García Berrio (2004: 310) ha señalado cómo, en este punto, las ideas de Mariano Baquero convergen con total independencia, con las de Bajtín. Quisiéramos añadir una cita de cada uno de ellos que lo ilustra bien:

> Obras hay, como *Humillados y ofendidos*, de Dostoievski, en las que tienen esencial importancia las conversaciones de los protagonistas, creadoras del clima novelesco y suplidoras, muchas veces, de las descripciones que faltan (Baquero Goyanes, 1950a: 175).

> El héroe como punto de vista, como mirada sobre el mundo y sobre sí mismo requiere métodos muy especiales de representación y caracterización. […] Dostoievski realizó una especie de pequeña revolución, al estilo de Copérnico […] Aquello que antes hacía el autor,

> ahora lo hace el héroe, vislumbrando a su persona desde todos los puntos de vista posibles, y el autor ya no ilumina la realidad del héroe sino su autoconciencia como realidad de segundo orden. […] No se puede aprehender, ver y comprender al hombre interior haciéndolo objeto de un análisis imparcial y neutral, tampoco se lo puede aprehender mediante una fusión con él en empatía. Se le puede acercar y descubrirlo –o más bien obligarlo a descubrirse– mediante la comunicación con él, dialógicamente […] Sólo en la comunicación, en la interacción del hombre con el hombre se manifiesta el "hombre dentro del hombre" tanto para otros como para él mismo (Bajtín, 1986: 72-74, 354).

Como se puede observar, sin llegar a emplear los conceptos bajtinianos de *dialogismo* o *discurso polifónico*, su contacto directo con los textos literarios conduce a Mariano Baquero a una concepción de los rasgos anticipadores de la novela moderna −presentes en Cervantes y Dostoievski− similar a la manifestada por Bajtín con respecto al autor ruso.

Nuestra insistencia en este aspecto se debe a que es esta consciencia acerca de la visión prismática que de un mismo personaje puede presentar el narrador, lo que lo conduce a hacer alusión al concepto de *perspectivismo novelístico.* Como Baquero Escudero (2020) señala, es en este trabajo −"La novela y sus técnicas"− la primera vez en que el investigador hace referencia a este término (166). La conexión que este estudio traza entre la presencia del diálogo en el *Quijote* y la complejidad técnica que el perspectivismo novelístico imprime a las novelas de Galsworthy, Huxley o Clemence Dane evidencia no solo el reconocimiento de la obra cervantina como preludio de la novela moderna sino también la relevancia que para tal consideración tienen la presencia del diálogo y del perspectivismo en la misma. Al igual que Ortega, Mariano Baquero ve en la obra de Cervantes estos dos elementos relacionados:

> Evidentemente, este doble juego de realidad-ilusión es el que permite a Cervantes -según ha visto bien Ortega- crear la novela moderna. Cervantes está unas veces fuera y otras dentro de la narración, pero siempre disfrazándolo con arte exquisito, con esa tan decantada ironía suya. El diálogo es -así consideradas las cosas- un poderoso instrumento, y en él reside esencialmente ese poder saltar de uno a otro plano (realidad-ilusión, objetividad-subjetivismo) característico de la obra cervantina. Con los diálogos de sus personajes Cervantes tiene en su mano un denso haz de recursos. Con esos diálogos puede descubrirnos -a su través- las almas de los seres novelescos, y puede también darnos a conocer sus propias, personales opiniones (Baquero Goyanes, 1950a: 176).

Como adelantamos, para encontrar en la obra de este crítico un estudio centrado especialmente en el análisis del punto de vista en una obra cervantina hay que esperar a 1978. Con todo, a lo largo de su producción se suceden diversas comparaciones entre la

técnica del perspectivismo literario en otros autores y la empleada por Cervantes. Como manifiesta en "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos", para Cervantes la realidad no era una verdad inmutable sino una entidad que sufre a causa de la perspectiva de cada uno de los personajes:

> Por más que este recuerdo del *Quijote* sea fugaz, su presencia en las primeras líneas de las *Cartas marruecas* resulta de un interés excepcional. El *Quijote* -parece deducirse del rápido enjuiciamiento de Cadalso- está al frente de la literatura moderna por lo acertado de su condición crítica. Recuérdese que si, para Ortega, el *Quijote* es la primera novela moderna y en ella está, en potencia, toda la posterior evolución del género, es, fundamentalmente, porque Cervantes con una nueva visión crítica articuló el más emocionante de los mecanismos, al mover en oposición y choque los planos de la realidad y de la ilusión. Ese descubrimiento, esa tortura de lo ilusorio a expensas de lo real, es el resultado de haber mirado a los hombres y al mundo con muy crítica mirada, con ojos cargados a la vez de amor y de desengaño. Cadalso percibió exactamente la densidad crítica de la obra cervantina. Pues en el choque ilusión-realidad, como es sabido, no sólo sufre la primera sino también la segunda, esa realidad cotidiana que se mueve alrededor del hidalgo manchego, con todas sus miserias patentes, al ser vista desde la alucinada perspectiva quijotesca. Cadalso, a la hora de escribir una obra crítica fundamentalmente perspectivista, recuerda la obra maestra de este género, la más portentosa creación conseguida con tal procedimiento (Baquero Goyanes, 1954: 4).

Esta cita refleja muy bien cómo para el crítico el perspectivismo cervantino, de Cadalso o de tantos otros autores modernos, no supone la defensa de una verdad, de un punto de vista superior digno de ser impuesto, sino el conocimiento de la necesaria consideración de muy diferentes puntos de vista. Sobre este aspecto vuelve, asimismo, en su artículo "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*" (1958b). En esta ocasión, a propósito del significado que los conceptos de *ser* y *parecer* adquieren para Américo Castro en la obra de Gracián y Cervantes:

> En Cervantes, por ejemplo, el verbo *parecer*, en torno al cual se articula su estilo, no se refiere a la distinción entre fenómenos y esencias racionalizadas, sino a algo como esto: *dado que soy así o estoy en tal situación, tal objeto se me aparece en tal forma*. Una existencia sería el resultado de una indefinida serie de *pareceres*. Se procede en la vida según parece que hace al caso, sin aislar nunca el *caso* de la vida (Castro, 1948. Apud. Baquero Goyanes, 1958b: 52).

No le pasa por alto a Mariano Baquero la concepción preorteguiana que presenta la formulación de este crítico, en cuanto a que tal *situación* desde la que se aparece tal *objeto* de una determinada *forma* no dista de la concepción de *circunstancia* por la que para el filósofo se configura la perspectiva vital desde la que se interpreta el mundo. Este crítico comparte la interpretación de Américo Castro acerca del concepto *parecer*

cervantino y del *ser* como fruto de una serie indefinida de pareceres. Partiendo, así, de esta concepción, ofrece la notable diferencia que el *parecer* adquiere en la obra gracianiana, donde es concebido como engañosa apariencia que ha de ser trascendida para acceder a la verdad. Para Mariano Baquero (1958b), la diferencia entre el perspectivismo en la obra cervantina y gracianiana es sustancial, resultando para nosotros una muestra clara de cómo −de la mano de Américo Castro− supo distinguir en su obra entre el perspectivismo clásico y moderno, aunque no llegase a acuñar tales términos. Si el perspectivismo en Cervantes presenta un cariz psicológico, existencial y laico, en Gracián tiene una raíz ética sustentada en la definición cristiana de «el mundo como enemigo del alma» (53). A las ideas de Américo Castro regresa en su artículo "El perspectivismo mágico en Góngora", para valorar no solo las reflexiones de este crítico sobre el *Quijote* sino también las páginas dedicadas a los "cambiantes sentidos" del *Libro del Buen Amor* (Baquero Goyanes, 1961d: 6), dando cuenta una vez más de cómo en la obra de este predecesor se conjugaron el análisis de obras literarias caracterizadas por la presencia de ambas clases de perspectivismo. Una práctica que, como veremos, el propio Baquero toma y renueva.

A la influencia de estos estudios de Américo Castro, en la década de los sesenta se suman su conocimiento de algunos de los trabajos que a nivel internacional habían sido publicados en torno a la cuestión del perspectivismo cervantino, como los ya mencionados de Spitzer "El perspectivismo lingüístico en el Quijote" de 1955 y de Helmut Hatzfeld, *El Quijote considerado como obra de arte* de 1959. Ambas investigaciones aparecen por primera vez citadas en "Cervantes, Balzac y la voz del narrador" (1963d). Si la crítica de ese momento se está interesando por la eliminación de la presencia del narrador en la novela moderna, en este trabajo, Baquero reflexiona sobre el hecho de que un novelista del *nouveau roman*, como Michel Butor, no considere la obra de Balzac opuesta a dicha sensibilidad moderna. Baquero coincide con ese deseo de Butor de suavizar la rotundidad con que el escritor francés había sido clasificado como autor plenamente realista. Para sustentar, así, su principal argumentación, recurre a las similitudes de Balzac con el modo con que Cervantes hizo hablar a sus personajes.

Si situamos esta aproximación de Mariano Baquero en su relación con los estudios de Spitzer y Hatzfeld, vemos cómo los tres coinciden −quizás sin saberlo− con Bajtín en ser conscientes de la representación que la heterogeneidad del habla de las diferentes

clases sociológicas e individuos obtiene en la novela moderna. En el estudio de Spitzer (1955) el perspectivismo lingüístico cervantino deviene en un análisis de las diferentes etimologías que presentan los nombres de los personajes como reflejo del deseo del novelista por presentar el mundo tal y como se le ofrece al hombre, susceptible de varias interpretaciones[102]. En los trabajos de Hatzfeld y Baquero, en cambio, los diferentes recursos que Cervantes emplea al ceder la voz a los diversos personajes conducen a reflexionar sobre el modo de narrar cervantino dentro del contexto de la historia de la literatura. Para Hatzfeld, el hecho de que en la obra cervantina todos los personajes parecieran hablar desde sus limitados puntos de vista (perspectivismo idiomático) es fruto del anhelo de Cervantes por conseguir una mantenida sensación de realismo. Baquero considera, no obstante, la cuestión un poco más compleja. Conocedor del estudio "La palabra escrita y el *Quijote*", en el que Américo Castro hace referencia a las elusiones de las descripciones cervantinas, Baquero analiza la presencia de esta misma técnica en lo que se refiere al habla de los personajes. Recordando el ceceo de Preciosa en *La Gitanilla* o la jerga germanesca del pícaro sevillano en *Rinconete y Cortadillo*, llama la atención sobre la licencia con que Cervantes narra, al no sentirse obligado a transcribir constantemente estas peculiaridades lingüísticas en el lenguaje de sus respectivos personajes. La traducción que el autor a menudo realiza de estas deformaciones lingüísticas a un castellano correcto conduce al crítico a situar, en el sistema cervantino de valores, la claridad y belleza del relato por encima de la preocupación por otorgar a su escrito una rotunda sensación de realismo. Lo mismo descubre en la obra de Balzac, quien por medio de personajes como Nucingen o Vautrin manifiesta cómo, a su entender, la transcripción de las peculiaridades o incorrecciones lingüísticas de sus personajes presenta más tintes caricaturescos que realistas (Baquero, 1963d: 13).

Tal y como ha quedado mostrado, para el establecimiento de estas comparaciones entre el perspectivismo cervantino y otras obras de la literatura, el crítico no solo recurre al *Quijote* como obra española maestra en esta técnica, sino también a otras de sus novelas. A *Persiles y Sigismunda* acude, por ejemplo, a propósito de su estudio sobre el "Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala" (1963b). Para el crítico, el eco

[102] Recientemente, Bobes Naves (2012) ha insistido en el análisis de este tipo de perspectivismo en la obra cervantina, señalando cómo se interesa por estudiar "la posibilidad de que una única referencia pueda ser denominada con dos o más términos que destaquen aspectos diferentes del objeto y le den diferente sentido, se extiende ampliamente a nombres propios y a nombres comunes" (49).

de esta obra cervantina en *Los trabajos de Urbano y Simona* es evidente, no solo por el paralelismo del título sino, principalmente, por el modo en que el perspectivismo adquiere forma en las dualidades y juegos de contraste de las obras cervantina y ayaliana. Especialmente llamativo le parece, a este respecto, que Urbano y Simona pasen alguna vez por hermanos −al igual que Persiles y Sigismunda−, o que Simona, a punto de morir, pierda su belleza, al serle cortado el pelo. Un motivo bizantino que le recuerda al *Persiles* o a otros relatos de Cervantes como *La española inglesa*, en donde Isabela pierde temporalmente su hermosura.

Como ya mencionamos al hablar de las imbricaciones entre la novela y la poesía, en la producción del crítico de finales de la década de los sesenta se descubre un aumento de su interés por las estructuras narrativas, lo que desemboca en la publicación de una de sus más reconocidas monografías en 1970. La visión perspectivística que Cervantes ofrece del mundo también presenta para Baquero un claro reflejo en ciertos aspectos de la composición narrativa del *Quijote*, a los que, si bien no dedica un estudio exclusivo, alude a propósito de "Perspectivismo y ensayo en Ganivet" (1966) y *Estructuras de la novela actual* (1970a). En el caso de su estudio sobre Ganivet, se detiene a señalar la intercalación de relatos breves, de gusto cervantino, como técnica esencialmente perspectivística, recreada asimismo por el autor granadino cuando en *Los trabajos*, con la inserción de "El protoplasma", ofrece una nueva visión de la figura de Pio Cid[103]. Con respecto a lo señalado en su monografía, el *Quijote* cervantino aparece vinculado a su propuesta sobre las estructuras perspectivísticas. Si, a su parecer, la estructura novelesca perspectivista funciona como reflejo de la inseguridad y amenaza que caracteriza al mundo actual, viene a llamar la atención sobre la actitud precursora de Cervantes al respecto, al haber plasmado, a través del desajuste entre lo que tal mundo es (o parece ser) y lo que desearíamos que fuese, esa percepción de inseguridad (Baquero, 1970a: 172).

[103] Recientemente también Bobes Naves (2012), a propósito de las novelitas intercaladas en el *Quijote*, ha hecho alusión a cómo este recurso presenta una clara repercusión perspectivística: "a la luz de nuestra interpretación, las novelas intercaladas pueden considerarse dentro del perspectivismo, paralelamente al cambio de los personajes, y como uno más de los cambios en la disposición de los motivos para construir la trama. La posibilidad de intercalar relatos breves en novelas extensas no parece que sea totalmente arbitraria: no se puede poner cualquier cosa en cualquier sitio, hay que respetar alguna exigencia, por ejemplo, la concordancia de temas y de estructuras formales, la remisión a un idéntico marco de referencias, el tono narrativo, etc., y eso creemos que ha hecho Cervantes, con la finalidad de usar este recurso para conseguir perspectivismo narrativo" (65).

En este aspecto de las ambigüedades, confusiones, engaños y olvidos a los que el arte literario de Cervantes recurre para hacer llegar a los lectores los hechos de don Quijote, pone su foco de atención cuando en 1978 escribe el artículo más representativo de su interés por el perspectivismo cervantino −"El engaño óptico y punto de vista. (Tres episodios del *Quijote*)−". Baquero ya ha leído y trabajado con las propuestas teóricas sobre el punto de vista de Henry James y con la clasificación de los distintos tipos de narradores realizada por Booth. Al comienzo de este artículo, por medio de la frase "el autor hace a sus lectores, tal como hace a sus protagonistas", formulada por James y recordada más tarde por Booth, hace referencia a ambos autores. La influencia de estos escritores se vuelve patente poco más tarde al descubrir su empleo del concepto de "autor implícito", difundido por Booth, o la idea −aun sin emplear el término− del "personaje reflector" tan presente en las formulaciones teóricas de Henry James. Una vez más, Baquero vincula, a este último respecto, la obra de Cervantes y Dostoievski:

> Aunque Cervantes recurra a la ficción de Cide Hamete Benengeli como autor omnisciente o casi omnisciente, la verdad es que el *punto de vista* predominante es, muchas veces, el del personaje principal; el de D. Quijote. Con ello Cervantes no hace sino ajustarse a un larga y clásica tradición novelística, por virtud de la cual, sin necesidad de recurrir al relato en primera persona, es posible servirse de la tercera para fijar un *modo* o *enfoque narrativo* que se corresponde, sustancialmente, con el del protagonista de la obra.
>
> Recuérdese a este respecto lo que ocurre en *Crimen y castigo* de Dostoyevsky. Parece que éste pensó inicialmente en escribir la novela en forma de relato autobiográfico, el de un *Diario de Raskolnikov*. Luego abandonó esta idea y prefirió la narración desde fuera, objetiva, en tercera persona. Con todo, el lector atento de *Crimen y castigo* advertirá que, con no muy abundantes excepciones, todo o casi todo en el relato se corresponde con el punto de vista, con la perspectiva de Raskolnikov, que es la dominante y la que configura la novela (Baquero Goyanes, 1978: 35).
>
> Se encuentra el primero en el capítulo VIII del primer *Quijote* (1605), último de la inicialmente considerada *primera parte* de la obra, antes, por tanto, de que en el IX y primero de la *segunda parte*, se diera noticia de Cide Hamete Benengeli. Por tanto, la voz narrativa no es aún la del autor arábigo, sino simplemente la del implícito autor inicial, la de Cervantes. Éste, en las primeras líneas de ese capítulo VIII nos informa de lo que se presenta ante los ojos de D. Quijote y Sancho y, consiguientemente, ante los nuestros, los de los lectores de la obra (Baquero Goyanes, 1978: 36).

El propósito de este artículo de Mariano Baquero −"El engaño óptico y punto de vista. (Tres episodios del *Quijote*)"− es analizar tres episodios en los que el engaño óptico da pie a Cervantes a articular diversos artificios con que reflejar la compleja relación existente entre tres puntos de vista fundamentales: el del autor, el de los personajes y el de los lectores. En el planteamiento ofrecido, estos tres episodios: el de los molinos de

viento tenidos por gigantes, el de los rebaños de ovejas confundidos con un ejército o el de la bacía tomada por el yelmo de Mambrino, aparecen en una escala gradual en cuanto al tiempo de duración con que el engaño se mantiene para el lector[104]. Su análisis del manejo cervantino del *error óptico*, que vincula con el efecto barroco de la proximidad y lejanía y de los distintos puntos de vista de los seres implicados en el relato, le permite advertir los mecanismos por los que el narrador omnisciente juega a mantener o liberarse del punto de vista de los personajes, suscitando la participación de los lectores en la animación y gracia del desciframiento de tales ilusorias apariencias[105]. Esta concepción a la que Mariano Baquero se aproxima, acerca de la presencia de un perspectivismo dialógico que permite al lector construir su propio juicio a partir de las interacciones verbales de los personajes, fue desarrollada posteriormente por Claudio Guillén bajo los términos "Cervantes y la dialéctica o el diálogo inacabado". Curiosamente, Guillén ejemplificaba su propuesta con el mismo pasaje empleado por Mariano Baquero, el del baciyelmo, con el que quería mostrar cómo la disputa de los personajes genera una serie de opiniones cambiantes que da paso a la creación de una síntesis más amplia mediante el lenguaje (Guillén, 1979: 638. Apud. R. Rabell, 1993: 87). A la luz de esta cita se puede observar la coincidencia con lo señalado por Mariano Baquero:

> Este juego gramatical se prolongará luego, capítulos adelante, en el XLIV, cuando en la venta de Juan Palomeque se organice una gran discusión y pelea sobre si el objeto litigioso es *bacía* o *yelmo*, llegando Sancho Panza a la grotesca formulación del *baciyelmo*; es decir, de *una cosa* que es, a la vez, *bacía* y *yelmo*. Obsérvese, sin embargo, que Sancho Panza ha dicho *baciyelmo* y no *yelmobacía* -que podría haber sido otra formulación parecida-, acomodando su transigente *punto de vista* al de D. Quijote y al de los burlones caballeros, amigos del hidalgo que en la venta defienden y hasta votan -en el capítulo XLV- que *la cosa* es *yelmo* y no *bacía*. De ahí que se imponga el género masculino sobre el femenino a la hora de crear el burlesco compuesto *baciyelmo*, como si se quisiera expresar que, de aceptarse el *que la cosa* pudiera ser *bacía*, su condición de tal quedaba sujeta a la predominante de *yelmo* (Baquero Goyanes, 1978: 42).

[104] Recientemente, también Bobes Naves (2012) se ha detenido en este mismo episodio del rebaño de ovejas al estudiar el perspectivismo gnoseológico de Cervantes, señalando cómo este perspectivismo es fruto del choque entre el saber de la experiencia vital (rebaño de ovejas) y el recuerdo de la ficción de las lecturas (ejército de caballeros) (48).

[105] Sobre esta llamada de Cervantes al lector a participar en la creación de la obra, ha insistido asimismo Bobes Naves (2012), señalando cómo el autor de *El Quijote* se adelanta al concepto de literatura como proceso de conocimiento y de comunicación intersubjetiva, al crear un texto con un discurso que refleja la inseguridad gnoseológica del humanismo (59).

Cuando en 1984 realiza su edición de *La Regenta*, Mariano Baquero dedica, de igual modo, varios apartados al estudio de la influencia cervantina en esta obra de Clarín. Consciente de que el influjo cervantino en esta novela excede los evidentes ecos quijotescos basados en las ensoñaciones literarias, en el potencial de don Quijote y Ana Ozores como escritores o en el conflicto vida y literatura, analiza su influencia en los rasgos de ambigüedad, ocultación y revelación de esta obra. Recordando la conexión con el arte cervantino apuntada por Weiner, señala:

> Quiere decirse que, al igual que Cervantes en determinados momentos y salvados no pocos matices diferenciales, Clarín parece renunciar a la omnisciencia, al no introducir directamente al lector en ciertas escenas […] prefiriendo una información deducida *a posteriori*. Tal sistema afecta no solo a los hechos novelescos, sino también a los personajes que los viven; presentados, con frecuencia, indirectamente a través de los reflejos de unos en otros, tejiéndose así un complejo y sutil entramado de perspectivas (Baquero Goyanes, 1984: 28).

A razón de este entramado conformado por la presentación de personajes desde diversas perspectivas, manifiesta lo curioso y significativo que resulta una afirmación clariniana presente en el capítulo del Casino: "y como las cerezas, salían enganchados por el parentesco casi todos los vetustentes" (58). Este efecto de ir "enganchándose como las cerezas" refleja para el crítico muy bien la forma en que Alas introduce y presenta a los personajes en esta obra. A este respecto, analiza con gran detenimiento la presentación del Magistral, de Ana Ozores y Álvaro Mesía, quienes en primera instancia aparecen descritos a través de los ojos de otros personajes.

Tras la publicación de *Estructuras de la novela actual*, no cabe duda de la consciencia del crítico en cuanto a la relevancia de la perspectiva para la estructuración de la novela. Dentro de esta concepción del perspectivismo, se vuelve significativo que, al igual que en *El Quijote*, no solo los personajes, sino también los hechos, se hallen presentados desde diversas perspectivas. Recuerda el crítico el capítulo de la confesión de Ana con Don Fermín. Conocedor de la eficacia que la confidencia ha presentado como procedimiento para evocar hechos del pasado, manifiesta la relevancia que esta confesión tiene dentro de la estructura de la obra: la fragmentada historia de Ana Ozores que se había ofrecido al lector en capítulos anteriores encuentra, por medio del examen de conciencia de Ana en el capítulo IX, su sentido.

Por otra parte, consciente de la riqueza que el perspectivismo cervantino encuentra en la obra de Clarín, Baquero realiza una revisión de las diferentes manifestaciones que esta técnica adquiere en la novela. Presenta, así, la existencia de episodios en los que el único punto de vista ofrecido es el externo −cuando don Fermín ve llegar borracho a Barinaga−, de otros caracterizados por la presencia de los diversos puntos de vista ofrecidos por un coro de personajes −cuando se narra la indignación que suscita la confesión de Guimarán, el misticismo de La Regenta o la preparación del duelo− y de aquellos en donde lo que todo un coro podría decir queda reunido en una sola voz −al realizarse el recuento de los abusos y pecados del Magistral y de su madre, puestos en boca de esta última−. Como se puede ver a la luz de la capacidad del crítico para aludir a los diversos juegos de perspectiva ofrecidos por el novelista, el material reunido en su carpeta personal sobre los aspectos temáticos y técnicos de esta novela, al que aludíamos en la primera parte de esta tesis, fue no solo muestra de su temprana y detallada lectura sino también fuente de información para estudios como este, llevados a cabo décadas más tarde cuando esta obra ya comenzaba a gozar de un merecido reconocimiento.

Como se ha intentado mostrar, hasta su trabajo de 1978, "Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del *Quijote*)", Mariano Baquero no abordó de manera específica el perspectivismo en la obra de Cervantes; sin embargo, desde fechas muy tempranas fue consciente de la relevancia que esta técnica narrativa adquirió para la estimación del *Quijote* como germen de la novela moderna. Las ideas de Ortega y Gasset y de Américo Castro fueron, sin duda, los dos primeros pilares fundamentales para su aproximación a la obra de este escritor. Si de la mano del filósofo se adentró en la importancia del diálogo en el mundo perspectivístico de realidad e ilusión cervantino, a semejanza del filólogo, se introduce en el análisis de la dicotomía del ser/parecer bajo la óptica de dos diferentes interpretaciones de la verdad: la absoluta, característica de la Edad Media y del Barroco, y la relativa, propia de la Edad Moderna. De igual modo, como se ha podido observar, a través de la obra de Cervantes, estableció diálogo con el pensamiento de importantes críticos foráneos como Spitzer, Hatzfeld, Booth o Henry James. Todo ello le permitió poner en conexión la obra de este autor con otros escritores posteriores como Cadalso, Ganivet, Balzac o Pérez de Ayala, a través de diversos aspectos como los temáticos, lingüísticos o composicionales. Una práctica de comparación en la que habrá que seguir

insistiendo, pues, en verdad, poner en contacto a autores de diversas épocas a través de distintos elementos del ámbito lingüístico o literario fue una de sus habilidades preferidas.

Tal y como ha quedado reflejado, las diferentes alusiones en los estudios de Mariano Baquero a la literatura cervantina muestran su concepción de la misma, y en especial, del *Quijote* como germen de la novela moderna. Antes de realizar la división expuesta con anterioridad entre su análisis del perspectivismo en la literatura comprendida entre la obra cervantina y las novelas del siglo XX y el concerniente a las novelas de este siglo, conviene tener en cuenta una concepción que separa su aproximación a las obras comprendidas en estos dos bloques, y que a su vez refleja su superación de uno de los anclajes que presenta la teoría del perspectivismo orteguiano. Este aspecto ha sido con anterioridad señalado por Juan Carlos Pueo (2009), quien, a propósito de su análisis del perspectivismo literario en la obra de Mariano Baquero, señalaba el problema que la noción orteguiana del perspectivismo presentaba para la elaboración de una teoría de la novela del siglo XX:

> La noción orteguiana de perspectivismo puede plantear, sin embargo, algunos problemas para una teoría de la novela atenta a la evolución del género durante el siglo xx. Por una parte, es cierto que Ortega apela a una noción de realismo formal, según la cual las perspectivas individualizadas de los personajes novelísticos van tejiendo una imagen del microcosmos novelesco de la misma manera que la imagen del mundo real en que nos movemos respondería a la suma de las diferentes perspectivas de sus habitantes. Sin embargo, es sabido que la epistemología orteguiana no se detiene en la mera acumulación de perspectivas posibles, sino que exige la ordenación de estas en una jerarquía desde la cual poder determinar cuál es la perspectiva superior […] En definitiva, de lo que se trata es de privilegiar una perspectiva determinada, la del pensador que desde su atalaya estudia y comprende la realidad para aglutinar en su pensamiento todas las perspectivas posibles y escoger la adecuada (Pueo, 2009: 133).

Esta cuestión incide a nuestro parecer en el tan polémico aspecto de la objetividad narrativa, puesto en evidencia a través de las intromisiones de la voz del narrador y de la no siempre mantenida distancia estética. El empleo del perspectivismo a lo largo de la historia de la literatura moderna permite advertir a este respecto cierta diferencia entre su uso por parte de los autores del siglo XX y de los siglos anteriores. Una diferenciación de la que ciertas apreciaciones de Mariano Baquero parecen dar cuenta. Por un lado, en sus análisis de textos literarios situados entre la literatura cervantina y el siglo XX se percibe su deseo por dejar cierta constancia de la existencia de una voz que aunando los distintos puntos de vista tendía a manifestarse como superior. Por otro, en sus aproximaciones a

las novelas del siglo XX se aprecia su progresiva separación con respecto al deseo orteguiano por establecer una jerarquización de esos puntos de vista y su acercamiento hacia unas obras caracterizadas por el distanciamiento de la omnisciencia del narrador clásico y por el anhelo de una visión perspectivística ofrecida sin ningún tipo de categorización.

2.1.1.2. El perspectivismo en las obras narrativas comprendidas entre la literatura cervantina y las novelas del siglo XX

La aproximación de Mariano Baquero a las obras narrativas comprendidas entre la literatura cervantina y las novelas del siglo XX se manifestó en un conjunto de trabajos publicados en forma de artículos, cinco de los cuales fueron recogidos en la que conforma su principal monografía en cuanto a su interpretación del perspectivismo moderno, *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala).* Es, por esto, que en este apartado pretendemos realizar, en primer lugar, una revisión cronológica de dichos artículos, con la que exponer el modo en que desarrolló sus ideas sobre el empleo del perspectivismo por diferentes autores. En segundo lugar, abordaremos la manera en que cinco de ellos fueron recopilados en dicha monografía. Esta obra nos permitirá plantear la evolución que el pensamiento de Mariano Baquero sobre el perspectivismo literario experimenta a lo largo de su trayectoria al ir acercándose a los diferentes modos en que este concepto fue utilizado a lo largo de la historia de la novela.

Cuando en 1950 −"La novela y sus técnicas"− se aproxima por primera vez al concepto de perspectivismo literario, sus planteamientos aparecen íntimamente vinculados a los modelos de la novela extranjera del siglo XX. Sus alusiones a las obras de Alan Fournier, Virginia Woolf, Rosamond Lehmann, Richard Hughes o Aldoux Huxley, entre otros, dan cuenta del amplio corpus de lecturas supranacionales que atesora. Esta inclinación hacia la literatura foránea sigue estando muy presente cuando se aproxima al análisis del perspectivismo en la narrativa anterior al siglo XX. Su primer acercamiento al perspectivismo en una obra anterior a este siglo se encuentra en su artículo "*Gulliver* y *El enano*", con el que plantea un análisis comparativo entre estas dos

obras[106]. A propósito de este estudio, Baquero Escudero (2020) ha señalado el interés del crítico por analizar cómo la desesperanzada y pesimista concepción del hombre reside, en ambas novelas, en la elección de un concreto y similar punto de vista sobre la realidad (167). Por medio de la alusión a diversas escenas de estas dos narraciones, el crítico se acerca a una idea característica de la estructura de toda perspectiva para Ortega y Gasset: cómo la distancia entre sujeto y objeto no es solo cuestión geométrica sino también emocional. En *Adán en el Paraíso* y *El espectador*, Ortega se refiere a esto del siguiente modo:

> La realidad, pues, se ofrece en perspectiva individual. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina, y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración (Ortega y Gasset, 1963: 19).

La similitud del planteamiento de Mariano Baquero con esta idea es evidente. A propósito de diferentes pasajes de las novelas, el crítico hace alusión a cómo es la desproporcionada estatura de los protagonistas la que en primera instancia influye en su mirada hacia el mundo, para matizar cómo, finalmente, son los sentimientos del hombre los que moldean su mirada:

> En los dos casos, el efecto de asco y de fealdad vine dado por la no adecuación de la estatura […] Ninguno de los dos personajes es realmente enano, así como tampoco los hombres de su entorno son auténticos gigantes. Es solamente la mirada humana, cargada de piedad o de desesperado odio, la que configura el mundo que nos rodea, la que, teñida de pasión, da mudables estaturas −ternura de lo pequeño, repulsión de lo enorme− a los seres con los que convivimos (Baquero Goyanes, 1953f: 11).

Ante su familiarización con el análisis del perspectivismo en novelas foráneas no es extraño que, cuando en 1954 escribe su primer artículo destinado al empleo de esta categoría narrativa en obras españolas −"Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos"[107]−, confluyan en el marco contextual de su estudio obras de muy diversas literaturas y épocas. La edición de las *Cartas marruecas* de 1935 realizada por

[106] Aunque la obra de Lagerkvist pertenezca al siglo XX, el procedimiento con que Baquero la analiza se encuentra mucho más acorde al que caracterizó su aproximación al perspectivismo de las novelas anteriores al siglo XX. Tal vez, por ello, percibió su semejanza con la obra de Swift.

[107] Pese a no constituir ninguna de las obras de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos una novela creemos necesario incluir en esta tesis el estudio de este artículo por la gran relevancia que las ideas aquí expuestas presentan para la comprensión de Mariano Baquero sobre el perspectivismo como categoría novelesca.

Juan Tamayo y Rubio y un valioso comentario realizado por Auerbach en *Mímesis* son los textos que parecen inspirar su interpretación de la obra de Cadalso −caracterizada por el análisis de la presencia de desusadas perspectivas−. Ya Juan Tamayo (1967), en el prólogo a su introducción, había emparentado esta obra con las *Lettres persanes* de Montesquieu por la presentación que ambas realizan de una realidad conocida bajo una desusada percepción. Dentro de esta práctica, junto a *Cartas marruecas* y *Lettres persanes*, cabía para Tamayo encontrar obras anteriores como *The Spectator* de Addisson y Steele, *Amusements serieux et comiques d'un Siames* de Du Fresny o *Espía* de Marana (XXXVII-XXXVIII). Por su parte, cuando en 1950 Auerbach se acerca a la obra de Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*, también expone la perspectiva crítica, y de asombro, que puede proporcionar la mirada de quien descubre un nuevo mundo, y la presencia de este rasgo como uno de los grandes temas de la literatura del Renacimiento y de los dos siglos siguientes.

Recogidas en su aproximación a la obra de Cadalso, las observaciones de Tamayo y Auerbach parecen constituir las primeras bases con las que Mariano Baquero inicia un camino de interpretación de las obras literarias, caracterizado por la visión del perspectivismo como artificio con que ofrecer inusitados puntos de vista de una realidad conocida. Como iremos exponiendo, esta apreciación incrementó considerablemente su corpus de obras analizadas al amparo de esta categoría narrativa, extendiéndose este ejercicio a lo largo de toda su trayectoria. Tanto fue así que investigadores como García Berrio (1973) y Baquero Escudero (2020) han emparentado la práctica de este crítico con el concepto formalista de la desautomatización.

La presencia de un desacostumbrado punto de vista es lo que caracteriza muchas de sus aproximaciones al perspectivismo presente en las obras literarias comprendidas entre la literatura cervantina y la del siglo XX, por lo que la vinculación de sus ideas con la concepción formalista de la desautomatización es una de las principales características en su interpretación del perspectivismo comprendido en este período temporal. No hay que olvidar que ya a propósito de su artículo sobre *Los viajes de Gulliver* y *El enano*, Mariano Baquero se había aproximado a la interpretación del mundo por parte de unos seres ajenos a ella. Es, precisamente, esta obra de Swift la que en primer lugar trae a colación en la primera parte de este estudio, la dedicada a las obras de Cadalso. Comparando la obra de Swift con la de Cadalso y Montesquieu, señala el tono satírico y

de crítica que la perspectiva de unos seres ajenos puede proporcionar sobre un sistema de vida que consideramos normal[108]. Si en estas tres obras es la calidad de extranjero o de ser de otro mundo la que convierte a estos personajes −houyhnhnms, liliputienses, persas o marroquíes− en observadores, críticos, perspicaces y objetivos, de una sociedad civilizada, el crítico recuerda cómo, en otras ocasiones, es la naturaleza ingenua, adánica o virginal de algunos seres la que favorece esa inusitada perspectiva. Cita los casos de *El ingenuo* de Voltaire, *El diablo mundo* de Espronceda o la mirada de Andrenio en *El Criticón*[109].

Como hemos indicado, existe una clara confluencia entre esta interpretación de Mariano Baquero y el concepto de *desautomatización* de los formalistas rusos. Recordemos, las palabras de Sklovskij:

> −Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas. De modo que todos nuestros hábitos se refugian en un medio inconsciente y automático […] Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles. la mujer y el miedo a la guerra. "Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos (Sklovskij, 1978a: 59-60)−.

Especial interés tiene, asimismo, la coincidencia de Baquero y Tomachevski al elegir *Los viajes de Gulliver* como modelo con que ejemplificar sus ideas. Leamos lo expresado por Tomachevski (1982):

> Tales procedimientos de extrañamiento de los objetos comunes suelen estar ya motivados por sí solos, pues atribuyen a la psicología del protagonista, que no los conoce, la deformación de los temas. Es bien conocido el procedimiento de extrañamiento en L. Tolstoi, que describe, en *Guerra y paz,* el consejo de guerra de Fili, introduciendo como protagonista a una joven campesina, que observa e interpreta a su modo, infantilmente, sin comprender la sustancia de lo que está ocurriendo, todas las acciones y todos los discursos de los que participan en el consejo. […] Del procedimiento del extrañamiento hizo un amplio uso Swift en *Los viajes de Gulliver*, para pintar un cuadro satírico de las estructuras socio-políticas europeas. Gulliver en el país de

[108] Años más tarde, en *Temas, formas y tonos*, señalaría la primacía que tuvo, sobre lo que se viene llamando perspectivismo de la costumbre, la reflexión de Montaigne en su ensayo *De los caníbales*, al hacer alusión a cómo "llamamos barbarie a lo que no entra en nuestros usos" (Baquero Goyanes, 1972a: 87).

[109] La referencia que en este trabajo realiza a la perspectiva adánica del personaje de Gracián, tal y como veremos, fue ampliamente desarrollada por Mariano Baquero cuatro años más tarde, en su estudio "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*".

los Hoyhnhnm (caballos dotados de razón), cuenta al caballo que le da hospitalidad las normas vigentes en la sociedad de los hombres (201-202).

Si Auerbach había destacado la presencia de esta perspectiva desautomatizadora en la literatura del Renacimiento, Baquero, de la mano de esta novela de Swift y de otras como el *Erewhon* de Samuel Buttler, *Dos fragmentos de una historia del año 1992* de André Maurois, los relatos de Wells o *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, otorga a esta concepción una dimensión temporal mucho más extensa. Si el autor alemán circunscribía este tipo de perspectiva a la literatura utópica del Renacimiento, Baquero observa la similitud que la literatura de Cadalso y Montesquieu presentan con ella. Esta analogía halla, para el crítico, su fundamento en la presencia en todas estas obras de dos términos de comparación, el normal y el extraordinario, desencadenantes de un efecto perspectivístico en el que el mundo que nos parecía normal ya no lo resulta al ser visto desde una perspectiva distinta de aquella desde la que habitualmente lo juzgamos (Baquero Goyanes, 1954: 16)[110]. La intensidad del efecto perspectivístico −señala− dependerá de la mayor o menor desproporción de los niveles elegidos, siendo mayor cuando quien se sitúa ante nuestra realidad es un ser fantástico de otro planeta o un animal, como en los casos de *Los viajes de Gulliver* de Swift, *Flush* de Woolf o *Murr* de Hoffmann[111].

Si retomamos una vez más sus semejanzas con las ideas de los formalistas rusos, se puede indicar cómo esta alusión a la perspectiva proporcionada por un perro o un gato ha conducido a investigadores como García Berrio (1973) y Baquero Escudero (2020) a vincular dichos ejemplos con los propuestos por Sklovskij a propósito de la obra de Tolstoi en "La construcción de la nouvelle y de la novela":

> Pero Tolstoi emplea con más frecuencia otro procedimiento: rehúsa el reconocimiento de los objetos y los describe como si los viera por primera vez. […] En todo caso, Tolstoi ha singularizado las obras de Wagner, describiéndolas desde el punto de vista de un campesino inteligente, o sea desde el punto de vista de una persona que, como el salvaje, no puede referirse a las asociaciones habituales […] El joven Tolstoi establecía el paralelismo de manera

[110] Cuando en 1966 escribe su artículo divulgativo "Distanciamiento, extrañamiento y perspectivismo", ya ha tenido noticia del concepto de "extrañamiento" propuesto por la crítica eslava, que no duda en asociar a estas ideas que él venía desarrollando en sus trabajos sobre el perspectivismo literario (2006: 353-354).

[111] Cuando en 1963 reúne este artículo junto a otros para la publicación de *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)*, suma a todos estos ejemplos el caso de *La sangre* de Elena Quiroga, narrado desde la perspectiva de un árbol. Esto es, sin duda, sintomático de las modificaciones, inclusiones o supresiones, que llevó a cabo cuando a lo largo de su trayectoria fue incluyendo en diversos libros textos publicados anteriormente como artículos.

> bastante ingenua; de allí que introdujera tres variantes para presentarnos un poema: la muerte de la dama, la del muijk y la del árbol […] la frase siguiente refuerza el paralelismo caballo-hombre en Jolstomer (Sklovskij, 1978: 137-138) [112].

Además de la riqueza que la presencia de un inusual punto de vista ofrece como recurso perspectivístico en una novela, en su interpretación de las *Cartas marruecas* Baquero insiste en otros dos aspectos. Por un lado, en la esencia perspectivista consustancial a casi todos los procedimientos epistolares. A propósito de esto y siguiendo su práctica habitual de ejercer comparaciones que aproximen obras de diferentes literaturas y épocas, establece relación entre la obra de Cadalso y *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, *La nouvelle Héloïse* de Rousseau y *Climas* de Maurois. Por otro lado, se interesa por la huella cervantina presente en el carácter crítico de la obra de Cadalso. En verdad, ya en 1952 Ramírez Araujo (1952) había advertido sobre cómo el *Quijote* constituye para Cadalso un modelo de crítica que se ha de tener en cuenta al enjuiciar las costumbres españolas (258) [113]. Con aparente independencia, Baquero manifiesta lo mismo en este estudio.

No tendría sentido hablar del procedimiento epistolar ni de la influencia del tono crítico cervantino, si no se tuviesen en cuenta las tres perspectivas que protagonizan esta obra. A estas presta especialmente atención el crítico. De ellas destaca la dualidad Gazel-Nuño como procedimiento por el cual Cadalso enjuicia los hechos desde una perspectiva más elevada y carente, por tanto, del habitual y exaltado patriotismo. Como se puede observar, esta interpretación no deja de evocar la teoría orteguiana que habíamos señalado sobre la conveniencia de privilegiar una determinada perspectiva desde cuya posición armonizar todas las perspectivas posibles y elegir la más adecuada para la comprensión de la realidad. En este caso es en la perspectiva de Nuño en la que −según el investigador− el autor encarna su propia perspectiva intelectual y conciliadora. Una concepción que sobradamente ha sido afirmada por la crítica posterior:

> A estos dos ángulos o enfoques -España vista por dos marroquíes: uno, desde su tierra, y otro, viajero en la Península- Cadalso agrega un tercero, muy interesante por ser realmente

[112] Cuando Mariano Baquero realiza la edición de *Cartas marruecas* para la editorial Bruguera en 1981 incluye junto a los ejemplos del gato Murr y el árbol de *La sangre*, precisamente, el del caballo de este relato de Tolstoi.

[113] El estudio de Araujo no aparece citado por Mariano Baquero en este primer estudio que aparece un año después del de Araujo, pero sería mencionado por el mismo en el apartado destinado a "Cervantes y Cadalso" en su edición a las *Cartas marruecas* de 1981.

> el del propio autor: Nuño Núñez, el gran amigo español de Gazel, ha de tener mucho de su creador, Cadalso. Es un tipo de español descontento, quejoso, solitario, gran conocedor de la historia patria y muy amante de ésta, si bien con amor amargo, de nítida coloración prenoventayochista […] La estimativa de lo español que corresponde a Nuño Nuñez sirve en ocasiones para moderar, corregir o centrar lo que, en la de Gazel, puede haber de deformado (Baquero Goyanes, 1963c: 18-19 y 22).

Estas concepciones sobre la relevancia de tomar un punto de vista inusual para realizar una sátira, la influencia del tono crítico cervantino y la importancia del procedimiento epistolar en la configuración perspectivista de la obra fueron aspectos sobre los que el crítico volvió en su edición a las *Cartas marruecas* de 1981. Permítasenos un pequeño salto temporal en el análisis de los artículos de Mariano Baquero que actualmente perseguimos para señalar la evolución del pensamiento del crítico con respecto a esta obra de Cadalso. Para ello, es fundamental tener en cuenta el diferente tipo de discurso que esta edición supone y el gran período temporal que la separa. Si dejamos al margen el marco histórico, ideológico y literario que la introducción ofrece −como planteamiento que suele estar presente en este tipo de discurso−, se advierte la inmediata atención del crítico a la cuestión del perspectivismo literario en esta obra. No cabe duda, a este respecto, de la relevancia que adquiere para él esta categoría en la interpretación del texto de Cadalso. El apartado que dedica a esta cuestión constituye un pequeño esbozo de las ideas presentadas en su temprano artículo. A ellas suma la relación de Feijoo con el perspectivismo cadalsiano. Percíbase cómo este aspecto había sido estudiado en su artículo "Perspectivismo y desengaño en Feijoo" de 1965. Esto puede explicar que aún no lo mencionase en esa primera aproximación a las *Cartas Marruecas* de 1954.

De igual modo, hay que tener en cuenta que en esta fecha de 1981 Mariano Baquero ya estaba mostrando su gran interés por las estructuras novelescas. Debido seguramente a esta preocupación, en este posterior estudio se percibe una mayor atención a la estructura epistolar que presenta este texto y la incorporación de un análisis de los rasgos novelescos presentes en esta obra que no podemos encontrar en el temprano artículo. A propósito de este análisis sobre el artificio epistolar y los rasgos novelescos presentes en las *Cartas marruecas*, Baquero no olvida señalar la esencial relación que el género epistolar y el novelesco presentan con el perspectivismo literario. Basándose en las *Cartas Persas*, recuerda la eficacia de la forma epistolar para presentar todo tipo de temas desde diversos puntos de vista, así como el talante novelesco que esta obra adquiere

al quedar todos esos temas sutilmente ligados. El contraste que suponen las *Cartas marruecas* con respecto a las *Cartas persas* es para el crítico indudable. Si las *Cartas marruecas* presentan un número mucho menor de voces entrecruzadas, hay que asimismo tener en cuenta la ausencia en esta obra de esa cierta trama y tensión que otorgaba una mayor coloración novelesca a la obra Montesquieu.

Ya estudios críticos anteriores como los de Russel P. Sebold y Joaquín Arce, habían expuesto su oposición a ver en la obra de Cadalso una novela, pese a la evidente presencia de ciertos elementos novelescos en dichos textos. Recogiendo las ideas de estos investigadores, dedica cierto espacio a exponer la dimensión narrativa de esta obra, en cuyo análisis destaca la cuestión del perspectivismo como categoría fundamental del género novela. En concreto, en esta ocasión, aparece vinculado al tono satírico y caricaturesco de ciertas descripciones presentes en la obra:

> Considérese asimismo cómo describe Cadalso con casi la mirada de un novelista, a la hora de caracterizar gestos y actitudes a Nuño Núñez en la Carta LXXX. Varios amigos suyos, extranjeros, se burlan, uno tras otro, de los tan extendidos abusos en el tratamiento del don. Gazel, que es quien contempla la escena, describe así la actitud de Nuño […] Compárese una descripción como ésta, con la que, por boca del propio Nuño Núñez, se nos ofrece en la Carta VI (Baquero Goyanes, 1981a: 48).

Si la tonalidad de estas descripciones llevó en 1974 a Sebold a relacionar a Cadalso con Larra, es curioso que ya en 1958 a propósito de su estudio sobre el perspectivismo, Baquero planteara el estudio de la obra de Cadalso de forma comparada con la de Larra y Mesonero Romanos.

Tras esta pequeña digresión, que nos ha llevado a la edición de *Cartas marruecas* para concluir los aspectos que le interesaron al crítico con respecto al perspectivismo cadalsiano, volvamos a dicho artículo para comprobar la relación que para el crítico presentó el perspectivismo de Cadalso con el presente en los textos de Larra y Mesonero Romanos. Al igual que en su aproximación a la obra del autor de las *Cartas marruecas*, Baquero toma como elemento fundamental de su aproximación al perspectivismo de Larra y Mesonero la doble visión que ambos autores desarrollan para ofrecer lo conocido por todos desde una luz nueva y reveladora. Son, en concreto, los puntos de vista de un extranjero −"Vuelva usted mañana"−, de un provinciano −"Las casas por dentro"− o la mirada de un hombre cerradamente español –"El castellano viejo"− los que, en esta ocasión, el crítico analiza cómo perspectivas ajenas a la costumbre. De ellas le interesa

mostrar cómo, en verdad, no poseen en sí mismas una mayor certeza que aquellas filtradas por la rutina, sino que lo que en ellas recae es la capacidad para suscitar el contraste, romper la corteza del hábito y descubrir, así, la verdadera faz de la costumbre.

Anteriormente, nos hemos servido de la reflexión sobre la extrañeza que proporcionan estas perspectivas para vincular los estudios de Mariano Baquero con ciertas ideas del formalismo ruso. No obstante, hay asimismo que manifestar cómo este sentimiento de perplejidad había sido señalado por Ortega y Gasset en sus investigaciones acerca de los conceptos de verdad y perspectiva. Como han mostrado los trabajos de Rodríguez Huéscar (1966), para el filósofo, darse cuenta de que las interpretaciones no son la realidad misma produce sorpresa, asombro o extrañeza, llegando incluso este procedimiento de quitar la "costra de interpretaciones", en su filosofía, a recibir el nombre de proceso de alétheia:

> La cosa está ante mí recubierta de la *costra* de interpretaciones que me la ocultan en su *mismidad* o verdad, pero yo percibo ahora esa «costra», «velo» o «cubridor» como tal; «caigo en la cuenta» de que eso que está ante mí, que me es «presente», no es la cosa *misma*; reparo en que esa presencia es «falsa» y, por tanto, en que yo «*estaba* en un error» ... ; el error consiste en todo caso en tomar yo por la *cosa misma* lo que es solo algo *sobre* ella y ,por tanto, que la *cubre* o tapa, que de alguna manera la suplanta– (242).

Tuvo, sin duda, que ser la presentación de esta doble visión una de las principales motivaciones que condujera a Mariano Baquero a sumar las obras de Larra y Mesonero Romanos a la de Cadalso en este artículo. Con todo, las similitudes entre estos tres autores se muestran aún mayores cuando alude a la construcción epistolar que presentan algunos artículos de costumbres como procedimiento narrativo de índole perspectivista. Como el propio Baquero señala, ya Correa Calderón había hecho referencia a este vínculo entre el modo epistolar y la literatura costumbrista en *Costumbristas españoles*. El crítico no duda en corroborar esta afirmación, acudiendo a un amplio corpus de lecturas con el que ejemplificarlo −*Cartas del pobrecito holgazán*, *Don Justo Balanza* o *Madrileño* de Sebastián Miñano, *Cartas trascendentales escritas a un amigo de confianza* de José de Castro y Serrano, *Cartas a mi tío de Fernanflor* de Isidoro Fernández Flórez, *Cartas de Andrés Niporesas al bachiller Pérez de Munguía* o *Cartas de un curioso provincial al curioso madrileño* de Mesonero Romanos−. Como vemos, el procedimiento epistolar como técnica perspectivística es otra de las bases sobre las que Baquero asienta el estudio comparado del perspectivismo en estos tres escritores.

Más allá de estos ejemplos en los que el artificio epistolar y el tono costumbrista se unen con una intención perspectivista, lo que a Baquero le interesa resaltar es el efecto humorístico conseguido a través de la ironía o la exageración caricaturesca cuando son puestas al servicio de la sátira costumbrista. Señala a este respecto el texto de Larra *Cartas de Andrés Niporesas al bachiller Pérez de Munguía*. Este papel de la ironía y la exageración caricaturesca como recursos perspectivísticos será un aspecto sobre el que Mariano Baquero regresará a propósito de su acercamiento a la obra de Galdós en 1960. Como se puede deducir de lo hasta ahora afirmado, la aproximación de Mariano Baquero al estudio del perspectivismo en la obra de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos constituye una visión del mismo como un recurso técnico relevante en la composición de los textos narrativos y, que, si bien permite exponer puntos de vista inusitados, también aparece con frecuencia asociado en algunos textos a un procedimiento epistolar o como resultado de una intención irónica o caricaturesca[114].

Cuando en 1960, Baquero se interesa por la obra de Galdós, vuelve a preocuparse por el recurso de la caricatura como fenómeno perspectivístico, en concreto a propósito de la presentación que Galdós realiza de sus personajes. No es de extrañar, teniendo en cuenta ese anterior estudio, la conexión que establece entre las caricaturas galdosianas y las llevadas a cabo por los escritores costumbristas:

> Antes de insistir brevemente en ellas, me interesa recordar cómo Galdós se inspiró evidentemente en un muy conocido y admirable artículo de Fígaro, a la hora de componer determinados personajes y situaciones. Efectivamente, en el capítulo III de *El amigo Manso* (1882) hay, en mi opinión, un claro recuerdo de *El castellano viejo*, en lo que se refiere a la descripción de una grotesca comida familiar (Baquero Goyanes, 1960: 343).

Galdós es, sin duda, uno de los autores sobre el que el crítico más trabaja en relación con el perspectivismo literario. De ello, no solo ha quedado constancia en los tres trabajos que salieron a la luz sobre el autor, sino también en una carpeta de documentación personal a la que hemos tenido acceso. En ella, ha quedado registrada la realmente asombrosa y minuciosa lectura que llevó a cabo de gran parte de las novelas

[114] Cuando en 1972, en su obra *Temas, formas y tonos*, alude a la naturaleza cambiante del perspectivismo, asociada a esta idea de la ironía como un intencionado desplazamiento de perspectivas, plantea cómo el perspectivismo puede resolverse como lenguaje. Este artículo de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos se constituye como su primera aproximación práctica, por medio del análisis de los textos literarios, a esa posterior concepción teórica del perspectivismo como lenguaje.

galdosianas. En cada una de esas lecturas, fue transcribiendo aquellos pasajes que le resultaron más significativos en relación con la cuestión del perspectivismo literario[115]. Es evidente que este trabajo tuvo que ayudarle a escribir los artículos sobre Galdós que publicó, pero, dada la amplia extensión de estos apuntes, lo más seguro es que le quedara mucho que decir sobre el perspectivismo en las novelas de este autor.

En este primer estudio sobre las caricaturas literarias galdosianas, el principal propósito del investigador es mostrar su interpretación sobre dichas caricaturas como consecuencia de la concepción y teoría del realismo descriptivo de este autor. A la luz de esta teoría, para Galdós, la exactitud del rasgo fisonómico del personaje no solo es compatible con la caricaturización del mismo, sino que por medio de este procedimiento queda asimismo acrecentada.

En estos años, Baquero ya había leído buena parte de las novelas galdosianas. Prueba de ello son las menciones e inclusiones de fragmentos de muchas de estas obras (*El audaz*, *La fontana de Oro*, *El doctor centeno*, *Trafalgar*, *Miau*, *Fortunata y Jacinta*, *España sin Rey* o *Ángel Guerra*) a modo de ilustración de sus comentarios teóricos sobre este tema, llegando incluso a hacer mención de la reflexión del autor sobre este aspecto incluida en su prólogo a *La Regenta*.

Gracias a los estudios de Casalduero y Clavería sobre el gusto de Galdós por el símbolo, las alegorías y la presencia del mundo de los sueños, Baquero es consciente de la persistencia de estos elementos en la literatura galdosiana. El ejercicio de ejemplificación de sus planteamientos con las distintas novelas del autor le permite plantear algo similar con respecto a la presencia de los recursos cómicos y caricaturescos a lo largo de toda la trayectoria literaria de este escritor.

Tampoco duda el investigador en señalar el influjo de los gustos literarios de Galdós en su concepción del realismo, manifestando así, no solo su admiración por las

[115] En esta carpeta se encuentran recogidos pasajes que atestiguan su lectura e interés hacia las siguientes novelas galdosianas: *Aita Tettauen*, *La vuelta al mundo en la Numancia*, *Prim*, *La de los tristes destinos*, *España sin rey*, *España trágica*, *Amadeo I*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto*, *La fontana de Oro*, *La sombra*, *El audaz*, *Doña Perfecta*, *La desheredada*, *Gloria*, *Marinela*, *La familia de León Roch*, *El doctor centeno*, *Tormento*, *Miau*, *Realidad*, *Torquemada*, *Torquemada en el purgatorio*, *Tristana*, *Fortunata y Jacinta*, *La incógnita*, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *El abuelo*, *Casandra*, *Misericordia* y *El caballero encantado*, así como hacia alguna de sus obras de teatro como *Los condenados* o *Alma y vida*, y algunos otros textos como *Memoranda*, *Crónica de Madrid* o *Memorias de un desmemoriado*. Cada uno de los fragmentos de estas novelas aparece recogido bajo un tipo de perspectivismo acuñado por el propio crítico. Para más información sobre los diferentes tipos de perspectivismo que Mariano Baquero encontró en las diversas obras galdosianas, veáse el anexo III.

caricaturas de Mesonero Romanos y Larra, sino también por las novelas de Dickens[116] o el arte descriptivo de Quevedo. Las comparaciones que el crítico establece no se quedan reducidas al ámbito literario. De la mano del filósofo estadounidense Wilbur Marshall Urban, Baquero muestra la presencia de esta misma concepción en el arte pictórico de Vang Gogh. Para ello reproduce una cita del mismo, señalada por este filósofo:

> Di a Seurat —escribe— que yo estaría perdido si mis figuras fueran correctas. Dile que, si toma una fotografía de un hombre cavando, en mi opinión él tiene la seguridad de verlo como si no estuviera haciendo eso. Dile que creo que las figuras de Miguel Ángel son magníficas, aun cuando ciertamente las piernas son demasiado largas y los huesos de la pelvis y de la cadera son demasiado anchos... Dile que es mi más ferviente deseo saber cómo se pueden realizar esas desviaciones de la realidad (subrayamos nosotros), esas inexactitudes y transfiguraciones que suceden por acaso. Bien, si tu quieres, son mentiras, pero son más valiosas que los valores reales (Van Gogh. Apud. Baquero Goyanes, 1960: 332).

A decir verdad, esta práctica de comparación interartística entre la literatura y la pintura, Baquero también la encuentra en la propia obra de Galdós:

> Fue el propio Galdós el que, en una de sus primeras novelas, *El audaz* (1871), aludió al gusto por la caricatura como propio del siglo XVIII y de los comienzos del suyo: «El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de don Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra» (Baquero Goyanes, 1960: 331).

Como espíritu humanista interesado por las diferentes manifestaciones artísticas, no duda en enriquecerlas con relaciones de su propia cosecha. Señala, así, la similitud entre ciertas páginas de la literatura de Galdós y Balzac[117] y las ilustraciones que Phiz realiza en las ediciones de las novelas de Dickens:

---

[116] Como el propio Baquero indica en una nota a pie de página, la influencia de Dickens en Galdós ya había sido señalada por Menéndez Pelayo. Insistiendo en las numerosas ocasiones en las que la crítica ha estudiado la relación entre ambos autores, se puede ver cómo en la versión de este trabajo publicada en su libro *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* incluye, entre la bibliografía crítica citada, la obra de Walter Allen, *The English Novel*, no mencionada en la versión de este estudio que vio la luz en 1960, año que coincide con el de la edición del libro de Allen que el crítico sigue.

[117] Tan solo un año antes, en 1959, en su capítulo incluido en *Ensayos críticos acerca de la literatura europea*, "Reencuentro con Balzac", Curtius había advertido sobre la acentuación que en Francia estaba recibiendo la importancia de los elementos no realistas en autores tomados como tales, como Stendhal o Balzac. La obra *Introducción a la novela contemporánea* de Andrés Amorós (1966) da buena cuenta de la actualidad que presentaba en el ámbito nacional e internacional el tema que aquí plantea Mariano Baquero. Junto a esta alusión de Curtius, también se encuentran las llevadas a cabo por J. P. Richard, Dámaso Alonso o Ricardo Gullón. Este último, en su estudio sobre lo maravilloso en Galdós, *Galdós novelista moderno*, publicado en el mismo año que el artículo de Baquero de 1960. También Barthes se había interesado por este tema en su famosa obra *Le Degré Zéro de l'écriture.* En la línea del estudio de Mariano Baquero, Amorós (1966) recordaba cómo: "Hablando de literatura española, Dámaso Alonso ha distinguido

> Si contemplamos algunas de esas encantadoramente añejas ilustraciones de Phiz, reproducidas aún en algunas ediciones modernas de las obras de Dickens, veremos cómo en bastantes de ellas conviven sin conflicto, pero con evidente contraste plástico, los convencionales seres dickensianos, esas aniñadas bellezas femeninas tipo Dorrit, con los más grotescos personajes. […] Este es precisamente el efecto, transportado a lo literario, que provocan ciertas páginas de Galdós e incluso algunas de Balzac (Baquero Goyanes, 1960: 360-361).

En realidad, en este artículo, no hace alusión al perspectivismo literario presente en la obra galdosiana. Sin embargo, no cabe duda de que estas reflexiones sobre el gusto del autor canario por las deformaciones caricaturescas se encuentran a las puertas de su interpretación sobre el efecto de ironía que en las novelas galdosianas provoca el contraste entre las deformadas perspectivas de los personajes, la no menos personal del autor y la del lector, que analizaría en su artículo "Perspectivismo irónico en Galdós". Al comprobar cómo este primer trabajo fue incluido en su libro *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* es evidente que el crítico ya presentía la relación entre la caricaturesca descripción que Galdós realiza de sus personajes y el perspectivismo literario.

Quisiéramos una vez más realizar un salto en el orden temporal de los artículos de Mariano Baquero que venimos señalando para aludir a los otros dos estudios que realizó sobre la obra galdosiana, de manera que sus ideas sobre el perspectivismo en torno a este autor queden expuestas de manera cohesionada. Estos trabajos fueron "El perspectivismo irónico en Galdós", publicado en 1970, y "La perspectiva cambiante en Galdós" que vio la luz en 1972. El primero de ellos supone una recuperación de su preocupación por la concepción galdosiana de la categoría estética del realismo. A este interés, añade el deseo de mostrar la consciencia de este novelista de la necesidad de emplear un adecuado punto de vista en sus narraciones[118].

---

certeramente el "realismo de cosas" y el "realismo de almas". El primero parece hoy francamente desacreditado. Dice Roland Barthes, uno de los críticos franceses más importantes en la actualidad: "Ningún modo de escribir es más artificial que el que pretende describir la Naturaleza lo más fielmente posible" (21-22).

[118] Como es habitual en sus estudios, Mariano Baquero justifica esta afirmación recurriendo a los propios textos literarios. Al respecto de la importancia de emplear un adecuado punto de vista le parecen significativos el nuevo enfoque empleado en la descripción de batallas presente en el capítulo XXII de *El equipaje del rey José*, el abandono de Galdós de la voz en primera persona para servirse de la tercera en *O'Donnell*, los cambios de punto de vista que se dan en *Aita Tettauen*, la artificiosa presentación de Tito, como narrador amigo del propio Galdós, en *Amadeo I*, o el desplazamiento de perspectivas que tiene lugar en *Torquemada en la Cruz*.

Para comprender el interés del crítico por reflejar la importancia que Galdós otorga a la selección de un adecuado punto de vista hay que tener en cuenta la mayor toma de consciencia que había adquirido sobre este asunto a través de la teoría ganivetiana sobre el punto de vista y la obra de Friedman −*Point of View. The Development of a Critical Concept*−.

Baquero Escudero (2020a) en su aproximación a la figura de Francisco Ayala como lector de Galdós, señala la no siempre favorable recepción de Galdós en el pensamiento literario español. A este respecto es, asimismo, interesante tener en cuenta la proximidad de este estudio de Mariano Baquero con esas otras investigaciones sobre el autor que, realizadas desde el exilio, buscaban solventar esa situación. Entre tales estudios, Baquero Escudero (2020a) ha destacado los realizados por Francisco Ayala. La investigadora sitúa en 1943 el trabajo más temprano del autor granadino sobre este novelista. A raíz de este estudio, plantea un recorrido a través de la producción crítica ayaliana sobre la narrativa galdosiana. Para nuestro estudio, dentro de esa revisión, llama especialmente la atención el trabajo de Ayala "Los narradores en las novelas de *Torquemada*". No solo por ver la luz en el mismo año que el artículo de Mariano Baquero sobre "El perspectivismo irónico en Galdós" sino, principalmente, por la confluencia en la interpretación de ambos críticos sobre este novelista. Tanto a Baquero como a Ayala les interesa la pluralidad de perspectivas empleadas por Galdós en su conciencia de la necesidad de utilizar un adecuado punto de vista para obtener unos complejos entramados llenos de humana verdad[119].

Habiendo sido publicados, el artículo de Ayala y de Mariano Baquero, en el mismo año, es difícil que el catedrático de la Universidad de Murcia conociera este trabajo. Por la bibliografía utilizada se sabe que había leído el estudio «Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita* y *Realidad* de Galdós», de Sobejano, *Humor in Galdós. A Study of the Novelas Contemporáneas*, de Nimetz y, muy detallada y especialmente, *Galdós, novelista moderno*, de Ricardo Gullón. De esta última obra, se

[119] De la atención que Mariano Baquero prestó a la obra crítica de este novelista exiliado da muestra el hecho de que, en la misma carpeta personal en donde se recogen sus apuntes sobre las novelas galdosianas, figuren asimismo anotaciones sobre *Los ensayos. Teoría y crítica literaria* de Francisco Ayala, en su edición de 1971. Todos los fragmentos transcritos sobre esta obra de Ayala hacen alusión a la categoría literaria del perspectivismo.

encuentran, asimismo, transcritos algunos párrafos en la carpeta personal de la que venimos hablando.

Para Mariano Baquero uno de los aspectos fundamentales para el estudio del empleo galdosiano del perspectivismo es la inevitable incorporación de la voz narrativa del autor en sus novelas. Muy significativo, a este respecto, le resulta al crítico lo expuesto por Galdós de manera teórica en su prólogo a *El abuelo*[120] y de forma práctica en su novela *El amigo Manso*, en donde su identificación con el personaje lo conduce a la utilización de la primera persona sirviéndose, asimismo, de formas unamunianas[121] (Baquero Goyanes, 1970: 3).

Por otra parte, el caso de *La incógnita* y *Realidad* le resulta el más revelador en lo relativo a cómo un mismo material puede ser presentado de forma diferente según la perspectiva adoptada. Asociando este procedimiento con la técnica musical de las variaciones sobre un mismo tema, de la mano del mencionado estudio de Sobejano, Baquero reflexiona sobre la objetividad que trae aparejada el procedimiento dialógico de *Realidad*, frente a la visión problemática sobre el mismo tema que ofrece la estructura epistolar de *La incógnita*. Este procedimiento se complica aún más en el caso de construcciones integradas por extensos conjuntos de novelas como sus *Episodios nacionales*. El interés de Mariano Baquero por vincular obras de diferentes siglos, lo lleva a señalar la utilización de este mismo método por Francisco Ayala en *Muertes de perro* y *Fondo del vaso*, por Durell en *Cuarteto de Alejandría* y por Butor en *Degrés.*

La preocupación de Mariano Baquero por la modificación del procedimiento narrativo en las obras de Galdós aparece relacionada con el recurso de la ironía, lectura

[120] Señala Baquero cómo en este prólogo Galdós viene a justificar la utilización del diálogo como procedimiento realmente objetivador dada la inevitabilidad de la presencia del narrador. A propósito de esta alusión al habla de los personajes de Galdós, expresa cómo no se puede reprochar a este autor lo que a Valera: que todas sus criaturas hablaran como él. Como ya señalamos, a esta relación entre el modo de hablar de los personajes y el del autor ya había hecho mención el crítico en su estudio "Cervantes, Balzac y la voz del narrador". No obstante, queremos insistir en esta cuestión por estar siendo durante estos años, estudiada por Uspensky (1973) desde un punto de vista teórico en su *A poetics of composition*, al estimar el plano fraseológico como uno de los componentes fundamentales de toda perspectiva.

[121] Esta asociación entre el relato galdosiano y *Niebla* de Unamuno, como el propio crítico manifiesta, había sido señalada por Ricardo Gullón en su obra "*El amigo Manso*. Nivola galdosiana". Su carpeta personal da muestra de lo significativas que le resultaron las afirmaciones de Gullón acerca de la perspectiva única que hay en dicha novela y el necesario alejamiento adoptado por el narrador-personaje para poder contemplar el mundo en su conjunto. Además de los apuntes recogidos sobre esta obra de Ricardo Gullón, hay fragmentos reproducidos de *El amigo Manso.* Por los títulos bajo los que se incluyen dichos fragmentos, el crítico parece descubrir en esta obra un perspectivismo amoroso y uno libresco.

al revés o inversión de valores. Baquero conoce el estudio de Muecke acerca de la importancia del procedimiento irónico en la obra del novelista. Partiendo de la relevancia de la ironía señalada por este crítico, su atención se centra en analizar la influencia que las *Cartas a un pobrecito holgazán* de Miñano pudieron tener en el uso de este procedimiento en los *Episodios nacionales*. En este sentido, manifiesta el insistente motivo del mundo al revés que tiene lugar en los *Episodios* y que para el investigador es fórmula aprendida en la obra de Miñano. La confluencia entre Galdós y Miñano se manifiesta también con respecto a la creación de algunos personajes, como el del niño militar.

Una vez expuesta la más que probable influencia de Miñano en el perspectivismo irónico de Galdós, pasa a interesarse por la presencia de este perspectivismo a lo largo de toda la producción del novelista, considerando que la figura del Pipaón de las *Memorias* es la más representativa de dicho perspectivismo irónico. Desde el satírico sermón de *Los Peces* en el capítulo XX de la parte I de *La desheredada*, hasta el capítulo "El baile del candil" en *El audaz*[122], pasando por las palabras de la inculta ramera Leonarda la Brava en el Episodio titulado *De Cartago a Sagunto*, el investigador pasa revista del manejo de efectos irónicos logrados por el simple desplazamiento o inversión de perspectivas, manifestando la muy posible influencia de la literatura de Dickens a este respecto. Este recorrido lo conduce, asimismo, a recalar en una obra de la última etapa galdosiana, *Amadeo I*, con la que plantea la variación del juego perspectivístico que supone la conferencia de Tito con respecto a la habitual forma de expresión de Pipaón, en lo que atañe a la relación autor-personaje. Si el lenguaje del primero se acomoda al *viceversa de las cosas*, en el habla de Pipaón no hay ironía sino pura expresión hipócrita, de manera que el efecto irónico es resultado del entrecruzamiento de las perspectivas del autor y personaje.

Como hemos podido ver hasta ahora, para el crítico la perspectiva irónica de Galdós aparece vinculada tanto al recurso de la variación sobre un mismo tema a través de un distinto punto de vista como al motivo del viceversa *de las cosas*. En otras novelas, como *Ángel Guerra*, el crítico señala el efecto irónico que provoca el lenguaje familiar y

[122] El fragmento de *El baile del candil* aparece recogido en su carpeta personal bajo el título "Perspectiva irónica", donde se interroga sobre la posible relación de esta obra con *El Manolo* de Ramón de la Cruz, asociación que parece corroborar y que en este artículo realiza.

la actitud inocente con que Pito percibe la trata de esclavos, como resultado de la deformación profesional y perspectiva de la costumbre que impone su oficio de marinero. No cabe duda, una vez más, de la vinculación de esta anotación con el concepto formalista de la desautomatización.

También caracterizado por un designio burlesco y satírico encuentra el crítico el interés de Galdós por ofrecer una perspectiva cambiante de sus personajes. A propósito del homenaje a Casalduero realizado en 1972, dedica un estudio a este tipo de perspectivismo –"La perspectiva cambiante en Galdós"–. Consciente de cómo para Galdós la condición humana se singulariza por su carácter movedizo y cambiante, pasa revista a diversas obras en las que las ideas de los personajes varían en función de sus sentimientos, encontrándose estos, a su vez, condicionados por las circunstancias que los rodean. Ya Casalduero había señalado la presencia de esta perspectiva cambiante en Ángel Guerra y Torquemada. Baquero expande esta perspectiva hacia otros personajes como el de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*. Si las circunstancias que condicionan tales transformaciones pueden ser los cambios climatológicos, una enfermedad, un sueño, una alucinación, un error óptico o el amor, considera el estudioso que en el caso de las novelas galdosianas suelen ser cuestiones políticas. Recuerda, a este respecto, el capítulo XVII de *La Incógnita* donde el tema de la deformante perspectiva amorosa se combina con el de las implicaciones políticas.

El perspectivismo cambiante adquiere para Mariano Baquero su ejemplo más significativo en el cuento *El artículo de fondo*, en donde la tan traída y llevada opinión pública del periodismo aparece presentada como una abultada "opinión individual" sujeta a constante cambio. La relación de esta técnica con la empleada en muchas novelas galdosianas es lo que vuelve especialmente significativa para el investigador esta obra. Relaciona, así, la perspectiva del periodista de *El artículo del fondo* con Bringas de *Tormento*, las dos perspectivas asumidas por Rubín en *Fortunata y Jacinta* o la mutación ideológica-sentimental de Jenara en *Los cien mil hijos de San Luis* de la segunda serie de los *Episodios*.

Si fueron muchas las relaciones estructurales establecidas por el crítico entre la novela y la música en su monografía de 1970, a ellas se podría añadir la establecida a propósito de estos procedimientos de perspectiva cambiante que el crítico compara con la estructura de algunas obras musicales, en concreto, con aquellas

> oberturas sinfónicas que se inician lenta y sucesivamente para dejarse arrastrar por un cada vez más intenso y agitado crescendo, tras el que sobreviene, en el trecho final, un retorno a la lentitud suavidad del arranque. Apurando la comparación musical, diríamos que la metamorfosis ideológica de Rubín, ante sus contertulios de café, se caracteriza por el contraste de dos solos movimientos: un *Presto agitato* y un reposado *Andante* (Baquero Goyanes, 1972: 36).

Otro de los autores anteriores al siglo XX que estudia a propósito de su interés por el perspectivismo moderno es Ángel Ganivet −"Perspectivismo y ensayo en Ganivet"−. En un apartado anterior de esta tesis, quedó expuesto cómo para Mariano Baquero la flexibilidad era el rasgo principal de la novela. En ese momento, por no haberse referido el crítico a ella desde un punto de vista teórico, no hicimos alusión a la relación entre los géneros novela y ensayo. Es ahora, por tanto, conveniente señalar cómo este trabajo sobre Ganivet constituye su aportación más extensa a este respecto. Aunque no fueran muchas las alusiones a la imbricación entre estos dos géneros, el crítico es consciente de la relevancia que la interrelación entre la novela y el ensayo adquiere a nivel internacional durante el siglo XX. A esto se refiere ya en su estudio "Sobre la novela y sus límites" de 1949:

> Otro cruce posible es el de novela y ensayo, cuyo origen podría también buscarse en el pasado siglo, en la novela de tesis. Si en determinados relatos naturalistas lo más importante eran los problemas sociales, religiosos, políticos, en ellos planteados, en algunas novelas modernas esos problemas han perdido énfasis, quedando reducidos a la leve forma del ensayo, más apto para ser transformado en novela, según puede observarse en algunas narraciones de Aldous Huxley del tipo de *Los escándalos de Crome* (The yellow Crome). Obras como *Mario el epicúreo*, de Walter Pater, apenas tienen ya nada de novela y sí mucho de tratado de estética. La novela-ensayo tiene hoy cultivo y éxito extraordinario, aun cuando para los puristas del género esté ya muy lejos de la auténtica novela y represente tan sólo su decadencia (Baquero Goyanes, 1949a: 280-281).

Como bien señala el estudioso, el ensayo es el género que a Ganivet le parece más adecuado para cultivar una novela diferente al corte naturalista de las obras de su época y crear un texto que permitiese el libre discurrir de su yo opinante. Dentro de esta configuración ensayística, el perspectivismo es presentado por el investigador como un recurso y un tono imprescindible en la tarea del autor para que la presencia constante de su *yo* no resulte cargante[123]. Para analizar la importancia de este fenómeno en la obra

[123] Los estudios hasta ahora señalados han presentado el perspectivismo literario como técnica, como tema, como lenguaje o, como hemos señalado a propósito de Galdós, como un ingrediente con cierta relevancia para la configuración de la composición narrativa. Como se puede ver, en este trabajo de Ganivet lo presenta

ganivetiana, propone una revisión a través de diversas obras. A la luz de ella, Baquero expone los diferentes tipos de perspectivismo presentes en la narrativa de Ganivet.

Especial relevancia cobra para él *La conquista del reino Maya por el último conquistador español Pío Cid*. En esta novela advierte un perspectivismo de la costumbre y de la moda, capaz de crear efectos de atroz ironía y de aproximar ese texto de Ganivet a las teorías sobre el relativismo del siglo XX. Mariano Baquero ya se había aproximado al perspectivismo como recurso desautomatizador de visiones sometidas a la costumbre con sus estudios sobre Swift, Larra, Cadalso o Mesonero Romanos. En esta ocasión, es la perspectiva extraordinaria de un Pio Cid que ha convivido con los mayas el punto de vista que ofrece el contrapunto. La de Pio Cid es una visión horrorizada ante las costumbres de nuestra civilización. Familiarizado con el modo de vivir y morir de los mayas, nuestras costumbres civilizadas le parecen un perfecto correlato de las extravagancias de los salvajes. Para ejemplificar estas alusiones son diversos los fragmentos que el crítico recoge, entre los que se pueden destacar aquellos pasajes en que, habituado a la poligamia de la civilización maya, Pío Cid encuentra la costumbre monogámica de España como de gran extravagancia. Un año antes de este trabajo, Miguel Olmedo había vinculado la ingenuidad que Ganivet encarna en este personaje con la actitud cínica de los filósofos griegos anteriores a Cristo. Mariano Baquero prefiere, por su parte, establecer comparaciones e influencias entre obras literarias, por lo que la perspectiva de Pío Cid es comparada con la de una novela ya comentada por él, *Los viajes de Gulliver* de Swift. De igual modo, advierte del influjo que el planteamiento ganivetiano pudo tener en el capítulo XIIII del *Episodio nacional*, "Carlos VI en la Rápita" de Galdós.

Esta presencia de la perspectiva desautomatizadora del ingenuo también la encuentra presente en algunos capítulos de las *Cartas finlandesas* de este autor. Concretamente en las que se describen las corridas de toros o la actuación de unos esquiadores desde el punto de vista de un ignorante. De igual modo, a este respecto, cita el texto *Hombres del norte*, en el que, a propósito de Jonás Lie e Ibsen −escritores que casi siempre vivieron fuera de su país−, Ganivet reflexiona sobre los beneficios de una perspectiva alejada espacialmente. Si Baquero presenta el punto de vista del ingenuo de

como un tono. Esta comprensión del perspectivismo como tono marcó asimismo el desarrollo de algunos otros estudios como "Valle-Inclán y lo valleinclanesco" (1966a), "El hombre y la estatua (a propósito de un cuento de Rubén Darío)" (1967b) o los dedicados a Pérez de Ayala.

los textos de Ganivet en relación las obras de Montesquieu y Cadalso, también descubre ciertas aproximaciones, en la obra del escritor granadino, a los efectos perspectivísticos de la tradición barroca, en concreto al tópico dentro-fuera.

En algunas obras de Ganivet encuentra aplicadas de manera precoz las teorías orteguianas sobre el perspectivismo temporal y el de los afectos. Especial significación presenta para Baquero, a este respecto, el texto *Idearium español*. En él, aprecia una nueva lectura del tópico ser-parecer manejado por la tradición literaria. Esta nueva lectura viene condicionada por el hecho de que, en esta obra, la formulación del "no ver las cosas como son" no solo adquiere una configuración espacial como venía siendo habitual sino también temporal:

> Pero obsérvese y de ahí el interés de la afirmación ganivetiana que la no captación del ser de esas cosas tiene su origen en un error óptico que se configura no solo como espacial, sino también como temporal: "no vemos simultáneamente… sino que las vemos a retazos, hoy unas, mañana otras". En el fragmentarismo de la visión entra no sólo la desatención óptica, un mirar falto de tensión y como de soslayo, sino también una *falta de memoria* capaz de introducir jerarquización y orden en ese caótico recuento visual que se configura, ganivetianamente, como eficaz imagen de la dormida conciencia de un pueblo. (Baquero Goyanes, 1966: 10).

También en el *Idearium*, Baquero (1966) encuentra ingeniosas observaciones sobre el perspectivismo profesional, asociable al perspectivismo de los afectos:

> En definitiva, el enamorado podría ser definido humorísticamente como un *sui géneris* tipo de profesional, sometido, por consiguiente, a las mismas posibilidades de extravío que son propias de todo individuo polarizado hacia un solo objetivo. En el *Idearium español* se encuentran unas muy ingeniosas observaciones sobre este tema (13).

Este perspectivismo de los afectos halla especial reflejo para el investigador en la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, algunos de cuyos pasajes muestran unas ideas que vincula con las presentadas por Ortega y Gasset. En concreto, lo descubre en aquellos que reflejan la diferente visión que adquieren para el político o para Pío Cid los hombres y los pueblos

> −Para el profesional de la política para ese gobernador D. Estanislao los pueblos y los hombres no son más que uniformes bloques de vulgaridad de los que extraer, innominadamente, los votos que le son necesarios. Para Pío Cid no preocupado por los deberes del oficio ese paisaje, sus hombres, se configuran de manera distinta; como distinto será para Ortega un mismo paisaje, según lo contemple el cazador, el labrador, el viajero (Baquero Goyanes: 1966: 14)−,

así como en el capítulo III, donde Pío Cid advierte a Gandaria sobre el crear del enamorado que da a la realidad lo que esta no tiene o, en las observaciones realizadas por el mismo personaje en el pasaje de la preparación del encuentro de Pío Cid con Martina en un baile de máscaras. Menciona, de igual modo, el capítulo en que Ganivet alude a la presencia de una mujer borracha y a la diferente actitud que adoptan diversos personajes en función de su profesión, un episodio que le recuerda al pasaje incluido por Ortega en "Unas gotas de fenomenología" de su *Deshumanización del arte*. A la luz de estas apreciaciones, se comprende que Mariano Baquero viese en la manifestación del punto de vista en la obra de Ganivet una configuración casi preorteguiana.

Como ya adelantamos, otro de los aspectos sobre el que Mariano Baquero hace especial hincapié es en la indudable influencia que se percibe en la obra de Ganivet del *Quijote* cervantino. Para el crítico, esta herencia se aprecia principalmente en dos aspectos. Por un lado, los efectos de refracción literaria que supone la inclusión de relatos breves:

> En el capítulo II se introduce, por boca de Pío Cid, la historia de la "Elección de esposa de Abd-el-Malik". En el V, cuando se describe la tertulia o cofradía granadina del Avellano, uno de sus miembros, Antón del Sauce, cuenta la historia de "Juanico el Ciego (Tragedia vulgar)". Pío Cid completará esa inacabada historia desde una nueva perspectiva. Y en el capítulo V asistimos a una nueva manipulación del cervantino-ganivetiano recurso de la novela en la novela, cuando Pío Cid encuentra en el tren a Mercedes, la hija de Juanico el Ciego (Baquero Goyanes, 1966: 30).

Gran atención le merece a este respecto la novelita breve *El protoplasma*, a través de la cual Ganivet ofrece una nueva perspectiva del personaje recién presentado, al incluir en este relato otra presentación distinta, con la que dar a entender la diferente impresión que de un mismo objeto se puede obtener según se repare exclusivamente en lo externo o se penetre en su interior. Si esta concepción del perspectivismo se puede vincular al tópico barroco dentro-fuera, más allá de lo que podría aparecer como un mero aspecto temático, a Mariano Baquero le interesa señalar el reflejo que en la composición de la novela adquiere la presencia de estas dos perspectivas:

> Recuérdese, asimismo, lo significativo que resulta en el cap. 1 de *Los trabajos* el que Ganivet nos ofrezca una nueva perspectiva del personaje recién presentado, al incluir en él otra presentación o descripción en la novelita intercalada El *protoplasma*, que se dice escrita

> por un tal Cándido Vargas. El relato *El potoplasma* supone una variante o nueva perspectiva de la historia de Pío Cid en la pensión (Baquero Goyanes, 1966: 23).

Por otro lado, otra de las herencias cervantinas de Ganivet viene otorgada por la interconexión entre *La conquista* y *Los trabajos*. Un procedimiento que le recuerda los efectos de extraordinaria modernidad conseguidos por Cervantes al relacionar a los personajes de la segunda parte con los que en la primera se han convertido ya en sujetos librescos. Esta práctica estaba siendo señalada por Riley en su *Teoría de la novela en Cervantes* este mismo año. Si para desarrollar la presencia de este procedimiento en la narrativa de Cervantes, Baquero sigue el estudio de Riley, en el caso de las obras ganivetianas manifiesta él mismo la existencia de este vínculo por medio de la presencia de un mismo nombre para dos seres aparentemente diferentes, y hasta opuestos, en cada una de las novelas. Para profundizar en este aspecto se sirve de los estudios de Miguel Olmedo y César Barja.

Un año antes, en su obra *El pensamiento de Ganivet*, Olmedo había descubierto al Pío Cid de *Los trabajos* como el personaje realmente allegable a la ideología del autor y, en consecuencia, expuesto la necesaria interpretación irónica que exige *La conquista*. También César Barja, en 1935, había estudiado el gusto de Ganivet por lo paradójico. Partiendo de ambos estudios, Baquero se centra en manifestar el efecto perspectivístico que presenta el manejo de este recurso:

> Para más sarcasmo Ganivet recurre al uso de la narración en 1ª persona en *La conquista*, y al de la 3ª en *Los trabajos*. El que Ganivet preste su yo y su voz a un personaje con cuya actuación no se identifica en *La conquista* y, por el contrario, narre desde fuera los trabajos y sentires de Pio Cid en la segunda novela que tanto tiene de autobiográfico, constituye una paradoja más y no la menor del hacer ganivetiano (Baquero Goyanes, 1966: 23).

Con el fin de ejemplificar la perspectiva irónica que supone *La conquista* reproduce diversos capítulos de esta obra en los que la actitud de Pío Cid se muestra contraria a los principios y valoraciones de su creador, como los relativos a la llegada del alumbrado, del alcohol o la bicicleta al reino de Maya. Como se puede ver, al igual que sucedía en la obra de Galdós, para el crítico es fundamental tener en consideración el punto de vista del creador para la interpretación adecuada de la ironía y de los procedimientos

perspectivísticos vinculados a ella. No sucederá lo mismo en sus aproximaciones al perspectivismo de las novelas del siglo XX.

Del diferente tono que se deriva del distinto punto de vista desde el que son narradas ambas obras, encuentra testimonio en las palabras del propio Ganivet: "cuando un escritor cambia de punto de vista, ha de cambiar también de procedimiento, y si tiene la obra a medio hacer, no debe remendarla, sino destruirla y hacer otra nueva" (Ganivet. Apud. Baquero Goyanes, 1966:36). Una concepción que, como hemos visto al analizar su artículo de 1970 sobre "El perspectivismo irónico en Galdós", el propio crítico incorporó a su bagaje de conocimientos teóricos sobre este fenómeno narrativo, pareciéndole relevante hasta tal punto que la situó a la altura de la reflexión de Friedman sobre la importancia de elegir un adecuado punto de vista para la configuración narrativa.

Una vez expuesta la relación de artículos en los que Mariano Baquero se aproximó al perspectivismo en las obras narrativas comprendidas entre la literatura cervantina y las novelas del siglo XX, conviene, para finalizar este apartado, aludir a la que consideramos que se constituye como su aproximación más representativa al perspectivismo moderno, *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala).* Esta obra nos parece especialmente relevante por ofrecer un gran reflejo de cómo Mariano Baquero fue modelando su concepción sobre el perspectivismo moderno a la luz de su aproximación a los diferentes modos en que este fenómeno fue empleado a lo largo de la historia de la narrativa. Al recoger sus trabajos sobre Cadalso, Larra, Mesonero Romanos, Galdós y Pérez de Ayala, en ella, se puede hallar muestra del análisis del perspectivismo tanto en obras anteriores al siglo XX como en obras de este siglo. De ahí que la abordemos en este punto del trabajo, justo antes de comenzar su análisis del perspectivismo en obras del siglo XX.

Publicado en 1963, *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)* reúne cinco artículos que vieron la luz con anterioridad: "Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos"[124], "Las caricaturas literarias en Galdós", "Azorín y Miró", "La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" y "Dualidades y

[124] La versión de su artículo "Perspectivismo y contraste Cadalso, Larra y Mesonero Romanos" que incluye en este libro contiene la mención a una obra publicada por Nigel Glendinning en 1962, *Vida y obra de Cadalso,* no presente en la versión primera de su estudio publicada en 1958. A propósito de la misma, Baquero indica cómo, siendo conocedor Glendinning de dicho artículo, había aceptado su "interpretación perspectivística no solo con relación a las *Cartas marruecas*, sino también a otras obras de Cadalso, como *Don Sancho García*" (1963c: 15)

contrastes en Pérez de Ayala"[125]. Este último aparece insertado como introducción al único estudio hasta ese momento inédito −"Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala"−.

La introducción a este libro se manifiesta especialmente valiosa con respecto a su genuino interés por esta cuestión narrativa. Con las siguientes palabras confesaba en ella su "obsesión" por la importancia y alcance que el perspectivismo pudiera tener en lo referente a la creación literaria:

> Hace bastantes años que viene preocupándome, obsesionándome casi, el alcance e importancia que el concepto "perspectivismo" pueda tener, referido a la creación literaria. Tengo, sobre esto, recogido bastante material; pero sé, sin lugar a duda, que es mucho el que me queda por recoger, articular y estudiar (Baquero, 1963c:7).

Como ya anticipamos, esta obra supone un gran reflejo de la admiración que Mariano Baquero tuvo siempre hacia la teoría de la novela orteguiana, al tiempo que muestra la necesaria superación de la misma. Esta superación vino fundamentalmente de la mano de un conocimiento más amplio por parte de Mariano Baquero del corpus de novelas del siglo XX, y de una mayor afinidad y comprensión hacia las mismas. A este respecto, se puede citar el caso de la literatura mironiana, fuertemente criticada por Ortega y muy apreciada por Baquero. Con respecto a esa mayor apertura y recepción que Mariano Baquero presenta hacia las novelas del siglo XX, es relevante señalar, por tanto, su alta apreciación de la narrativa de este autor, frente al rechazo que recibe por parte de Ortega.

No solo por el elevado conocimiento de la narrativa del siglo xx se diferencian los acercamientos de Mariano Baquero al perspectivismo literario de los del filósofo. También, y como hicimos alusión, Pueo (2009) ha señalado cómo a Baquero le fue necesario evolucionar desde la concepción orteguiana, según la cual, dentro de la visión perspectivista, se podía percibir una perspectiva superior y aglutinadora de todas las demás, hacia la interpretación del perspectivismo como representación de la realidad en sus múltiples variaciones, carente de cualquier tipo de jerarquización (137-138).

[125] Al incorporar como introducción a "Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala" su artículo "Dualidades y contrastes en Pérez de Ayala", llevó a cabo diversos cambios de palabras y omitió algunas frases. Quizás lo más significativo sean las modificaciones que realiza de la palabra "contraste" por otros términos como "oposición" o "efectos". Esto parece evidenciar cierta dificultad, por parte del investigador, para precisar lo que eran esos "contrastes" en la obra de Pérez de Ayala.

Si realizamos un sucinto repaso por los artículos incluidos en este libro, y que con anterioridad hemos estudiado, se puede observar la evolución que el pensamiento de Mariano Baquero experimenta con respecto a esta concepción vinculada al perspectivismo. Del análisis que hemos realizado sobre el artículo dedicado a Cadalso, Larra y Mesonero Romanos, se desprende una visión de la realidad desde un plano normal y otro extraordinario. Esta interpretación no solo viene a reivindicar una mirada perspectivística del mundo, sino también a sugerir el privilegio de adoptar un determinado punto de vista, coincidente con el que Ortega y Gasset destacaba ya en su primera etapa, el del punto de vista del intelectual, el del pensador que aglutina en el suyo el mayor número de perspectivas posibles. En concreto, recordemos cómo el crítico advertía en el personaje de Nuño esta perspectiva:

> Posiblemente, como antes apunté, entre las tres perspectivas desde las que es enfocado el tema español −la muy lejana de Ben-Beley; la lejana también por disparidad de raza y de costumbres, peor próxima en el acercamiento material de un viaje, de Gazel, y la más próxima aún de Nuño Núñez− hay una más sincera y auténtica: la española, la personal de Cadalso encarnada en un personaje de ficción. De Nuño Núñez dice Gazel que "aunque ama y estima su patria, por juzgarla dignísima de todo cariño y aprecio, tiene por cosa muy accidental el haber nacido en otra parte del globo, o en sus antípodas, o en otra cualquiera". Con esta declaración, Cadalso quiere despojar a su personaje español de todo lastre de energumenismo patriótico, presentándolo como un intelectual amante de la virtud y de la soledad (Baquero Goyanes, 1963c: 21-22).

En este sentido, su acercamiento a la obra de Galdós también presenta una clara vinculación con este concepto de perspectiva orteguiano, en el que la pura objetividad es algo ilusorio. Si la presencia del punto de vista del autor en su propio juego de perspectivas es innegable para el crítico,

> −En consecuencia, Galdós no participa de la que casi llegó a ser una obsesión de los naturalistas franceses: el prurito de objetividad, de impasibilidad o alejamiento. Galdós no tiene empacho en asumir el viejo papel de novelista «omnisciente y omnipresente»; pero su ingenio, su arte, su versatilidad, le llevan a discurrir una serie de variados recursos con los que matizar festiva, irónica o seriamente tan tradicional técnica. Con todo, Galdós reconocía como inevitable la presencia del narrador, y a ello alude en el prólogo de *El abuelo*, al justificar el empleo del diálogo como procedimiento relativamente objetivador−´(Baquero Goyanes, 1970: 2).

Baquero también alude a cómo las descripciones incluidas en sus obras reflejan la propia perspectiva del autor sobre la categoría estética del realismo. Un punto de vista que venía

a suponer una visión superior, aglutinadora de la realidad y cuyo reflejo no solo debía ser una exacta transcripción física, sino admitir también una visión caricaturizada.

Los otros dos trabajos incluidos como capítulos en este libro están dedicados a la obra de Ramón Pérez de Ayala −"La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega" y "Contrastes y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala"−, autor en el que, como anticipamos, consideramos que es posible encontrar un acercamiento al concepto de perspectiva superador de esa visión de Ortega y Gasset por el que Baquero se interesa.

En un reciente artículo, Mª Soledad Fernández Utrera (2000) ha expresado la posición pionera que en la interpretación del perspectivismo en la obra de este autor ocupan los estudios de Mariano Baquero, a los que −señala− les siguieron los análisis de Leighton, Livingstone, Macklin y Frances Weber[126]. Si en su primer capítulo dedicado a este autor, Baquero parte de la visión de la novela como tragicomedia común al filósofo y al novelista, en el segundo, el concepto de perspectiva es analizado como elemento que favorece la objetividad del narrador y que sirve al escritor para plasmar diversos puntos de vista diferentes a su propia interpretación del mundo. En las siguientes palabras puede apreciarse la advertencia de esto último por parte del investigador:

> Por tono no realista de las narraciones de Pérez de Ayala, tampoco entiendo un mantenido o constante tono poético, por más que este se dé con significativa frecuencia. No; ese tono no realista, por difícil que resulte su definición, es la consecuencia del radical perspectivismo que hay al fondo de todo el novelar del autor. Se diría que la más pura modalidad de novela, la redundantemente llamada novelesca, exige de su cultivador una pasión y entrega poco menos que totales; en contraste con ese otro modo de novelar más cerebral y complicado, en que la entrega es solo parcial, por cuanto el novelista no abandona del todo su acostumbrada perspectiva. Una perspectiva que, por intelectual, supone un enfoque crítico, desde el que las cosas y los hechos no son aceptados sin análisis previo. Esto se traduce no solo en una cierta actitud de distanciamiento, sino también en la presentación sui generis de los hechos novelescos (Baquero Goyanes, 1963c: 242)[127].

[126] Mª Soledad Fernández Utrera (2000) se refiere a los estudios "Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel" de Livingstone en 1958, *The Literary Perspectivismo of Pérez de Ayala*, de Frances Weber en 1966, "La estructura de Belarmino y Apolonio" de Leighton en 1983 y "Pérez de Ayala y la novela modernista europea" de Macklin en 1984.

[127] Esta interpretación de Mariano Baquero del empleo del perspectivismo en la obra de Pérez de Ayala como un sistema que permite a la voz autorial mantenerse de manera ecuánime y armonizar todos los puntos de vista fue seguida tanto por Leigton como por Levy, Livigstone o Mackin. Diferente ha sido la propuesta de interpretación realizada más recientemente por Fernández Utrera, quien ha considerado que en la obra de este autor el sistema de perspectivas no es simétrico, sino que se encuentra jerarquizado. La investigadora defiende, así, la presencia en las novelas de Pérez de Ayala de una historia narrada desde distintos puntos de vista, pero a su vez considera la presencia de una unidad detrás de dichas perspectivas: la de la personalidad del artista. Considera de este modo que la pretensión en *Belarmino y Apolonio* de Pérez de Ayala de anular momentáneamente el punto de vista personal y creer que es posible inventar una realidad fingiendo una diferente perspectiva es un propósito frustrado, frente al dictamen favorable que dicha

Para Pueo (2009), esta interpretación del perspectivismo −como tono no realista y característico de la concepción estética de Pérez de Ayala− conduce a Mariano Baquero a aproximarse, asimismo, a la relevancia que en la novelística contemporánea adquiere el elemento de la estructura narrativa como componente esencial con el que organizar la interpretación de este género. En tal sentido, se podría decir que, "Contraste y perspectivismo en Ramón Pérez de Ayala", constituye una muestra muy clara del paulatino caminar del investigador, desde una visión del perspectivismo como técnica, tema o estilo, con la que había analizado la obra de novelistas dieciochescos y decimonónicos, hacia el incipiente interés por una interpretación del perspectivismo desde ciertos aspectos estructurales.

Como parte de ese segundo capítulo sobre Pérez de Ayala, incluye su estudio "Dualidades y contrastes en Ramón Pérez de Ayala", que estaba siendo publicado, asimismo, en forma de artículo, en ese mismo año. En él, el investigador expone un amplio recorrido por las novelas de este autor. En este repaso, pasa revista a las dualidades emotivas, ideológicas, geográficas, espaciales o lingüísticas presentes bien en los títulos, la configuración de los personajes o la presentación y distribución del material en dichas obras. Debido al constante enfrentamiento entre los distintos puntos de vista que las páginas de Pérez de Ayala recogen, la motivación perspectivista de este novelista es presentada por el crítico como algo más que un rasgo episódico o circunstancial. Tanto es así que, una vez concluido lo que pertenece a ese artículo, su principal interés en este capítulo reside en establecer los distintos tipos de perspectivismo por los que Pérez de Ayala se decanta, así como en señalar la relación estructural que el perspectivismo guarda con los efectos de contraste ya manifestados.

Con todo, antes de hacer alusión a los diferentes tipos de perspectivismo, queremos expresar cómo el investigador reflejó asimismo algunas diferencias que las novelas de Pérez de Ayala suponían con respecto a la concepción del perspectivismo ofrecido por las obras decimonónicas y dieciochescas anteriormente analizadas. En concreto, es a propósito de la presencia de la perspectiva de un ingenuo como reflexiona

pretensión había recibido hasta el momento por parte de la crítica. Para esta investigadora Amaranto y Escobar no son dos puntos de vista diferentes sino la defensa de una misma idea desde distintos ángulos, la de la necesidad de un conocimiento objetivo y un conocimiento vivido para obtener un conocimiento verdadero.

sobre ello. Consciente de la recurrencia con que este punto de vista aparece en la tradición literaria, analiza la perspectiva de una niña de corta edad[128] en la novela *Troteras y lanzaderas*, de donde recoge la siguiente cita:

> Como el de todos los niños, era a ras de tierra. Podía ver la parte inferior de los muebles, la arpillera que les forraba la panza, un intestino de estopa saliendo por debajo del diván y la Sesostris debajo del piano. En circunstancias normales, las personas no existían para ella sino desde las rodillas a los pies. Teófilo y su indumentaria le parecían más pintorescos que don Sabas. La parte baja de los pantalones de Teófilo, con flecos y raros matices, pero, sobre todo, las botas, la tenían encantada. La afición que los niños muestran a los mendigos es tan solo el gusto de lo pintoresco. En una de las botas de Teófilo había una larga goma, como un gusanillo negro, colgando del elástico. Rosa Fernanda hubiera dado cualquier cosa por arrancarla o ir a jugar con ella (Pérez de Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1963c: 235).

A propósito de la perspectiva de esta niña Baquero reflexiona sobre cómo este punto de vista no trae consigo ninguna crítica social como sucedía a partir de los personajes ingenuos presentes en Cadalso, Larra o Mesonero Romanos. Lejos de encontrar en Pérez de Ayala ninguna intención crítica o satírica, lo que para Mariano Baquero este punto de vista representa es una mirada y concepción estética del mundo, en la que los objetos presentan una gran significación y en la que el tamaño de los mismos importa. Esta reflexión le permite distinguir entre un perspectivismo crítico social y nacional, propio de Cadalso, Larra y Mesonero, y un perspectivo que califica de psicológico, lingüístico o estético, el que encuentra en la obra de Pérez de Ayala.

Pese a esta diferencia en la intención con que los autores abordaron el perspectivismo literario, y que el crítico quiere dejar clara, también se percibe el deseo del mismo por establecer cierta unidad dentro de la heterogeneidad que caracteriza a los trabajos incluidos en este libro. Es por ello que, a propósito de la perspectiva ingenua de unas pobres monjitas presentes en la novela ayaliana *El Anticristo*, recuerda la existencia de este mismo motivo en las *Cartas marruecas* o en la literatura costumbrista del siglo XIX. Con esta misma finalidad, parece mencionar el relativismo temporal en el que cristaliza el perspectivismo por voz de un personaje de *El ombligo mundo*, una cuestión,

[128] Para más información sobre el enfoque de la realidad que supone el punto de vista infantil y su presencia a lo largo de la historia de la literatura puede verse Baquero Escudero (1987). En él la investigadora expresa cómo, dentro de esa cadena de personajes que perciben de una forma nueva la realidad: extranjeros, hombre primitivo, seres de otro planeta, animales…, la perspectiva del niño ocupa una determinada posición. Si no es un ser extraño y ajeno al mundo circundante, tampoco ha tenido tiempo suficiente como para que su visión se acostumbre a la realidad exterior y puede aún percibir las cosas del mundo como auténticas revelaciones (40).

sin duda, que hace rememorar el estudio sobre la obra de Azorín y Miró incluido también en este libro[129]:

> En algún caso, el perspectivismo cristaliza en franco relativismo temporal. Un personaje de *El ombligo mundo* dice: "En mi tiempo o en mi hogar, una hora me dura un siglo. En la mesa de juego, varias horas las aprieto entre mis manos como un limón, las condenso, las reduzco a una gotita de zumo intenso; no me duran arriba de un breve segundo". Cabría relacionar este motivo con formulaciones semejantes perceptibles en la obra de Azorín: "¡Esos interminables minutos de los pueblos!", se lee en *La Voluntad* (Baquero Goyanes, 1963c: 218).

Como hemos mencionado, Mariano Baquero califica el perspectivismo de Pérez de Ayala como de lingüístico, estético y psicológico. En lo que respecta al perspectivismo lingüístico, el crítico ejemplifica su planteamiento a través de personajes como Apolonio, Medardo y Sincerato, presentes en las novelas *Belarmino y Apolonio*, *La pata de la raposa* o *Tigre Juan*, respectivamente. A este respecto, y tal y como aludimos al hablar de su artículo "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", se puede recordar cómo este aspecto estaba siendo durante este mismo año advertido por Mariano Baquero en el estudio de Hatzefd sobre el perspectivismo idiomático, quien reflexionaba sobre cómo cada personaje habla según su propio punto de vista social, moral, profesional, etc. En este trabajo sobre Pérez de Ayala hace referencia a ello del siguiente modo:

> Este perspectivismo lingüístico es el que, llevado a sus últimas y burlescas consecuencias, explica el porqué de escapársele a Apolonio versos y asonancias en su hablar, como resultado de la perspectiva fundamentalmente teatral, dramática desde la que contempla y entiende el mundo. El peculiarísimo lenguaje de Belarmino revela también la existencia de un mundo mental propio, en el que vive sumido el zapatero filósofo (Baquero Goyanes, 1963c: 225-227).

Más interesante aún le resulta el estudio de lo que denomina el perspectivismo estético en la obra de Pérez de Ayala. Un perspectivismo caracterizado por las numerosas referencias artísticas y por el apasionado amor a la belleza que descubre en la producción de este autor. Menciona, así, la capacidad de Alberto, en *La pata de la raposa*, para "sentirlo todo *sub specie* artística, bajo forma de recuerdo plástico o musical" (230), lo que relaciona con la habilidad de Swann, en *Unos amores de Swann* de Marcel Proust,

[129] Si en este apartado dedicado al perspectivismo no hemos analizado este estudio sobre la obra de Azorín y de Miró es por considerar que, con él, Baquero pretendió exponer un contraste entre el modo de concebir estos autores diversos aspectos temáticos y estilísticos más que estudiar la presencia del perspectivismo en sus obras.

para hallar semejanzas entre seres reales y personajes de pinturas. De igual modo, manifiesta la presencia de este tipo de perspectivismo en otra novela del novelista ovetense, *Troteras y Lanzaderas*, en este caso, intensificado por la presencia del motivo del contraste, rememorando a este respecto el episodio en que, "la visión que de su más próximo contorno tiene Rosina es de signo distinto, según se la considere antes o después de su paso por el Museo" (232). Con idéntico propósito de reflejar la predilección de Pérez de Ayala por lo estético, menciona la inclusión de lecciones de estética o de teoría literaria que el autor realiza en muchas de sus obras, citando como modelo un pasaje de *Troteras y Lanzaderas* en el que conversan Alberto y Antón Tejero. Las ideas que ambos personajes exponen en el pasaje que el crítico reproduce nos parecen vinculables al concepto del *yo ejecutivo* de Ortega y Gasset. Con él, el filósofo planteaba cómo, por medio de la manifestación artística, se puede dar credibilidad al imposible ontológico de que el dolor, el odio y el deseo ajenos se sientan como propios: es un *yo te sustituyo*, en el que "el 'tú' y el 'él', son, pues ficticiamente 'yo'. En términos kantianos diríamos que mi *buena voluntad* hace de *ti* y de *él* como otros yo" (Ortega y Gasset, 2016: 155). En el fragmento que el crítico reproduce, por boca de Alberto, en palabras de Pérez de Ayala, se puede leer:

> Para mí, el hecho primero en la actividad estética, el hecho estético esencial es, yo diría, la confusión (fundirse con) o transfusión (fundirse en) de uno mismo en los demás, y aun en los seres animados, y aun en los fenómenos físicos, y aun en los más simples esquemas o figuras geométricas: vivir por entero en la medida de lo posible las emociones ajenas, y a los seres inanimados henchirlos y saturarlos de emoción, personificarlos (Pérez de Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1963c: 233).

También en esta misma novela encuentra insertada una lección del autor sobre el fenómeno del perspectivismo, asociable, de igual forma, a las ideas de Ortega y Gasset sobre cómo la visión de un mismo objeto varía en función de la persona y de la situación desde la que lo mira:

> - […] Es como si colocas a veinte pintores alrededor de un modelo. Todos pintan lo mismo y cada cuadro es diferente, porque han sido diferentes los puntos de vista.
>
> -No, porque el pintor se limita a pintar lo que ve y como lo ve. Otra cosa sería si el que pinta la figura de espaldas, por completarla, añadiera la misma figura de frente, imaginada o en caricatura (Pérez de Ayala. Apud: Baquero Goyanes, 1963c: 234).

Relacionado, asimismo, con este perspectivismo estético, Baquero plantea la frecuencia con que las alusiones a otras obras literarias en las novelas de Pérez de Ayala vienen motivadas por la realización de una glosa, deformación o parodia de las mismas. Considera el crítico cómo el gusto del autor por lo dual y los contrastes parece no contentarse con la observación o invención, sino que necesita "superponer a ese material narrativo otro material, el libresco o literario" (204). Especial atención a este respecto le merecen los diversos traslados a motivos profanos de temas religiosos y espirituales que Pérez de Ayala realiza en distintas novelas, por encontrarlos semejantes a los procedimientos llevados a cabo en la literatura de los Siglos de Oro, donde obras tan profanas como las novelas pastoriles, los libros de caballerías o las églogas de Garcilaso eran vertidas a lo divino. Con su habitual metodología de exponer la presencia de un mismo asunto a lo largo de la producción de un autor, advierte la existencia de estos procedimientos en los episodios de algunas novelas de Pérez de Ayala. Es el caso de *Luna de miel, luna de hiel*, donde Simona, recién casada con Urbano, tiene en la diligencia una premonición de su maternidad lo que −como bien indica− presenta una evidente similitud con el pasaje de la Anunciación a María. También es el caso del episodio de *Troteras y danzaderas*, en que Rosina informa a Alberto de que una muchacha ha venido a Madrid para lanzarse a la vida airada, y en el que, para Baquero, se puede percibir claramente "un ácido y malicioso contrapunto entre lo que Alberto está leyendo en ese momento *Las moradas*, […] y lo que Rosina va contando" (203).

Siguiendo con este rastreo de los ecos literarios presentes en las novelas ayalianas, descubre alusiones a autores de muy diversas épocas −desde Virgilio, Quintiliano, Sófocles o Eurípides, hasta Dickens, Clarín o Moratín, pasando por Santa Teresa, Quevedo o Rousseau−. La continua presencia de estos recuerdos literarios supone para el crítico la consideración en las novelas de Ayala de dos planos o perspectivas que exigen de un lector que sepa apreciarlas. Es, sin duda, a los conceptos de *intertextualidad* −acuñado cuatro años después por Kristeva− y a la necesaria presencia de un "lector modelo[130]" que descifre esta relación a lo que el crítico está aludiendo prematuramente en el siguiente fragmento:

[130] Como es sabido este término fue acuñado por Umberto Eco con posterioridad a este trabajo de Mariano Baquero, en concreto, en 1979. Con todo, no se puede obviar la atención de Mariano Baquero a la obra de este crítico. En su carpeta personal se encuentran escaneadas algunas páginas de la edición de 1963 de *Obra abierta*. En estas páginas, Eco alude al rechazo de la intriga por parte de la novela contemporánea, a la

> El especial énfasis literario que todo esto supone −es decir, la continuada y repetida presencia de recuerdos literarios en las novelas de Pérez de Ayala− se relaciona con la tan manejada técnica del contraste, en cuanto esta supone la consideración de dos planos, de una doble perspectiva. El problema de la invención novelesca adquiere así una especial configuración, al necesitar esta de esos marcos, apoyaturas y trasfondos […] Piénsese que el minoritarismo asignado a las novelas de Pérez de Ayala, su escasa capacidad para conquistar grandes públicos lectores, tiene tal vez su origen en el fenómeno que estamos transcribiendo (Baquero Goyanes, 1963c: 211).

También encuentra semejanzas en la obra de Pérez de Ayala con D. Juan Valera. En concreto, en el gusto de Valera por crear graciosos anacronismos de lenguaje y de Pérez de Ayala por crear efectos de parodia a raíz de un lenguaje que resulta irónico y burlesco por su inadecuación. Conocedor del influjo orteguiano en la concepción de Pérez de Ayala de la novela como tragicomedia, Baquero presenta la frecuencia con que en la obra de este autor lo cómico aparece expuesto de manera fusionada con lo heroico y mitológico. Recuerda a este respecto, episodios como el de Prometeo en el que los héroes homéricos quedan degradados por el continuo oscilar entre la expresión noble del motivo mitológico y la expresión vulgar y cotidiana:

> Tal era la mansión de Kalypso, quien, dicho sea de paso y en honor a la verdad, no se llama Kalypso, que se llamaba, Federica Gómez, y era viuda de un indiano rico y estéril. […] Después de cenar, Odysseus dijo que salía al jardín a fumar un pitillo […]. Sin embargo, detúvose en una taberna a comprar varias botellas de rojo néctar y cristalina ambrosía, que el tabernero, hombre lego en asuntos mitológicos, denominaba vino y aguardiente (Pérez de Ayala, Apud. Baquero Goyanes, 1963: 213-214).

En cuanto al tercer tipo de perspectivismo entrevisto por Mariano Baquero en la obra de Pérez de Ayala, el perspectivismo psicológico, es indudable la herencia que tanto el crítico como el novelista tienen contraída con la filosofía de Ortega y Gasset. A propósito de *Tigre Juan*, Baquero manifiesta cómo este autor, a través del personaje que da título a la novela, plantea cómo el mundo se transforma y colorea en función de la pasión que le domina. Cita a este respecto, el pasaje en que a Tigre Juan se le deforma y desrealiza el mundo cuando cree ver a Engracia, su mujer muerta, rediviva en Herminia (236). No cabe duda del influjo de la filosofía de Ortega, para quien el corazón de Adán era el eje gravitatorio del universo. Como recogía Rodríguez Huéscar (1966) para el filósofo:

---

impersonalidad y estructura de las novelas de Joyce y muy a propósito del tema que actualmente nos ocupa al concepto de perspectivismo.

> La atención *selecciona*, pues, entre las muchas cosas visibles, unas pocas […] Ahora bien, la atención, a su vez, va regida por la ley del *interés* [...] Y ¿quién o qué decide de nuestro interés en cada momento? Pues, sin duda, la constelación íntima de nuestras necesidades, deseos, apetencias, conveniencias vitales, sentimientos, preferencias, amores; en suma todo eso que Ortega designa muchas veces con una sola palabra: nuestro corazón (102).

En palabras de Pérez de Ayala:

> Tal vez el lejano recuerdo de Engracia, recientemente reconstituido por Tigre Juan, no era ya imagen auténtica, sino más bien figura genérica, en la cual pudiera coincidir e inscribirse cualquier mujer joven, trigueña, agraciada y con ojos de oliva. En el estado de semialucinación en que Tigre Juan se hallaba no le era hacedero acomodar los sentidos a la realidad de fuera; antes por el contrario, deformaba y transformaba los datos del mundo externo a fin de incorporarlos al espejismo de su visión interior (Pérez de Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1963c: 236).

Por un lado, el crítico encuentra este mecanismo psicológico asociable al presentado por Stendhal, al analizar el amor como proceso de cristalización, esto es, de acomodación de la imagen externa del ser amado a la interna que nos hemos forjado. Por otro, a través de un pasaje de esta misma novela, *Tigre Juan*, manifiesta cómo este efecto perspectivístico, según el cual el estado anímico del observador influye en lo observado, queda a su vez motivado por un recuerdo literario:

> Tigre Juan, lanzado, por la violencia del dolor, desde la realidad hasta la alucinación, contemplaba ahora, *sub specie aeterni*, la realidad como un sueño evanescente. […] Tigre Juan (reviviendo unas frases del Otelo, que había representado alguna vez en el Teatro de la Fontana): "Tan pronto como dejo de amarla, el mundo se convierte en un caos" (Pérez de Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1963c: 237).

Tan compacta es la fusión que Mariano Baquero descubre entre lo libresco y los efectos perspectivísticos presentes en la obra de este novelista que plantea esta relación como consecuencia y expresión de lo que para Pérez de Ayala consistía el arte de novelar en lo que tenía de reflejo de una concepción del mundo. Es, en concreto, en el capítulo II de *Belarmino y Apolonio*, el titulado "Rúa Ruera, vista desde dos lados", donde mejor encuentra expresada esta identificación del arte de novelar con el de contemplar el mundo desde una doble perspectiva. A este respecto, reproduce el siguiente fragmento:

> El novelista, en cuanto hombre, ve las cosas estereoscópicamente, en profundidad; pero en cuanto artista, está desprovisto de medios con qué reproducir su visión. No puede pintar: únicamente puede describir, enumerar. La misión de ver con mayor profundidad, delicadeza y emoción, y enseñar a los otros a ver la propia suerte, le toca al pintor. La maldición originaria del novelista cífrase en que necesariamente se ha de extender sobre

> sinnúmero de objetos. El pintor, por el contrario, escoge un objeto, o, si toma varios, los agrupa en reducido espacio, los concentra y sensibiliza.
>
> Al narrador que pregunta a D. Amaranto, cómo describiría la Rúa Ruera, le contesta este:
>
> No describiéndola. Busca la visión diafenomenal. Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean a propio tiempo desde ángulos laterales contrapuestos (Pérez de Ayala, Apud. Baquero Goyanes, 1963c: 237-238).

En definitiva, lo que para Baquero se desprende del tema del contraste y perspectivismo en las páginas de este novelista es una consecuencia de orden estético y literario:

> Para Ramón Pérez de Ayala el novelar está ligado a un proceso como de doble visión, traducido en una serie de dualidades, contrastes, juegos perspectivísticos que −repitámoslo de nuevo− son algo más que efectos formales, son casi la esencia misma de lo que la novela era para este excepcional escritor (Baquero Goyanes, 1963: 241).

Como se puede advertir, lejos de ser un tema, lo que Mariano Baquero percibe a través del perspectivismo y contraste en las novelas de Pérez de Ayala es un procedimiento con que dar forma, estructura y sentido a las obras. Lo que con sus novelas este autor ofrece es un tono con el que, más allá de cualquier imagen subjetiva de la realidad, dar cuenta de la multiplicidad en que esta se manifiesta. Una orientación en el empleo del perspectivismo que, como veremos en el siguiente apartado, será la que Baquero perciba en sus aproximaciones a las novelas del siglo XX de muy diversas literaturas.

2.1.1.3. El perspectivismo en la narrativa del siglo XX

Cuando hacíamos alusión a la influencia del perspectivismo del *Quijote* en la narrativa posterior, señalábamos cómo esta obra había supuesto un reflejo literario precoz de una percepción del mundo como fenómeno en constante cambio e inseguro. A principios del siglo XX, esta nueva apreciación del mundo repercutió, sin duda, en diferentes áreas del conocimiento, de las que no escaparon la filosofía ni la estética, conduciendo a algunos críticos a diagnosticar la presencia de una nueva era, que supondría la existencia no solo de una nueva estética artística, sino también un nuevo hombre pensante, de un nuevo pensamiento (Pozuelo Yvancos, 2004: 18).

Esta nueva concepción epistémica tomó el perspectivismo y la alteridad como dos de los principales ejes de sus planteamientos filosóficos y antropológicos. En concreto, en el ámbito del pensamiento sobre la novela, estas reflexiones devinieron en una

profunda crisis del modo tradicional de construir el lenguaje narrativo y en el surgimiento de una nueva era en la novela europea, caracterizada por la crisis de la referencialidad, la importancia del personaje como foco narrativo y autónomo y el desarrollo de nuevas técnicas narrativas (Pozuelo Yvancos, 2004: 15). Este cambio de orientación en la estética e historia de la novela afectó, evidentemente, a los planteamientos de muchos autores y críticos de la época. A este respecto, Pozuelo Yvancos (2004) ha señalado las coincidencias de la teoría de la novela de dos intelectuales que, por sus semejanzas con algunas de las ideas de Mariano Baquero ya hemos mencionado: Mijaíl Bajtín y José Ortega y Gasset.

Manifestaba, así, Pozuelo Yvancos (2004) la consciencia de estos dos últimos investigadores sobre el agotamiento de la estética mimético-representativa. Si Ortega y Gasset propugnaba una novela menos narrativa y más presentativa, Bajtín encontró la relevancia de las novelas de Dostoievski en la ruptura de la realidad como algo concluso, definido e impuesto por el escritor de narraciones monológicas, y, por ende, asimismo, en la construcción por parte del autor de un estilo menos narrativo. En consecuencia, esta resistencia a que el narrador concibiera una definición objetualizada de los personajes ocupa un lugar central en los planteamientos estéticos de ambos críticos. En palabras de Ortega y Gasset:

> Ahora bien, 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 alusiva, a la rigorosa presentación. [...] Pero bien 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 […] Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos. [Asistimos a sus auténticas conversaciones y vemos sus efectivos movimientos. (Ortega, 1969: 166).

en términos de Bajtín:

> La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski […] Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo […]. La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. En este sentido, en Dostoievski la imagen del héroe no es la imagen objetual normal de la novela tradicional. […] Dostoievski es creador de la novela polifónica

> […] El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (Bajtín, 1986: 17)

Como se puede observar, es común a las teorías de ambos críticos la presentación del diálogo e intercambio de voces como vía de acceso al conocimiento. De ahí que no resulte extraño su coincidencia en estimar los largos diálogos incluidos en el *Quijote* como ingrediente fundamental para definir el género. Esta autoconciencia del personaje como fuente de significado en sí mismo y no como visión de otro da lugar por esos años al desarrollo de técnicas concretas como el *stream of consciousness* y el monólogo interior (Pozuelo Yvancos, 2004: 27) y a la recurrente manifestación del perspectivismo como un procedimiento dialógico, esto es, a lo que nos venimos refiriendo como el perspectivismo moderno.

Es evidente que el acercamiento de Mariano Baquero a este tipo perspectivismo hay que entenderlo a la luz de su fascinación por la literatura cervantina y la novela contemporánea. Con todo, y como ha quedado demostrado en el apartado anterior, el crítico no ciñó sus estudios sobre el perspectivismo moderno al análisis de novelas actuales, sino que recurriendo a obras de diversas épocas trazó una visión diacrónica del empleo de esta categoría narrativa a lo largo de la historia de la novela moderna. Como hemos señalado, para sus trabajos sobre las obras de Cervantes durante la década de los cincuenta fueron fundamentales las influencias de Américo Castro y Ortega y Gasset. Pese a ello, y debido a su temprano y gran conocimiento de novelas del siglo XX , pronto comenzó a enriquecer y a aproximarse al análisis del perspectivismo literario en obras que escapaban a esa concepción orteguiana según la cual era imposible ofrecer de manera objetiva la realidad.

Para comprender su temprana consciencia de técnicas narrativas modernas, como el *stream of consciousness* o el monólogo interior, que acompañaron a los autores en ese propósito es, asimismo, inevitable tener en consideración su interés y apertura hacia las literaturas y estudios críticos ingleses, americanos y franceses que con cierta regularidad comenzaron a encontrar espacio en sus aproximaciones al perspectivismo moderno durante esta década de mitad de siglo. Fueron, sin duda, los planteamientos y modelos literarios tomados por la crítica angloamericana los que abrieron los estudios de Mariano

Baquero a una noción más actualizada y contemporánea del perspectivismo literario que la presentada por la teoría de la novela de Ortega.

Cuando en el apartado anterior planteamos su aproximación al perspectivismo literario en la narrativa comprendida entre Cervantes y el siglo XX, se pudo comprobar cómo sus acercamientos suponían el estudio del empleo de esta técnica narrativa por parte de unos determinados autores (Cadalso, Larra, Mesonero, Galdós, Ganivet). En sus planteamientos sobre el perspectivismo en las novelas del siglo XX sucede algo distinto. Sus reflexiones acerca de la utilización del perspectivismo en este período, lejos de venir vinculadas a un determinado autor, aparecen expuestas en trabajos en los que el propósito principal es plantear la transformación que la novela está experimentando en los últimos años. Son, por ello, muchos más los autores a los que hace referencia, pero sin llegar a establecer un estudio enfocado específicamente en ninguno de ellos. Solo las alusiones al perspectivismo que realiza en su edición a *Muertes de perro y El fondo del vaso*, permiten hablar de un estudio sobre este fenómeno literario en la novelística del XX orientado concretamente hacia un determinado novelista. A ellas, evidentemente, hay que sumarle los artículos sobre las novelas de Pérez de Ayala ya analizados.

En sus primeros artículos destinados al análisis de las categorías de la novela se aprecia el interés de Mariano Baquero por unos modelos novelísticos que, si, por un lado, siguiendo la costumbre orteguiana formaban parte de las literaturas extranjeras, por otro, pertenecían a fechas mucho más próximas que los ejemplos decimonónicos de los que el filósofo partía para sus propuestas. El propio Baquero era consciente del clasicismo de la teoría de la novela de Ortega y de la relación que tenía con los modelos que el filósofo empleaba para sus reflexiones. De ello hace mención en 1959, en su artículo "Ortega y Baroja frente a la novela":

> No, el clasicismo de Ortega hay que pulsarlo de otra manera, hecho no tanto de dogmatismos y cánones inflexibles, como de orden mental y ardor humanístico. […] No se crea que apunto todo esto a manera de caprichosa digresión, sino para mejor exponer mi interpretación del ensayo orteguiano, *Ideas sobre la novela*. Ahora, a la distancia de más de treinta años, veo ese estudio, aparecido en 1924, como una consecuencia del clasicismo de Ortega referido al trance en que se encontraba la novela en el momento de desgajarse de la tradición clásica del género, representada por la mejor literatura narrativa del siglo XIX. Recuérdese la condición, en cierto modo, de apéndice de *La deshumanización del arte* que presentan tales *Ideas*. […] Si nos fijamos en los modelos novelescos que Ortega, en ese ensayo y en otras páginas suyas suele citar, nos encontraremos con verdaderos clásicos del género: Dickens, Stendhal, Flaubert […] Pero aún hay más. La atención concedida por Ortega en sus *Ideas*, a Dostoievski. […] En Dostoievski, como en Dickens o en Galdós, está latente,

> enriquecido, transformado, pero perceptible, uno de los géneros más cultivados en su siglo: el folletín (Baquero Goyanes, 1959: 10).

La relevancia que adquirieron los novelistas contemporáneos extranjeros en la producción de Mariano Baquero es indudable. De hecho, es de la mano de ellos como por primera vez se acerca al concepto de "perspectivismo novelístico". Como ya manifestamos, este término aparece por primera vez en su artículo "La novela y sus técnicas", un texto de significativa relevancia con respecto al interés que el investigador mostraría a lo largo de su trayectoria por la figura del narrador. Tal y como hemos anticipado, esta alusión al perspectivismo aparece ya diluida dentro de un estudio en el que se interesa por la renovación de las técnicas narrativas. En concreto, en este estudio presenta una revisión de las modificaciones que la voz del narrador ha experimentado a lo largo de la historia, distinguiendo entre la narración objetiva −con mayor o menor intromisión del narrador− y la narración de un sujeto como protagonista o como espectador. Se aproxima, así, a conceptos como el de *narrador testigo*,

> Al escritor le interesa, en ciertos casos, que el relato no sea ni objetivo ni subjetivo. Le interesa presentar al protagonista visto desde una subjetividad, la de un espectador de sus hechos, al que se confía el papel de narrador. Esto permite crear perspectivas deliberadamente deformadoras o confusas, como la que Alan Fournier presenta en su delicada novela *Le grand Meaulnes* (Baquero Goyanes, 1950a: 182).

o *personaje reflector*. En este último caso sin emplear el término:

> Un mayor virtuosismo técnico supone la narración puesta, no ya en boca de un niño para contrastar, frecuentemente, su inocencia con la dureza del mundo circundante, sino en boca de un animal doméstico, de cuyos ojos se sirve el novelista para narrar lo que a su alrededor sucede. Como en el caso anterior, no siempre es necesaria la narración en primera persona. *Flush*, de Virginia Wolf, es un relato objetivo en el que, sin embargo, todo está narrado desde las sensaciones de un perro (Baquero Goyanes, 1950a: 182-183).

Estas citas reflejan muy bien sus primeras aproximaciones al concepto que, con posterioridad, la narratología ha denominado como focalización narrativa. De igual modo, estos dos fragmentos reproducidos son muestra de cómo, ya en este año, Baquero diferenciaba perfectamente entre voz y perspectiva narrativa. Consideramos de interés manifestar esto, pues que conviene recordar que críticos como Gerald Genette (1972), Mieke Bal (1987) o José María Pozuelo (2010) han señalado la evidente confusión que ciertas tipologías sobre el punto de vista narrativo presentaban a la hora de distinguir entre

focalización y voz narrativa, y la necesidad de establecer diferencias. En palabras de Genette (1972):

> Ce que nous appelons pour l'instant et par métaphore la perspective narrative –c'est-à-dire ce second mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif–, cette question a été, de toutes celles qui concernent la technique narrative, la plus fréquemment étudiée depuis la fin du XIX siècle, avec des aboutissements critiques incontestables, comme les chapitres de Percy Lubbock sur Balzac, Flaubert, Tolstoi ou James, ou celui de Georges Blin sur les "restrictions de champs" chez Stendhal. Toutefois, la plupart des travaux théoriques sur ce sujet (qui sont essentiellement des classifications) souffrent à mon sens d'une fâcheuse confusion entre ce que j'appelle ici mode et voix, c'est-à-dire entre la question quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative? et cette question tout autre: qui est le narrateur? – ou, pour parler plus vite, entre la question qui voit? Et la question qui parle? Nous reviendrons plus loin sur cette distinction apparemment évidente, mais presque universellement méconnue (203).

Hay que tener en cuenta que algunas de estas tipologías fueron realizadas con posterioridad incluso a este artículo de Mariano Baquero. A este respecto se suele citar la de Norman Friedman publicada en 1955, aunque en el mundo hispanohablante no encontrase difusión hasta los años 70. Pese a no estar en las intenciones de Baquero Goyanes el establecimiento de ninguna clasificación sobre los tipos de narrador, es evidente, a la luz de lo expuesto, cómo desde fechas tempranas Baquero supo distinguir con claridad entre las categorías de voz y aspecto narrativo.

A esta altura de 1950, el investigador no solo comienza a acercarse a leer la obra de Ortega y Gasset, sino que también es conocedor de la narrativa de Henry James e incluso de algunos estudios críticos publicados sobre la misma. A colación de esto, se puede traer la reseña que, en ese mismo año, escribe a la obra de Michael Swan, *Henry James*. De este libro subraya el inteligente estudio que Swan realiza acerca de los temas y técnicas narrativas desarrolladas por Henry James en sus novelas y cómo, asimismo, este investigador destacaba el tan interesante libro en cuanto a la cuestión del perspectivismo, *The Portrait of Lady*. Junto a la narrativa de Henry James, aparecen otros muchos autores que no dejan lugar a duda del amplio corpus de lecturas extranjeras de este siglo que el investigador ya atesora. En concreto, podemos encontrar citas de las obras *Le grand Meaulnes* de Alan Fournier, *Flush* de Virginia Woolf, *La balada y la fuente* de Rosamond Lehmann, *Huracán en Jamaica* de Richard Hughes, *La saga de los Forsyte* de Galsworthy, *Contrapunto*, *Eyeless in Gaza* o *Those barren leaves* de Aldoux

Huxley, *La leyenda de Magdalena Grey* de Clemence Dane, *Las palmeras salvajes* de Faulkner, *Las viñas de la ira* de Steinbeck o *Ideas del gato Murr* de Hoffmann[131].

A propósito de las novelas de Fournier, Lehman, Huges y Woolf, señala por primera vez esa inusual perspectiva desde la que los relatos pueden ser narrados y sobre la que con posterioridad vuelve en tantas ocasiones. Manifiesta los casos de la perspectiva de un niño o un perro. Como ha quedado mostrado al hablar de sus estudios sobre el perspectivismo en la narrativa anterior al siglo XX, esta técnica fue, sin duda, un aspecto sobre el que insistió con gran frecuencia a lo largo de sus investigaciones, y que permite vincular sus ideas al concepto de desautomatización de los formalistas rusos. A este respecto, la obra del crítico es una clara demostración de la recurrente presencia de este procedimiento en la historia de la novela[132].

Sus referencias a las obras de Glasworthy, Huxley, Dane o Hougton suponen una primera interpretación del perspectivismo novelístico como visión prismática de un mismo personaje enfocado a través de los ojos de otros personajes. Una técnica que, a lo largo de su producción y como quedó reflejado cuando hicimos alusión a su edición sobre *La Regenta*, el crítico encontraría asimismo anticipada en obras anteriores a este siglo. En su apreciación sobre *Eyeless in Gaza* es interesante que proponga la inclusión de la categoría del tiempo −del desorden cronológico− como efecto relacionado con este juego de perspectivas. Es indudable el tono orteguiano que esta afirmación presenta y supone asimismo un reflejo de cómo para el crítico toda perspectiva era siempre una perspectiva temporal. Recordemos a este respecto las alusiones que, años más tarde, realizaría a propósito de las obras de Ganivet sobre la configuración no solo espacial sino también temporal que exige toda perspectiva (Baquero Goyanes, 1966: 10) o del relativismo temporal que representa un personaje de la novela de Pérez de Ayala, *El ombligo del mundo* (Baquero Goyanes, 1963c: 218).

[131] A propósito del gato Murr señala cómo el virtuosismo técnico no es algo que haya comenzado en el siglo XX. En verdad, Baquero insiste con cierta frecuencia sobre la existencia de precedentes de la teoría orteguiana sobre el perspectivismo aplicados en la literatura con anterioridad a la formulación de esta misma. En los apartados anteriores hemos señalado la condición pre-orteguiana que Mariano Baquero descubre en las obras de Ganivet, Galdós o Swift, así como en las reflexiones de Américo Castro sobre el perspectivismo en *El Quijote*.

[132] Habiendo analizado, en el apartado anterior, con mayor profundidad las ideas del crítico sobre la función desautomatizadora de estos puntos de vista, la referencia a este tipo de procedimiento en nuestro análisis de este artículo pretende mostrar la prontitud con que Baquero percibe el punto de vista como fenómeno narrativo capaz de suscitar un proceso de desautomatización. Se puede fechar en 1950.

De igual modo, entre las referencias a las obras extranjeras citadas en el artículo "La novela y sus técnicas", llama la atención la comparación entre la narración de dos acciones paralelas, realizada por Faulkner y Steinbeck, y el desdoblamiento narrativo conseguido por un novelista español, Pérez de Ayala, en *El curandero de su honra*, autor al que, como ya hemos señalado, vinculará reiteradamente a lo largo de su trayectoria con el perspectivismo narrativo y la teoría sobre la novela realizada por Ortega, dedicándole varios estudios. Como se puede ver, este trabajo de 1950 constituye no solo una manifestación de cómo su primera aproximación al concepto del perspectivismo lo realizó tomando como modelos las novelas extranjeras del siglo XX, sino también una sucinta exposición de algunas de las ideas que iría desarrollando paulatinamente a lo largo de sus trabajos. Unos estudios que le llevaron a percibir cómo algunas de las transformaciones técnicas que marcaron la renovación de la novela en el presente siglo no eran tan novedosas como parecía, y podían encontrarse modelos en la narrativa de siglos anteriores.

Cuando en su primera monografía −*Problemas de la novela contemporánea* de 1951− aborda los problemas de la novela actual, la mayor extensión de este medio de publicación le permite dotar a esta preocupación por la renovación de las técnicas narrativas de una contextualización histórica y social. Vinculado a la incapacidad para crear mundos imaginativos diagnosticada por Weidlé, señala el más que habitual tono autobiográfico de las novelas contemporáneas. Un tono que, lejos de la manera en que hablaron sobre sí pícaros y románticos, viene a reflejar la desorientación del hombre actual en la búsqueda de sí mismo. En referencia a esto, cita la narrativa de Proust y recuerda el anticipo que supusieron los personajes de Dostoievski, ya caracterizados por carecer de un contorno definido:

> El hombre se ha perdido, pues, en la búsqueda de sí mismo, y son muchas las novelas que reflejan esa perdida, esa desorientación. Donde en las novelas de otro tiempo había seres reales con sus figuras físicas y espirituales bien definidas, hay en muchas novelas de nuestros días fantasmas vaporosos, cambiantes con las diversas luces y los distintos ambientes. Se ha señalado cómo ya en las narraciones de Dostoievski los personajes carecen de un contorno definido, y se diría que se le escapan al autor, incapaz de filiarlos, de situarlos en una u otra orilla, la del bien o la del mal, la de la simpatía o la antipatía, como hicieron otros novelistas del XIX ; v. gr.: Dickens (Baquero Goyanes, 1951: 26).

La influencia en esta reflexión de las *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset es evidente:

> Es sobremanera sugestivo sorprender a Dostoievski en su astuto comportamiento con el lector. Quien no mire atentamente creerá que el autor define cada uno de sus personajes. En efecto, casi siempre que va a presentar alguno comienza por referirnos brevemente su biografía en forma tal que nos parece poseer, desde luego una definición. […] Pero apenas comienza, en efecto, a actuar, es decir, a conversar y ejecutar acciones nos sentimos despistados. El personaje no se comporta según la figura que aquella presunta definición nos prometía. Entonces comienza en el lector, por un inevitable automatismo, la preocupación de que el personaje se le escapa en la encrucijada de esos datos contradictorios y, sin quererlo, se moviliza en su persecución, esforzándose en interpretar los síntomas contrapuestos para conseguir una fisonomía unitaria; es decir, se ocupa en definirlo él (Ortega y Gasset, 1969: 1982-1983).

Esta reflexión sobre el contorno indefinido de los personajes de Dostoieviski, como decimos, presenta una clara raigambre orteguiana. Principalmente si tenemos en cuenta cómo el propio Ortega había mencionado lo mucho que hasta entonces se había hablado de lo que sucede en las novelas de Dostoievski, pero apenas nada sobre su forma (Ortega y Gasset, 1969:180). Pese a esta influencia, también se refleja la temprana inclinación de Mariano Baquero a superar las teorías y modelos propuestos por el filósofo. Lejos de quedarse en el procedimiento llevado a cabo por Dostoievski, Baquero encuadra el empleo de este método por parte del autor ruso en la base de un procedimiento que durante el siglo XX −estima− se ha complicado. Para justificar esta afirmación recurre a obras como *Forsyte Saga* de Glasworthy o *Climas* de Andrés Maurois, en donde manifiesta cómo la ausencia de un contorno definido característico de los personajes de Dostoievski se encuentra ahora acrecentado por haber decidido los narradores proyectar una visión prismática sobre sus personajes: "De esta manera se obtienen distintos retratos de un único protagonista: opuestos, a veces; contradictorios o semejantes, en otros casos, pero cambiantes como un mismo paisaje en distintas horas o bajo diversas luces (Baquero Goyanes, 1951: 26).

Esta visión prismática no solo de los hechos sino también de los personajes que trae aparejada la novela moderna le conduce a recordar la alusión realizada en el anterior artículo al concepto de "perspectivismo novelístico". En esta ocasión, propone sustituir ese término por el de "perspectivismo estilístico", entendiendo por él

> las variaciones de estilo que una misma narración puede ofrecer, según los diferentes ambientes y personajes que presente, viendo la acción a través de cada uno de ellos, teñida de su color, narrada de distinta manera. Pueden así obtenerse efectos contrapuntísticos de semejanza y de contraste tan hábiles como los que Aldous Huxley ha conseguido en *Contrapunto* o en *Ciego en Gaza* (Baquero Goyanes, 1951: 27).

Significativo, con respecto a sus posteriores estudios, resulta en esta afirmación la introducción de un elemento de comparación entre la teoría de la novela y la teoría musical, el del efecto contrapuntístico, que décadas más tarde, cuando en sus *Estructuras de la novela* destine un apartado a las estructuras musicales, va a desarrollar. Aparte de por este rasgo de anticipación, esta comparación se muestra realmente interesante si tenemos en cuenta que años antes, en 1929, Mijaíl Bajtín había empleado este mismo término, del contrapunto, al analizar la obra de Dostoievski:

> Aquello que en la novela europea y rusa anterior a Dostoievski había constituido la totalidad última −el mundo monológico unitario de la conciencia del autor− en la suya es solo una parte, un elemento del todo; aquello que aparecía como la realidad toda, en él llega a ser uno solo de sus aspectos [...]; aparecen nuevos principios de combinación artística de los elementos y de estructuración de la totalidad; hablando metafóricamente, aparece el contrapunto (Bajtín, 1986: 70).

Bajtín llega a esta analogía por medio del estudio de Grossman, *Poetika Dostoievskogo*, y así lo muestra:

> Las observaciones de L. Grossman acerca de la naturaleza musical de la composición de Dostoievski son muy acertadas y al mismo tiempo sutiles. Trasponiendo del lenguaje de la teoría de la música al lenguaje de la poética las palabras de Glinka acerca de que en la vida todo es contrapunto, se puede decir que para Dostoievski todo en la vida es diálogo, es decir, una contraposición dialógica. Además, desde el punto de vista de la estética filosófica, las relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio (Bajtín, 1986: 68)

Baquero, en cambio, parece recalar en ella a través de la obra homónima de Huxley. Con independencia seguramente uno del otro, por medio de este concepto tanto Bajtín como Baquero se aproximaron a la representación artística del carácter polifacético de la vida por medio de las distintas variaciones que puede adquirir un mismo personaje o tema, bien en el arte musical o novelesco. Para Baquero estas variaciones no son solo resultado de los diferentes ángulos de enfoque. Como ya había dejado claro en su anterior artículo, el paso del tiempo también juega una función fundamental en los diferentes aspectos que de un mismo objeto se pueden obtener. En esta ocasión, para ejemplificarlo recurre a una novela de Charles Morgan, *Retrato en un espejo*:

> Cuando Charles Morgan, apoyándose quizás en la stendhaliana teoría del amor como cristalización, presenta en su *Retrato en un espejo* el caso de un artista que no consigue amar

> a la mujer de la que creyó haberse enamorado, adolescente, no hace sino manejar ese efecto perspectivístico del tiempo como elemento deformador (Baquero Goyanes, 1951: 27-28).

Como se puede observar, en estos primeros años, Baquero presenta una clara preferencia por la literatura extranjera como materia de estudio en sus aproximaciones al perspectivismo novelesco. Esta predilección parece venir vinculada a su familiarización con la producción literaria supranacional −inglesa y francesa especialmente− fácilmente perceptible por medio de las reseñas que realiza durante estos primeros años de la década de los cincuenta. Recordemos cómo en 1952 publica una reseña a la revisión crítica realizada por J. Isaacs sobre la primera mitad del siglo XX en las letras inglesas (Baquero Goyanes, 1952e) y otra sobre la obra *The novel in France* de Martin Turnell (Baquero Goyanes, 1952f). Mientras que, en 1953, escribe una reseña a *The year's work in literature*, obra en la que diversos críticos resumen el año literario de 1949 en Inglaterra (Baquero Goyanes, 1953a). Esta inclinación hacia el análisis del perspectivismo en obras principalmente extranjeras es constatable aún durante los años de 1953, en donde −como ya señalamos− publica "*Gulliver* y *El enano*" y 1954, cuando sale a la luz "Novela autobiográfica y monólogo interior". Ya en este año de 1954, aparece su primera aproximación al perspectivismo literario presente en obras españolas, en concreto, tal y como ya estudiamos, se detiene a analizar los textos de Cadalso, Larra y Mesonero Romanos.

Siguiendo con su aproximación al perspectivismo en la novela del siglo XX, de los tres trabajos citados en el anterior párrafo, hay que reparar en su artículo, "Novela autobiográfica y monólogo interior", en donde el perspectivismo novelesco aparece vinculado a la técnica narrativa del monólogo interior. Partiendo de una sucinta revisión acerca de las diferentes motivaciones que a lo largo de la historia han conducido a los novelistas a emplear la forma autobiográfica, Baquero recala en el uso del monólogo interior en las novelas contemporáneas como recurso empleado por el novelista en la construcción de un testimonio existencial, a modo del realizado por Sartre en *La náusea*.

La influencia de la obra de Isaacs —«An Assessment of Twentieth-Century Literature»− en el conocimiento del crítico acerca de esta nueva forma de monólogo interior –bautizada por William James como *stream of consciousness*− se manifiesta de manera explícita. El crítico señala cómo el investigador inglés había encontrado antecedentes de este recurso en las obras de Samuel Richardson, Fielding, J. Austen,

Tolstoi o Dickens. A Mariano Baquero (1954e) le interesa demostrar cómo, si en la vieja novela el monólogo interior se encontraba asociado a formas en primera persona (memoria, diario o forma epistolares), en la novela contemporánea no es siempre consecuencia de un modo de novela autobiográfica. Pone como modelo la obra *Mientras agonizo* de Faulkner, donde la presencia del monólogo interior implica el reflejo del fluir del pensamiento de diversos personajes de la acción, objetivada así al máximo, con todos los efectos perspectivísticos que esto supone (10).

Cuatro años más tarde de esta apreciación de Mariano Baquero, en su obra *Significación actual del realismo crítico*, Lukács desarrolla este planteamiento sobre las novelas cuya estructura es fruto de una suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato. En lugar de la obra de Faulkner, Lukács toma como ejemplo el *Ulises* de Joyce con miras a distinguir entre el monólogo interior como principio de construcción y el monólogo interior como recurso técnico narrativo:

> en Joyce, el libre flujo de asociaciones no es una mera técnica estilística sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres; estéticamente, como principio de construcción de todo el *Ulises*, considera tal cosa como lo más importante en el aspecto artístico. En cambio, en Mann, el libre juego de las asociaciones es un simple recurso técnico utilizado para descubrir y poner de manifiesto una realidad que está muy por encima de las circunstancias inmediatas: la personalidad misma de Goethe y las complejas relaciones, jerárquicamente clasificadas, que lo ligan a su ambiente social y espiritual (Lukács, 1984: 19).

Tal como veremos, el propio Baquero recogerá este estudio de Lukács en sus *Estructuras de la novela*, a propósito de las estructuras dialogadas, sumando al ejemplo propuesto por el mismo como novela en la que el monólogo interior es el principio estructurador fundamental, la obra de Faulkner incluida en su trabajo anterior.

A propósito de su artículo, "Trayectoria de la novela actual" de 1955, se advierte la aproximación del crítico a un estudio de Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, en el que también se encuentra muy presente el interés por las novelas perspectivísticas al estilo de Faulkner; esto es, por aquellas obras en las que todo aparecía sembrado de dudas, despertándose en el lector la sensación de que sus puntos de vista sobre la intriga y personajes son solo una opinión más entre muchas. Este estudio de Sartre viene a sumarse en el crítico a las influencias de la filosofía de Ortega y Gasset, de las teorías de Henry James y de las propuestas teóricas de algunos otros críticos europeos y norteamericanos como Kayser, Beach, Wellek y Warren, Forster, Lubbock, Muir o Thibaudet. Todos estos

autores aparecen citados en la concisa, pero ilustrativa monografía que en 1961 realiza, *Qué es la novela*, en cuyo capítulo destinado a las técnicas narrativas adquieren especial relevancia la cuestión de la voz y la focalización narrativa[133].

Si en el panorama nacional los estudios de Ortega y Gasset habían señalado la importancia de las técnicas narrativas en la nueva novela moderna, esta preocupación también se convertía en el centro de atención de las investigaciones llevadas a cabo en el ámbito internacional. Si acudimos a Friedman podemos recordar cómo en 1952, en su *Techique as Discovery*, Mark Schorer afirmaba:

> it is time, he announces, that we read fiction as if technique were something more crucial than mere embellishment, for "technique is the only means [the writer] has of discovering, exploring, developing his subject, of conveying its meaning, and finally, of evaluating it." […] "Point of View" is becoming one of the most useful critical distinctions available to the student of fiction today. (Friedman, 1955: 108).

Familiarizado con ese interés hacia el estudio de la voz narrativa y focalización, Baquero es, asimismo, consciente de que en la novela contemporánea el problema de la perspectiva está unido a la práctica de las diferentes técnicas narrativas, que dependen a su vez de la actitud fundamental (objetiva o subjetiva con grados intermedios) que adopte el narrador y de la persona gramatical en que está escrita la novela (Amorós, 1971). Es, por ello que, a propósito de sus estudios sobre el perspectivismo en la novela del siglo XX, conviene asimismo reflejar la organización que lleva a cabo sobre la cuestión de voz del narrador atendiendo a las personas gramaticales en que se escriben las novelas y a la fundamental actitud objetiva o subjetiva que este adopta[134]. Pese a ser las personas gramaticales el elemento con el que estructura el desarrollo de este tema en su monografía *Qué es la novela*, es consciente de la permeabilidad que tras esta clasificación se esconde:

---

[133] Recientemente Pozuelo Yvancos (2023) ha señalado cómo "básicamente las monografías que animaron el cambio de perspectiva de la novela moderna fueron las clásicas del Modernismo como *The craft of fiction* de Percy Lubbok (1921), las conferencias reunidas en 1927 por E. M. Forster con el título *Aspects of the novel*, y el de Edwin Muir, *The estructure of the novel* (1928). Ni Lubbok ni Muir se tradujeron entonces, pero el Henry James ensayista entró en España en aquellos años con dos libros. El titulado *El futuro de la novela*, publicado por Taurus en 1975 y la monografía editada también por Taurus en 1980 con el título *El arte de la ficción.* Ambos libros reunían diferentes ensayos y prólogos, como el famoso prólogo a *El retrato de una dama* sobre las ventanas de la casa de la ficción. En cuanto a E.M. Foster se editó *Aspectos de la novela* por la editorial Debate en 1983" (34). En la bibliografía incluida al final del libro se puede observar cómo todos ellos fueron empleados, evidentemente aún sin traducir, como fuentes bibliográficas por Mariano Baquero ya en 1961.

[134] Hay que recordar que esta aproximación es anterior a la diferenciación establecida por Genette entre narrador homodiegético y heterodiegético que desde entonces ha influido en la mayoría de las contribuciones.

> Entre las formas básicas del relato la más obvia y más antigua por su proximidad al modo épico es, quizá, la que se apoya en el uso de la tercera persona. La acción novelesca queda entonces narrada desde fuera, objetivamente en apariencia. Pues, de hecho, aunque esta estructura narrativa pueda funcionar como la más imparcial de las formas, la verdad es que muy frecuentemente tras la tercera persona del relato se percibe, con mayor o menor claridad, la primera persona del narrador (Baquero Goyanes, 1961a: 38).

Este apunte sobre la presencia de la voz del narrador en novelas narradas tanto en primera como tercera persona conduce a Booth (1961), en esa misma fecha, a explicar la existencia de *undramatised narrators* en los relatos escritos en estas dos personas gramaticales:

> Most tales are presented as passing through the consciousness of a teller, whether an 'I' or a 'he.' In fiction, as soon as we encounter an 'I' we are conscious of an experiencing mind whose views of the experience will come between us and the event. When there is no much 'I', as in *The Killers*, the inexperienced reader may make the mistake of thinking that the story comes to him unmediated. But even the most naïve reader must recognise that something mediating and transforming has come into a story from the moment that the author explicitly places a narrator into the tale, even if he is given no personal characteristics whatever (Booth, 1961: 93).

Como es sabido, esta obra de Booth ha llegado a ser uno de los más famosos estudios sobre el punto de vista. Uno de los aspectos que la crítica ha destacado de ella es la acuñación del concepto de *autor implícito*. Es evidente que, en este año, Mariano Baquero no podía conocer aún dicho término. La cita que hemos incorporado da buena cuenta de esto, pues permite comprobar cómo a la intromisión del autor tras la forma narrativa en tercera persona se refiere con el término de "primera persona del narrador".

Baquero ha leído, en cambio, otras obras anteriores y, asimismo, fundamentales de la crítica norteamericana como *The craft of fiction* de Lubbock, *Aspects of novel* de Forster, *The Twentieth Century Novel* de Beach o las aportaciones teóricas de Henry James. El influjo de estas lecturas se comprueba en una consciencia sobre la renovación experimentada por la narrativa en estas primeras décadas del siglo XX más sólida que la presente en el artículo "La novela y sus técnicas".

Al igual que en ese primerizo trabajo, Baquero inicia este apartado de su monografía señalando los intentos de objetividad preconizados por los narradores decimonónicos y la consecuente consideración de las intromisiones de la voz del autor como un atentado contra la verosimilitud novelesca para la mayoría de escritores naturalistas. A los ejemplos de Fernán Caballero o Alarcón −como narraciones

omniscientes en las que los autores se permiten introducir su voz en la acción−, añade los comentarios autocríticos de Cervantes en el *Persiles* o de Gide en *Los monederos falsos,* así como los casos de disolución del narrador en una especie de coro o colectividad en *El espanto en la montaña* de Ramuz o *Luz de agosto* de Faulkner[135]. Frente a las novelas en las que el narrador presenta un dominio de la situación narrativa, el crítico incorpora obras en las que los personajes caminan hacia su propia independencia, como *Almacén de antigüedades* de Dickens, escrita ya en el siglo XIX, o *Niebla* de Unamuno.

Por este camino, llega el crítico al rechazo que los novelistas contemporáneos presentan hacia la omnisciencia narrativa y la sustitución de la misma por un método caracterizado fundamentalmente por:

> suprimir la visión y estimativa propia del narrador, trasladándola a uno o varios personajes, desde cuyas perspectivas aparecen configurados y presentados al lector los hechos novelescos. James no pone a su lector en contacto directo con la acción novelesca, sino más bien a través de lo que algún o algunos personajes opinan de esa acción, a través de un punto de vista o conciencia intermediaria (Baquero Goyanes, 1961a: 40).

La influencia de la teoría crítica angloamericana en esta reflexión es ineludible. Difundida con posterioridad por el mundo hispanohablante, Baquero tampoco puede aún conocer la obra en la que Friedman (1955) manifiesta:

> Aldous Huxley, speaking through Philip Quarles's ``Notebook,'' questioned some twenty-five years ago the contemporary distaste for the omniscient author in fiction: ``But need the author be so retiring? I think we're a bit too squeamish about these personal appearances nowadays.'' Yet four years later Joseph Warren Beach could write: "In a bird's eye view of the English novel from Fielding to Ford, the one thing that will impress you more than any other is the disappearance of the author" (108).

[135] En este mismo año de 1961 publica un artículo de prensa bajo el título "La distancia estética" en el que se advierte la doble concepción que presenta el crítico sobre este término. Por un lado, considera que hace alusión a la percepción de la voz del autor a través del relato: "frente al escritor que mantiene un prudente alejamiento con relación a su obra, él [Espronceda] está tan metido en ella que, a su través, oímos su voz, superpuesta a la de sus criaturas de ficción" (Baquero Goyanes, 2006: 181), y, por otro, a la distinta capacidad de interés, simpatía o apego que presentan los escritores hacia su material novelesco a la hora de configurar la obra. Parece que en su concepción Baquero se acerca en cierta forma a los planteamientos que en esta misma fecha estaba exponiendo Booth (1961) sobre este concepto: "'Aesthetic distance' has been especially popular in recent years as a catch-all term for any lack of identification between the reader and the various norms in the work. But surely this useful term should be reserved to describe the degree to which the reader or spectator is asked to forget the artificiality of the work and 'lose himself' in it; whatever makes him aware that he is dealing with an aesthetic object and not real life increases 'aesthetic distance' as one of its elements" (97). Distinguiendo, así, la distancia estética que el narrador puede presentar con respecto al autor implícito, a los personajes y al lector, bien sea moral, intelectual, física o temporal.

Sin embargo, ha leído la obra de Beach de la que este crítico americano afirmaba:

> The third decade is graced chiefly by Beach's monumental study, in 1932, of the technique of the twentieth-century novel, which is characterized, he says, mainly by virtue of the fact that "the story tells itself; the story speaks for itself. The author does not apologize for his characters; he does not even tell us what they do but has them tell us, themselves. Above all, he has them tell us what they think, what they feel, what impressions beat in on their minds from the situations in which they find themselves," Apparently encouraged by the work of Lubbock, which followed shortly after his own early study of James, Beach now makes a concerted and massive onslaught upon the telling-showing problem as it appears in hundreds of modern novels (Friedman, 1955: 116).

También conoce *The craft of fiction* de Lubbock, una obra que, como ha manifestado García Peinado (1998), se estima referente para los estudios sobre los esfuerzos del narrador por desaparecer (narrador no representado):

> Nos encontramos así con un tipo de relato defendido por la crítica anglosajona, que parte de la sugerencia de Aristóteles y de la argumentación de James inspirada en las afirmaciones expresadas por Flaubert en su correspondencia, en la que aboga por la no presencia del autor o el narrador en la obra […] Esta teoría va a encontrar una gran apoyatura crítica con la aparición de la obra de Percy Lubbock, *The craft of Fiction*, en 1921. Lubbock, inspirándose en Henry James y en los principios de composición de Flaubert, subraya la importancia del "point of view" en la escritura novelesca (167).

Consciente de la predilección de la tradición anglo-norteamericana por este tipo de obras en las que se quiere eliminar la voz de un narrador prepotente, se explica que las aproximaciones de Mariano Baquero al perspectivismo literario en la novelística de este siglo vengan marcadas por modelos extranjeros. También en esta monografía, el crítico acude a ejemplos de la literatura inglesa y norteamericana para ejemplificar este tipo de narraciones que con posterioridad Garrido Domínguez (1996) ha considerado relatadas desde el punto de vista de un *narrador solapado*:

> Dentro de la tradición anglo-americana se opta por hacer del narrador un observador, cuanto más silencioso y aséptico mejor, de los hechos, situaciones y ambiente representados en el relato. Es la postura que adoptan, en especial, P. Lubbock y N. Friedman, siguiendo las huellas de H. James. Tras ella se esconde la determinación de erradicar al narrador −sobre todo, ese narrador prepotente y omnipresente de la novelística del XIX− del universo de la narración o de limitar tanto su papel que parezca que el relato se cuenta a sí mismo (106).

En la obra de Mariano Baquero se puede leer:

> Para evitar la omnisciencia, sin prescindir de la objetividad entrañada en la tercera persona, algunos novelistas han manejado la técnica llamada, desde Henry James, del punto de vista. […] Con tal técnica se pretende suprimir la visión y estimativa propia del narrador, trasladándola a uno o varios personajes, desde los cuales −desde cuyas perspectivas− aparecen configurados y presentados al lector los hechos novelescos (Baquero, 1961a: 40).

Partiendo de Henry James, los modelos que incorpora le permiten trazar una cierta continuidad de la presencia de esta forma de narrar, desde las obras de Willa Cather hasta las de Hemingway, haciendo especial énfasis en una perspectiva tan curiosa como la manejada por Virginia Woolf en *Flush*.

De igual modo, en esta monografía retoma sus planteamientos acerca del monólogo interior como técnica vinculada al perspectivismo literario. Si ha sido frecuente en los estudios narratológicos (García Peinado, 1998) situar el monólogo interior en una dialéctica entre la primera y tercera persona, algo de esto tuvo ya que intuir el investigador al presentar esta técnica como un procedimiento objetivador relacionado con la primera persona (Baquero, 1961a: 43). Es, por ello, que antes de señalar los nuevos modelos que Baquero cita en esta monografía a propósito de este recurso, quisiéramos aludir al planteamiento que presenta en torno a los relatos escritos en primera persona. Si menciona las memorias, diarios, cartas o novelas en primera persona como muestras de las diferentes formas que pueden adoptar los relatos subjetivos, especialmente significativos con respecto al procedimiento perspectivístico se vuelven las formas narrativas epistolares. No es esta la primera ocasión en la que, desde una perspectiva de estudio histórico-crítica de la literatura, alude a la novela epistolar. Recuérdese que ya en su artículo sobre "La novela y sus técnicas" había hecho referencia a ella. Si, por entonces, había mencionado la *Cárcel de amor* como uno de los más antiguos ejemplos[136], en este estudio, plantea la evolución que experimentó a lo largo del siglo XVIII. Señala, así, la tan

[136] Hay que recordar la importancia que presentó la obra de Menéndez Pelayo para el conocimiento de Mariano Baquero sobre la evolución de la historia de la literatura desde el punto de vista de la literatura comparada. En este caso, se hace muy evidente. Si en este artículo, citando a Usoz señala la *Cárcel de amor* como el Werther medieval, en la antología que el propio Baquero prepara acerca de los textos del polígrafo sobre la novela se puede encontrar en las palabras de Menéndez Pelayo sobre esta novela exactamente la misma indicación: "En la cual no es menos digno de repararse, y puede atribuirse, según ya apunté, a la influencia del cuento latino de Eneas Silvio, el empleo de la forma epistolar; con tanta frecuencia, que una gran parte de la novela está compuesta de cartas; lo cual, unido a las tintas lúgubres del cuadro y a lo frenético y desgraciado de la pasión del héroe, y aun al suicidio (si bien lento y por hambre) con que la narración acaba, hace pensar involuntariamente en el Werther y en sus imitadores, que fueron legión en las postrimerías el siglo XVIII y en los albores del XIX. Observación es esta que no se ocultó a la erudición y perspicacia de don Luis Usoz, el cual dice en su prólogo al Cancionero de Burlas: 'La *Cárcel de amor* es el *Werther's Leiden* de aquellos tiempos'" (Menéndez Pelayo. Apud. Baquero Goyanes, 1956d: 106).

distinta sensibilidad del musical concierto de voces apasionadas de *La nueva Eloísa* con respecto al inteligente, cínico y amoral perspectivismo de *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos. También es conveniente recordar cómo a propósito de las obras de Cadalso y Montesquieu había hecho alusión a la relación entre el perspectivismo y este tipo de narrativa. En esta monografía, muestra la prolongación que este procedimiento había presentado en algunas novelas francesas como *La puerta estrecha* de Gide y *Climas* de Maurois (Baquero Goyanes, 1961a: 41).

Esta misma tendencia a iluminar las problemáticas de aspecto crítico literario desde su amplio conocimiento histórico le conduce a ofrecer un sucinto panorama diacrónico de las mudanzas que ha experimentado el genuino relato en primera persona. Desde las tradicionales novelas picarescas, en las que lo que interesa es la percepción crítica de la sociedad a través de los ojos de un pícaro (*Lazarillo, Guzmán de Alfarache, El Buscón*)[137], el crítico pasa a señalar la pasión subjetiva característica de las novelas románticas (Obermann, René) y el autobiografismo de las novelas actuales como recurso empleado por los novelistas para "dar algo así como fe de vida" (*En busca del tiempo perdido, La náusea*)[138] (42).

Si retomamos la alusión que en esta obra realiza al recurso del monólogo interior, se puede señalar cómo lo expuesto en esta monografía supone una síntesis de lo desarrollado en el artículo dedicado a este recurso narrativo al que ya aludimos. Con todo, no deja de observarse la constante actualización de sus conocimientos a través de la incorporación de nuevas referencias bibliográficas, tanto críticas −Oskar Walzel y Albert Thibaudet−, como ficcionales, donde, a los casos de monólogo interior ya señalados –Richardson, Fielding, Butler, Faulkner, Hemingway, Austen o Woolf−, suma los presentes en las novelas de dos escritores rusos como Tolstoi y Dostoievski.

[137] Rememórese cómo ya el propio Mariano Baquero se había interesado por la novela picaresca a propósito de los estudios dedicados a Menéndez Pidal en 1956, con su trabajo "El entremés y la novela picaresca". Con todo, en dicho estudio no había establecido conexión entre el perspectivismo y este tipo de novela. También otros hispanistas cercanos al círculo de este investigador, como Lázaro Carreter, se estaban interesando por esta clase de obras. Especialmente significativo en cuanto a la cuestión del punto de vista en este tipo de novelas es el posterior estudio de Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, publicado en 1970.

[138] Esta tendencia hacia el autobiografismo, que en su artículo de 1954 y en esta monografía de 1961 Baquero ya considera una orientación de la novela actual muy clara, sigue mostrándose hoy en día de forma muy evidente, pese a las continuas transformaciones a las que este género se ve sometido.

Por este camino, llega a la novela dialogada, una forma literaria que considera semejante a la del monólogo, pero "si el monólogo interior aspira a desnudar las almas de los personajes, instalando al lector en lo más recóndito de sus subconscientes, […], la novela dialogada pretende algo semejante en un plano normal y consciente, al permitirnos escuchar lo que piensan y sienten los seres cuyos diálogos leemos" (44). El interés del investigador por este tipo de novelas quedó señalado en capítulos anteriores, al aludir a la flexibilidad como rasgo connatural a este género y a la predilección de Mariano Baquero por los estudios intergenéricos (capítulo 2, primer apartado). No es de extrañar, por ello, la facilidad y concisión que demuestra para hallar la presencia de esta técnica en novelas del siglo XX como *Réquiem para una mujer*, al tiempo que es capaz de vincularla a obras distantes en el tiempo, gracias a las diferentes motivaciones que condujeron a los autores al empleo de este diálogo en sus obras −*La Dorotea*, el *Coloquio de los perros*, *Realidad*, *La casa de Aizgorri*)−.

Apenas cinco años más tarde de esta monografía, un buen conocedor y seguidor de la obra de Mariano Baquero, Andrés Amorós, escribe *Introducción a la novela contemporánea*. El talante que este libro presenta es, sin duda, más histórico que el de la obra de Mariano Baquero. Esto permite a su autor nutrirse de un mayor número de fuentes bibliográficas críticas españolas −recuérdese cómo era el enfoque histórico el más característico de los estudios literarios de nuestro país en ese momento−. A estas referencias nacionales, en la obra de Amorós, se suman alusiones a algunos estudios críticos internacionales, fundamentalmente franceses −Robbe Grillet, Natalie Sarraute, Jean Pierre Ricard, Albérès, Sartre o Barthes−. En la monografía de Mariano Baquero podemos también encontrar alusiones a críticos franceses como Sartre, Roger Caillois, Duhamel, Mauriac o Dujardin, aunque priman las referencias a los estudios anglo-americanos. Pese a estas diferencias, las conclusiones con respecto a los recursos técnicos asociados a la voz narrativa que ambos estudiosos presentan a propósito de la novela contemporánea se muestran realmente semejantes. A este respecto se puede señalar cómo Amorós reflexiona también sobre la eliminación del narrador omnisciente, sobre las narraciones en primera persona, el monólogo interior, la perspectiva múltiple o la novela dialogada, recurriendo, incluso, a muchos de los ejemplos que le habían servido a Mariano Baquero en su personal aproximación.

En lo que respecta a estas dos obras también se puede manifestar cómo el enfoque más crítico del estudio del investigador de la Universidad de Murcia pudo impulsarlo a introducirse en una problemática muy reciente: la de la cuestión de la segunda persona narrativa. Es, en concreto, el estudio de dos investigadores franceses como Bernard Pingaud −con su artículo "Je, Vous, Il*"* publicado apenas tres años antes en la revista *Esprit*− y Butor −con su novela *La modification*− los que sustentan su apreciación[139]. Actualmente, gracias a investigaciones posteriores como las de Amorós (1971), García Berrio (1973) o García Peinado (1998), se conoce cómo más allá de los estudios de Butor, publicados en 1957, en esa época, eran en verdad escasos los trabajos existentes sobre las novelas escritas en segunda persona. Estos tres críticos coinciden en señalar en 1968 −siete años más tarde de la monografía de Mariano Baquero− un importante avance en el ámbito nacional con respecto al análisis de esta técnica narrativa, gracias a la obra de Francisco Ynduráin, *La novela desde la segunda persona. Análisis estructural*. El propio Baquero insistirá más detenidamente sobre este recurso con sus *Estructuras de la novela actual* en 1970. Con todo, ya en esta temprana monografía manifiesta la apertura que supone este tipo de narrador tanto en lo que concierne a la estructura del relato como a su interpretación por parte del lector, quien se siente llamado a participar como si se tratara de un personaje central en la historia.

Cuando en ese año de 1970, Mariano Baquero redacta su tan valorada obra sobre las estructuras de la novela actual, vuelve a insistir sobre las tres personas gramaticales que pueden dar voz a un relato, pues es consciente de cómo: "La posición adoptada por el narrador frente a esos personajes, y sobre todo frente al protagonista, condiciona la forma misma del relato; según la voz del narrador encarne en una primera, tercera o en segunda persona narrativa" (Baquero, 1970a: 120). En verdad, lo que principalmente le interesa desarrollar es la novedad, ya señalada a propósito de su monografía sobre *Qué es la novela*, que introducen los relatos narrados en segunda persona. Con todo, antes de ello, realiza sucinto repaso por algunas de las técnicas que puede adoptar la voz del narrador para contar su historia. Comienza, así, por esos relatos en los que, a la manera tradicional, la voz del narrador omnisciente es sabedora de todo, y por aquellos otros en

[139] Como el propio Baquero Goyanes (1970a) indicaría, también para un crítico tan familiarizado con la literatura francesa como René Albérès, *La modificación* debía suponer el inicio de todo estudio sobre el procedimiento de la segunda persona narrativa, pese a reconocer la presencia del mismo en un anterior relato de ciencia ficción como *El hombre que ha perdido el mar* (122-123).

los que los narradores, en busca de cierta objetividad, adoptaban una perspectiva desde fuera sin permitirse ninguna infiltración (Blasco Ibáñez, Flaubert, Maupassant…). A propósito de esta intención de objetivación, recuerda, asimismo, aquellas novelas caracterizadas por la presencia del diálogo y aquellas otras determinadas por una textura epistolar, más relacionables con las narraciones realizadas en primera persona.

Recordemos que, cuando en *Qué es la novela*, se aproximaba a plantear la innovación técnica que supone el empleo de la segunda persona, Baquero conocía *La modificación* de Butor y también el texto teórico de este mismo autor, *Sobre literatura*, con el que el propio escritor manifestaba su intención de hacer del lector un personaje activo por medio del empleo de esa segunda persona:

> El "él" nos deja en el exterior, el "yo" nos hace entrar en el interior, pero este interior corre el riesgo de ser cerrado como la cámara oscura en la que un fotógrafo revela sus clisés. Este personaje no puede decirnos lo que sabe de sí mismo. Este es el motivo de que a veces se introduzca en la obra un representante del lector, de esta segunda persona a la que se dirige el autor: aquel a quien se cuenta su propia historia" (Butor. Apud., Baquero Goyanes, 1970a: 122).

El tiempo transcurrido entre esa primera monografía y el libro sobre *Estructuras de la novela actual* ha permitido a otros autores como Albérès y Barthes aproximarse a la interpretación de esta obra. Si la *Historie du roman moderne* del primero le ayuda a manifestar la influencia que esta novela de Butor ha tenido en obras más próximas como *The Fetch* de Peter Everett o *Un homme qui dort* de Georges Perec, por medio de las reflexiones realizadas por Barthes a propósito de *La modificación*, plantea una nueva interpretación del empleo por parte de la narrativa moderna de la voz en segunda persona. Para el estructuralista francés, la segunda persona de esta novela no implicaba una invocación del autor al lector sino del creador a su criatura. El procedimiento del empleo de la segunda persona suponía, por tanto, la representación de una voz que a fuerza de mirar al héroe lograba que este se modificase y renunciase a consagrar su adulterio. Consciente de la difícil ocultación de la voz tradicional del narrador −esté el relato en segunda, primera o tercera persona− trae a colación, como interesante contrapunto, el caso de *La Jalousie* de Robbe Grillet y el estudio sobre el mismo realizado por Marina Forni. En él, la investigadora manifestaba la intención del autor por evitar en su relato estas tres personas gramaticales con el fin de dejarnos ante unos objetos y unos gestos que alguien ve sin que se sepa quién es ese alguien.

Ya en su artículo sobre "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", publicado en 1963, había hecho alusión a esta pretensión de Robbe Grillet de crear novelas habitadas por objetos, sin historia ni personajes. En dicho artículo, manifestaba cómo el empleo del punto de vista en el sentido de Henry James había parecido excesivo a algunos narradores actuales, pues lo que ellos pretendían era:

> ofrecer desde fuera, un repertorio de gestos, movimientos, sonidos, colores, objetos que no hay por qué organizar ni explicar, sino que deben quedar reducidos a su lisa condición sensorial de cosas que están ahí, que suenan y se mueven, y cuya entraña, motivaciones, sentido nos es totalmente desconocido e inaccesible. Ocurre entonces que estas novelas -cuyos más significativos ejemplos se encuentran en la literatura francesa actual: *Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Ollier*, etc.- suelen estar habitadas por objetos, miradas, voces, reiteraciones que parecen exigir un sentido y una interpretación, por más que ignoramos cuáles han de ser estos... (Baquero Goyanes, 1963d: 580).

Hemos considerado interesante subrayar esta alusión a la ausencia de voz narrativa en algunos modelos de la nueva novela francesa, e incluso retrotraernos en la obra del crítico a una mención anterior sobre este aspecto, debido a que algunos críticos como Pejenaute (1976) han visto en estas señalizaciones de Mariano Baquero un posible tipo de focalización que vendría a sumarse a los tres tipos de relatos que, en función de su focalización (no focalizado, focalización interna y focalización externa), fueron propuestos por Gerald Genette:

> A estos tres tipos se podría añadir, por lo menos, el punto de vista de los objetos, como hace algún investigador (refiriéndose a Mariano Baquero), procedimiento empleado magistralmente por los representantes de lo que se ha dado en denominar "Nouveau Roman", quienes han decidido dejar a un lado al protagonista, al personaje y a su psicología, o, por mejor decir, han creado un mundo novelesco en el cual los objetos han adquirido una realidad propia, autónoma, como dice L. Goldmann; lo cual no quiere decir que hayan desterrado al hombre de sus inquietudes investigadoras. Pero no es solo en el grupo que podríamos llamar "ortodoxo" del Nouveau Roman donde los objetos pasan a primer plano y el relato se hace desde su punto de vista. El procedimiento es empleado también e incluso de manera más sugestiva por una novelista como Marguerite Duras; independiente aunque en ciertos aspectos en conexión con aquel grupo (Pejenaute, 1976: 238).

Antes de centrarnos en el capítulo de *Estructuras de la novela actual* destinado propiamente al análisis de las estructuras perspectivísticas, conviene recordar que ya en sus estudios sobre el perspectivismo presente en algunas obras de autores del XIX −como los destinados a los textos de Ganivet (Baquero Goyanes, 1966) o a las novelas de Galdós (Baquero Goyanes, 1970)−, pudimos comprobar cómo a través de la obra del propio

Ganivet y de los estudios de Friedman el crítico había ganado conocimiento de la importancia de la elección de un adecuado punto de vista desde el que narrar la historia. Sin duda, esta consciencia tuvo que impulsarle a advertir la relevancia del perspectivismo dentro de la configuración estructural de una obra.

Esta preocupación por la composición del discurso narrativo y, en concreto, por el perspectivismo como elemento estructurador era compartida en estos años por los investigadores de diversas escuelas dentro del ámbito crítico internacional. Pozuelo Yvancos ha señalado cómo por vías separadas el formalismo eslavo, la teoría de Bajtín proyectada posteriormente sobre el importante libro de Uspenki, la crítica norteamericana que arrancaba de H. James en obras como las de Scholes-Kellog o Friedman, la fenomenológica de F. Martínez Bonati, y por último del neoformalismo francés a través sobre todo de Todorov, Genette, M. Bal, por citar solo textos representativos de actitudes teóricas diversas sobre un mismo punto, entre finales de los sesenta y principios de los ochenta, estaban proporcionado abundante material a este respecto. En España, manifestaba el investigador, "ocupó en este terreno posición pionera, agudísima y propiamente orteguiana Baquero Goyanes en diferentes libros que A. García Berrio valoró como avances teóricos coincidentes con los que luego conoceríamos a través de los formalistas" (Pozuelo Yvancos, 1987: 119).

De gran valor, en cuanto a la significación que Mariano Baquero otorga al perspectivismo dentro de la estructura de una novela, resulta la siguiente afirmación, incluida en las primeras páginas de su monografía sobre *Estructuras de la novela actual*:

> El estilo de una novela viene dado no sólo por las peculiaridades del lenguaje narrativo -la personal escritura de su autor−, sino también por la índole de su estructura; determinadora, a su vez, de la técnica o técnicas elegidas por el narrador como más adecuadas a la misma. Y, en definitiva, todo tiene su arranque o inicial motivación en la mirada del escritor, en su individual visión, en su perspectiva (Baquero Goyanes, 1970a: 17).

También Juan Carlos Pueo (2009) hizo alusión a cómo el interés de Mariano Baquero por el perspectivismo fue paulatinamente encauzándose hacia aspectos estructurales. Señalaba, en concreto, cómo había sido, a través de este acercamiento a las estructuras de las novelas actuales, el modo en que Baquero había ido distanciándose de los rasgos que habían caracterizado a la teoría de la novela de Ortega, anclada mayoritariamente en modelos de literatura clásicos:

> El perspectivismo de Baquero Goyanes -de ello no cabe duda- debe mucho a la epistemología orteguiana, pero también se va conformando al ritmo de la novelística y la crítica posteriores. Signo inequívoco de ello es el acento que Baquero Goyanes irá poniendo paulatinamente en el concepto de estructura para organizar su percepción del género novelístico, siguiendo un esquema taxonómico que encuentra su expresión en sus *Estructuras de la novela actual* (1970). Este concepto servirá a Baquero Goyanes para tomar una saludable distancia respecto a la omnisciencia del narrador clásico: al contrario que éste el narrador moderno tratará de presentar de forma textual un universo autónomo tras el cual se puede descubrir una perspectiva limitada, centrada en uno o varios aspectos de ese universo que, sin embargo, no aclaran nada del mundo real -más bien al contrario, contribuyen a hacerlo más complejo-. Para ello, el narrador moderno atenderá de forma privilegiada a la organización del material novelístico (137-138).

Si desde el inicio de nuestra aproximación a los estudios sobre el perspectivismo de Mariano Baquero hemos venido insistiendo en esta evolución de su pensamiento con respecto a las teorías de Ortega y Gasset asentadas en la literatura clásica, en esta obra de *Estructuras de la novela actual* podemos encontrar un testimonio muy significativo de la consciencia del crítico acerca de la diferencia con que el perspectivismo fue empleado en la novela situada entre Cervantes y el siglo XX y en su modo de empleo en la narrativa propia de este siglo:

> Pero así como en el *Quijote* la voz del narrador −aun teñida de ironía− se puede percibir siempre de manera más o menos abultada; en no pocas de las novelas actuales caracterizadas por la estructura perspectivística, ocurre que su empleo ha venido determinado justamente por la considerada necesidad o conveniencia estética de esconder, de silenciar tal voz. […] Cuando el juego perspectivístico, el enfrentamiento de los puntos de vista, se configura tan ostensiblemente como en los ejemplos últimamente citados, nos damos cuenta de que el novelista reclama nuestra atención de lectores hacia aspectos puramente estructurales; lo cual guarda relación con todo lo que venimos apuntando acerca de la importancia que tales aspectos han adquirido en la moderna literatura narrativa (Baquero Goyanes, 1970a: 173).

La aproximación de Mariano Baquero a las estructuras perspectivísticas parte precisamente de la consciencia de ese cambio de la visión del narrador:

> Nos falta por examinar, efectivamente, una muy interesante estructura novelesca determinada por la *sui generis* inhibición del narrador como tal, al abdicar de su punto de vista −el de tradicional narrador omnisciente en favor de los de sus personajes−. El resultado vendría a ser una estructura casi calificable de perspectivística. […] El rechazo del punto de vista del narrador −como punto de vista único, el propio de la condición omnisciente de ese narrador tradicional− trajo como consecuencia la pluralización del mismo, en forma de diversos puntos de vista, correspondientes con otros tantos personajes del relato (Baquero Goyanes, 1970a: 156).

Años antes, por medio de los estudios de la crítica angloamericana y de sus propias lecturas de novelas actuales, Baquero ya era consciente de esta inversión en el modo de narrar. Con todo, el tiempo transcurrido entre su monografía sobre la definición de la novela y la actual obra le ha permitido ampliar su conocimiento sobre esta cuestión por medio de los trabajos de la actual crítica francesa. A sus lecturas sobre los autores del *New Criticism*, se añaden ahora las relevantes aportaciones de Barthes, Louise Bolle y, más tarde, Todorov [140] . De igual modo, su personal conocimiento sobre novela contemporánea bien española o extranjera se ve enriquecido por su aproximación a los recientes estudios de críticos −principalmente ingleses y franceses, aunque también españoles y alemanes− interesados por plantear las transformaciones sufridas por el género por medio de una revisión de la reciente novela. A este respecto, entre su bibliografía sobre las estructuras perspectivísticas aparecen la obra de Frederick R. Karl, *La novela inglesa contemporánea*, la de Bruce Lowery, *Marcel Prosut et Henry James*, la de Albérès, *Histoire du roman moderne*, la de John Henry Raleigh, *The English Novel and the Three Kinds of Time*, la de Hélène Cixous, *La novela inglesa contemporánea* o la de Paul Conrad Kurz, *Metamorfosis de la novela moderna*.

Especial interés le suscita la obra de Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo xx*, publicada apenas tres años antes, en 1967. Destaca de ella, la comparación realizada entre los efectos de las novelas perspectivísticas y "los procedimientos pictóricos del cubismo", pues en ambos casos los elementos de la realidad se rompen, se descomponen ante el enfoque polivisional, pero, al superponerse, tienden a ensamblarse. De la mano de todo este material, el crítico propone un desarrollo sobre las estructuras perspectivísticas en la novela que, si bien desemboca en el análisis de este tipo de estructuras en la narrativa actual, no deja de evocar su presencia en novelas anteriores a este siglo, manteniéndose así fiel a lo que había venido caracterizando a toda su trayectoria. Una característica de la que, por medio de la elaboración de dos apartados bien diferenciados en su cronología, hemos querido dejar constancia en este trabajo.

A propósito de la presencia de estas estructuras perspectivísticas en la novela tradicional, Baquero (1970a) sugiere diferenciar entre aquellas "novelas estructuradas por

[140] En la reedición de *Estructuras de la novela actual* de 1975 se encuentra la primera alusión de Mariano Baquero, a la clasificación establecida por J. Pouillon y seguida por Todorov sobre las diversas visiones de la narración que tanta continuidad ha tenido posteriormente: visión por detrás, visión con y visión por fuera.

una sucesión de relatos cuyos narradores son a su vez protagonistas", de "aquellas otras en las que los narradores no desempeñan categoría protagonista […] y se limitan a actuar como testigos que cuentan algo por ellos visto o conocido" (160). Como muestra de las primeras, cita una obra contemporánea, *Tres pisadas de hombre* de Antonio Prieto. Para señalar un modelo de este segundo tipo de novelas se sirve de la literatura decimonónica inglesa apuntando hacia la obra *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. En esta misma literatura y época encuentra otro gran ejemplo del empleo de este tipo de estructuras en la narrativa anterior al siglo XX, el caso de las novelas de Wilkie Collins, *La dama vestida de blanco* y *La piedra lunar*. Calificadas por el crítico como obras con un sencillo y tradicional enigma de tipo policíaco, destaca asimismo la relevancia que presentan otros elementos de la narración para la elaboración de esa estructura perspectivística por parte del novelista. Alude, de este modo, a los dilatados espacios y tiempos que separan los relatos de los diversos personajes, así como a los rasgos que fundamentan la creación de estos personajes y que, diferenciándolos, caracterizan su perspectiva:

> Cada relato supone, pues, un punto de vista, y Collins se preocupó bien de marcar los matices diferenciales −sexo, edad, cultura, temperamento− con los que él estimó procedimientos caracterizadores y lingüísticos adecuados. Cada narrador se expresa, pues, según su condición, su *humour*; y la pluralidad de tonos, de estilos, comunica al conjunto narrativo indudable atractivo y movilidad (Baquero Goyanes, 1970a: 160).

Esta cita resulta realmente significativa si se tiene en consideración su semejanza con los planteamientos que por esos años está realizando Uspensky (1973), como heredero de las teorías bajtinianas sobre la polifonía, al diferenciar entre un plano espacio-temporal, fraseológico, psicológico e ideológico. Con el establecimiento de dichos planos, el teórico ruso quería manifestar los rasgos que afectan a la visión del mundo, bien del autor implícito o de los personajes, y que, por tanto, condicionan la configuración de las perspectivas que construyen la estructura de una novela. Hacia esta misma dirección parece apuntar la anterior cita de Mariano Baquero.

Tras evocar estos ejemplos como muestras de la existencia de estructuras perspectivísticas en la tradición de la novela, centra su estudio en la presencia de este tipo de estructuras en la novela actual. Para ello, organiza su exposición atendiendo a las estructuras de las novelas de diversas literaturas nacionales, en concreto, de la literatura inglesa, francesa, italiana, alemana y española.

De la mano de los estudios de Frederik R. Karl, Freedman y Hélène Cixous, Baquero se aproxima a algunos tipos de estructuras perspectivísticas presentes en la literatura inglesa. La primera de ellas pertenece a la obra *Prothalamium* de Toynbee, conformada por dos novelas −*A Cycle of the Holy Graal* y *The Garden to the Sea*−. Al respecto de la misma, recuerda cómo Karl la había descrito como una obra construida con los relatos de ocho personajes-narradores que, apareciendo uno tras otro, van dando entrada al siguiente. La ausencia en ocasiones de uno de los narradores provoca una laguna en el momento de su narración (Baquero Goyanes, 1970a: 162). Otro de los modelos en los que se detiene viene conformado por la presencia de diversos narradores que dan lugar a otras tantas novelas, de manera que cada una de ellas conforma el relato de un narrador-protagonista distinto del de las otras por más que todas recojan aspectos parciales de una misma historia. Cita como ejemplos, la trilogía de Joyce Cary, integrada por *La boca del caballo*, *Sorprendida* y *El peregrino*, y el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell. Además de estos modelos, como muestra del interés de la novela inglesa actual por este tipo de estructuras, recuerda la opinión de Graham Greene sobre la teoría del "punto de vista" sostenida durante un diálogo con Ronald Matthews: "en mi opinión puede tener una enorme importancia. El principal reproche que yo haría a los jóvenes escritores de hoy en día, es que no prestan la debida atención a la cuestión del punto de vista. Yo le he tenido constantemente ante mis ojos, y desde el principio" (173). De igual modo, también descubre este tipo de estructuras en lo que algunos críticos consideran el *nouveau roman* inglés. Menciona a este respecto la novela *Three* de Ann Quinn, caracterizada, en palabras de Cixous, por un caos emotivo que "se ve canalizado por tres voces […] en esta historia de una pareja que alimenta su aburrimiento, de recuerdos registrados en un magnetófono o con el diario íntimo de una tercera persona, una muchacha que se ha suicidado" (169).

Desplazando su atención hacia las letras alemanas, de la mano del crítico Conrad Kurz, Baquero menciona la presencia de este tipo de novelas caracterizadas por la presentación de un suceso que sobrepasa la conciencia de una única figura y que es narrado desde diversas perspectivas, también en esta literatura. Siguiendo a Kurz, cita las novelas de Uwe Johnson, Peter Weiss, Otto F. Walter e incluso, la relación que este crítico establece entre el perspectivismo de algunas novelas alemanas y la conocida película japonesa *Rashomon* con su cuádruple enfoque sobre un mismo hecho. Si de la obra de

Uwe Johnson, *Mutmassungen über Jakob*, Kurz destacaba cómo al comenzar la narración, una vez sucedido el acontecimiento decisivo, la pregunta que fundamentalmente ocupa al narrador no es respondida, Baquero recuerda cómo en las letras inglesas es posible encontrar un ejemplo anterior de tal técnica en *La leyenda de Magdala Grey*, al presentarse a unos cuantos personajes hablando sobre una mujer ya muerta cuya personalidad nunca terminaremos de comprender del todo. Menciona asimismo la afición, también en esta literatura, de Claude Houghton por este tipo de novelas con personajes no presentes de los que se habla todo el relato y que solo aparecen al final (174-175).

En lo que concierne a la novela francesa, especial atención le merece la obra de Proust, a la luz, principalmente, del estudio dedicado a la misma por Louis Bolle, *Marcel Proust ou le complexe d'Argus*, en 1967. De la mano de este crítico, Baquero asemeja la estructura de esta novela de Proust a la preocupación perspectivista de los pintores renacentistas: "Proust dispone su obra en cuadros, en predales o paneles que deben, desde un cierto punto de vista, llegar a ser reflectantes los unos de los otros, o al menos, capaces de constituir un panorama en profundidad, una catedral de cuatro dimensiones" (164-165), así como a ciertas estructuras definidas desde el ámbito de las matemáticas, como la invariabilidad proyectiva, estudiada por los geómetras del siglo XVIII −Desargues− o, más recientemente, la estructura de la superficie de Möbius, poseedora de unilateralidad, pero capaz de dividirse en trozos de estructura bilateral (168-169). Recuerda, asimismo, la relación establecida por Bolle entre el perspectivismo de Proust y el monadismo de Leibniz, y su consecuente reflexión sobre el dominio que el concepto de perspectiva tiene en el pensamiento contemporáneo, tanto en el ámbito filosófico −Nietzsche y los fenomenólogos− como artístico, sobre todo, novelístico: Henry James, Percy Lubbok, Sartre, Butor o Robbe Grillet (169). Junto a este ciclo de Proust, en las letras francesas, destaca Baquero el juego de perspectivas presentes en algunas novelas de André Gide, cuyos recursos han llevado a Albérès a considerarla un anuncio de la novela de Butor, *Degrés*, en la que una serie de acontecimientos insignificantes son contados por tres veces seguidas a través de los puntos de vista de personajes muy diferentes (171-172).

También en la literatura italiana encuentra obras caracterizadas por este tipo de estructura. Más allá del artificio epistolar de carácter perspectivístico presente en la obra de Guido Piovene, *Cartas de una novicia*, destaca la actitud de Cesare Pavese al aplicar

el procedimiento de la multiplicidad de puntos de vista en su novela, *La luna e il faló*. En las letras españolas, además de la ya mencionada novela de Antonio Prieto, *Tres pisadas de hombres*, en la que una historia es contada a través de tres relatos en primera persona, encuentra el caso de *Gloria en subasta* de Alejandro Núñez Alonso, donde la historia de la vuelta a un pueblo mejicano es ofrecida a través de diez perspectivas, dando lugar a otras tantas versiones en primera persona, entre ellas la de un periodista (175). Para el crítico, estas estructuras son uno de los más poderosos recursos que posee el novelista actual para expresar la inseguridad y confusión que amenaza al mundo. En este sentido, y como ya señalamos, el *Quijote* cervantino se muestra, para Baquero, como para Ortega y Lionel Trilling, precursor de esta percepción. Con todo, estima fundamental una diferencia entre la novela cervantina y las novelas actuales, que viene a marcar la evolución que las estructuras perspectivísticas han seguido a lo largo de la historia de la literatura. Si en el *Quijote* se percibía siempre de manera más o menos clara la voz del narrador −aunque fuera teñida de ironía−, las novelas actuales se caracterizan por la pretensión estética de esconder esta voz, que queda así sustituida por la presencia de diversos puntos de vista que reclaman la atención del lector hacia aspectos claramente estructurales. Como se puede ver, la pretensión de Mariano Baquero al acompañar con numerosas obras −distantes en el tiempo− sus reflexiones sobre el perspectivismo iban más allá de que estas novelas sirviesen como modelo de ejemplificación al convertirse, asimismo, en referentes para el establecimiento de ciertas claves sobre la evolución de esta categoría a lo largo de la historia.

Como hemos anticipado, en comparación con los modelos foráneos, no son muchas las alusiones de Mariano Baquero a novelas españolas del siglo XX caracterizadas por la presencia del perspectivismo. Junto con sus estudios sobre Pérez de Ayala, señalábamos a este respecto la importancia de la edición realizada a la obra de Francisco Ayala, *Muertes de Perro y El fondo del vaso* en 1981. Recordemos, cómo, por medio de las novelas galdosianas *La incógnita* y *Realidad*, ya se había aproximado al recurso del perspectivismo a través del manejo de novelas complementarias. El conocimiento que le avala haber escrito *Estructuras de la novela actual* le permite en esta edición advertir la labor precursora de Galdós en la creación de este tipo de novelas complementarias:

> Con el manejo de estas novelas complementarias, Galdós se convierte en un precursor de algunas técnicas narrativas muy actuales, como la manejada por Joyce Cary en su trilogía

> novelesca, *La boca del caballo*, *Sorprendida* y *El peregrino*, o la utilizada en el famoso *Cuarteto de Alejandría* por Lawrence Durrell (Baquero Goyanes, 1981: 14).

Como señalábamos al analizar los estudios de Mariano Baquero sobre Galdós, su atención a la construcción de este tipo de novelas aparece siempre vinculada a su interés por las técnicas perspectivísticas características de dicho autor. Lo mismo sucede en el caso de su aproximación a la narrativa de Francisco Ayala. Mendoza Vera (2020) ha destacado esta edición de Baquero Goyanes como la única hasta el momento en que aparecen ambas novelas juntas, en un mismo libro, y con un prólogo que aborda su relación a nivel estructural y de contenido (215). A esta labor pionera de Galdós suma el crítico la de Cervantes, cuyos dos *Quijotes* se encuentran asimismo vinculados. De la relación Cervantes-Ayala, destaca la influencia del lapso temporal transcurrido entre la publicación de la primera y segunda obra en el caso de las novelas de ambos autores. De la vinculación Galdós-Ayala le interesa el desplazamiento del punto de vista que supone la nueva novela de cada uno de estos escritores con respecto a la anterior.

Pese a que ambas obras ayalianas no hubiesen sido editadas de manera conjunta con anterioridad, diversos estudios habían señalado la relación entre ambas. En la introducción a esta edición, Baquero recoge alguna bibliografía a este respecto, citando el prólogo de Andrés Amorós a las *Obras narrativas* de Francisco Ayala, el estudio de Rosario H. Hiriart, *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, la obra Keith Ellis, *El arte narrativo de Francisco Ayala* o lo señalado por el propio Ayala en sus obras críticas, *Los narradores en "Las novelas de Torquemada*" y *El fondo sociológico en mis novelas*. En verdad, el uso de este recurso había sido reconocido por el mismo novelista con las siguientes palabras que Baquero recoge:

> Ambas obras se encuentran conectadas por razón del ámbito geográfico-político imaginario (su acción se desenvuelve en la misma república centroamericana) y por razón de varios personajes, que habitan en una y otra; pero ha pasado tiempo, el país ha recibido entre tanto el impulso hacia la prosperidad que en todas partes siguió a la segunda guerra mundial, y vive ahora en régimen democrático (Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1981:17).

Ya en 1970, el propio Baquero, en su aproximación a las estructuras musicales de la novela, había hecho alusión a estas obras de Galdós y Ayala como ejemplos de estructuras caracterizadas por la variación sobre un mismo tema. Si *La incógnita* y *Realidad* ofrecía diferentes interpretaciones de la muerte de Federico Viera, el relato de Pinedo en *Muertes*

de perro y el de Lino en *El fondo del vaso* también traen consigo la presentación de distintas perspectivas. Pese a esta diferente narración de los hechos, en la obra de Pérez de Ayala no cabe para el crítico pensar en una novela complementaria por oposición, sino en una complementariedad con carácter de secuela, que permite leer *El fondo del vaso* bien como una segunda parte o bien de forma totalmente independiente a la primera.

Otro aspecto destacable para el crítico a propósito de este cambio de perspectiva es la modificación del personaje de Lino, que de tener una labor secundaria en la primera novela pasa a ocupar la función de narrador-protagonista. En capítulos anteriores aludimos al gusto de Mariano Baquero por establecer relaciones intergenéricas. A los otros tantos ejemplos que ya señalamos viene a sumarse la asociación que, a propósito de este cambio de papel del personaje, establece entre esta novela y la obra de teatro de *Tom Stoppard Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, en la que dos personajes secundarios del texto shakespeariano pasan a convertirse en protagonistas de un nuevo drama.

En esta interpretación de las dos novelas complementarias están, asimismo, muy presentes sus estudios sobre la estructura abierta de aquellas novelas contemporáneas que, al mismo tiempo, presentan elementos característicos de la antigua novela policíaca. Si en *Estructuras de la novela actual* señalaba las novelas del *nouveau roman* o de Kafka como ejemplos significativos a este respecto, algo de esto descubre en su aproximación a *El fondo del vaso.* En ella, las diferentes interpretaciones de un mismo crimen, a través de crónicas periodísticas, dotan a la obra no solo de una cierta tonalidad policíaca, sino también de un carácter abierto de rompecabezas sin completar (Baquero Goyanes, 1981: 20)

Si en sus estudios sobre Pérez de Ayala y en sus alusiones a las ideas sobre la novela de Ortega y Gasset la visión de este género como tragicomedia había aparecido siempre vinculada a la noción de perspectiva, lo mismo sucede en esta interpretación de las novelas de Francisco Ayala. Para este autor, la novela también es una tragicomedia. Como bien señala Mariano Baquero, el título de su primera obra resulta muy ilustrativo en cuanto a esto: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*. La animalización de los personajes en clave grotesca y dramática, la alternancia entre el tono trágico de las muertes con los episodios de signo cómico interpolados por Pinedo, la entonación paródica de ciertos capítulos como el del ascenso de Tadeo Requena a secretario de su padre o la función simbólica encomendada a la onomástica del dictador Bocanegra, son

algunos de los rasgos que, de la mano del prólogo de Andrés Amorós a las obras completas de Francisco Ayala, Baquero señala como característicos de esta visión de la novela como la de un género tragicómico.

El análisis de todos estos recursos que, vinculados a la noción de perspectiva, descubre en narrativa de Francisco Ayala le conducen a manifestar la sabia combinación que en la obra de este autor se da entre lo nuevo y lo clásico, entre ese legado cervantino ya señalado y la renovación del arte de la novela que supone la incorporación de estas técnicas. A decir verdad, y como hemos intentado mostrar a lo largo de todo este estudio, fue el acercamiento al perspectivismo moderno del propio Baquero el que estuvo marcado por un constante diálogo entre la novedad y la clasicidad y el que abrió los textos literarios a una interlocución más allá de cualquier frontera lingüística o temporal.

2.1.2. El perspectivismo clásico: una visión desengañada del mundo

Como hemos venido señalando, el interés de Mariano Baquero por el perspectivismo literario hay que enmarcarlo en la relevancia que este fenómeno adquiere como enfoque epistemológico en el pensamiento del siglo XX. Con todo, el corpus de obras que analiza abarca un periodo temporal mucho más amplio del que acostumbraba la crítica. Es, por ello, que Juan Carlos Pueo (2009) −recordemos− distinguía entre sus acercamientos al perspectivismo moderno y los relativos al perspectivismo clásico. Si hemos analizado sus trabajos sobre aquellas obras caracterizadas por la presencia del perspectivismo moderno, en este apartado realizaremos lo propio con aquellos estudios dirigidos al análisis de obras marcadas por la existencia de un perspectivismo clásico. Conviene, así, tener presente que este tipo de perspectivismo se caracteriza por entender que, tras las engañosas apariencias de lo real, existe una realidad superior, idealizada y trascendente que, en el caso de la fe cristiana, se llega a conocer por medio de una revelación (Pueo, 2009: 128).

Ya hicimos alusión a cómo en la producción de Baquero no es posible encontrar recogida la diferenciación entre perspectivismo moderno y clásico. Pese a ello, también reflejamos cómo por medio del significado que los conceptos de *ser* y *parecer* adquirieron para Américo Castro en la obra de Gracián y Cervantes, logró aproximarse a esta distinción. En concreto en su artículo "Perspectivismo y sátira en el *Criticón*" (1958b:

53). También en este artículo, se puede hallar una reflexión que le permite manifestar la diferencia entre el perspectivismo de los escritores barrocos y de Campoamor al plantear la diferenciación entre cómo abordaron el motivo del *color del cristal con que se mira,* lo que viene a insistir en esa preocupación del crítico por manifestar las diferentes maneras de abordar esta cuestión a lo largo de la historia:

> El escéptico y popularizado motivo campoamorino […] no es, como pudiera creerse, una nota exclusiva y característica de los últimos años del siglo XIX, cuando tanto había crecido el positivismo, el relativismo y otras actitudes sustentadas en la duda universal. Por el contrario, en ese mundo ideológico tan compacto y firme creencialmente que es el barroco español, aparece ya este motivo con signo distinto, si se quiere, al que tendrá en Campoamor, pero con formulación muy semejante. La diferencia fundamentalmente radica en que, mientras para Campoamor ese relativismo perspectivístico está ligado a una actitud escéptica que afecta incluso a lo religioso, en nuestra literatura barroca el mismo motivo suele parecer sostenido por un más o menos acusado propósito ascético que tiende a prevenir al hombre contra los engaños, mudanzas y fragilidades del vivir temporal (Baquero Goyanes, 1958b: 36-37).

Si el perspectivismo de Campoamor lo considera ligado a una actitud relativista y escéptica que afecta incluso a lo religioso, el de los autores barrocos le parece destinado a advertir al hombre contra los engaños del vivir temporal con el fin de educarlo para la liberación de su espíritu y perfeccionamiento interior. Además de contener estas reflexiones, este artículo –"Perspectivismo y sátira en el *Criticón*" (1958b)− se constituye como el primer trabajo en que se acerca sólidamente al análisis de una obra caracterizada por la presencia del perspectivismo clásico. Ya en 1953 y 1955 había abordado algunos aspectos de la obra de Saavedra Fajardo vinculados al perspectivismo literario; sin embargo, fue realmente, a partir de 1958 cuando sus ideas acerca de este tipo de perspectivismo comenzaron a desarrollarse con mayor firmeza. Consideramos, así, que fue el periodo comprendido entre 1958 y 1969 el más fructífero en cuanto a sus investigaciones sobre este tipo de perspectivismo. Durante esos años, las obras de Saavedra Fajardo, Gracián, Góngora y Feijoo fueron las que principalmente caracterizaron sus aproximaciones. A ellas hay que añadir la de don Juan Manuel, gracias a un artículo publicado varios años más tarde, en 1982, "Perspectivismo en el *Conde Lucanor*". De igual modo, abundan las referencias a otros tantos escritores españoles como Quevedo, Tirso de Molina, Sor Juana Inés de la Cruz, Argensola o Lope de Vega, a quienes no dedicó ningún estudio concreto, pero estuvieron siempre presentes como fuentes de diálogo con los autores objeto de su estudio.

Con lo afirmado, es evidente que en su desarrollo sobre este tipo de perspectivismo primaron las referencias a la literatura barroca, siendo Feijoo y don Juan Manuel los únicos escritores ajenos a este período a los que dedicó estudios. También es perceptible la predominancia en estos acercamientos de alusiones a la literatura española, frente a la copiosa presencia de la literatura extranjera en sus estudios sobre el perspectivismo moderno. Es, precisamente, a propósito de la obra del padre Feijoo −el autor más contemporáneo de todos los mencionados− cuando mayores citas y comparaciones con escritores foráneos se descubren, apareciendo citados los libros de Montaigne, Swift, Voltaire, Rousseau o Montesquieu. A estos autores se pueden sumar referencias tan interesantes como las realizadas sobre Kafka y Camus, a propósito del tono grotescamente trágico de la existencia humana que ambos comparten con un autor tan distante en el tiempo como Gracián:

> Ese trágico hundirse en el polvo y la nada, esa falta de sentido que, vista como espectáculo, posee la existencia humana, dan una nota de intensa y desoladora amargura a las páginas últimamente citadas de *El Criticón*, muy próximas a la sensibilidad actual y a algunas de sus expresiones literarias, en las que el vivir del hombre −*El proceso* de Kafka− es tan grotescamente trágico como el del extranjero −piénsese en Camus− de la farsa barroca (Baquero Goyanes, 1958b: 47-48).

Otra de las diferencias que singulariza a sus acercamientos a estos dos tipos de perspectivismo reside en la función que este fenómeno adquiere dentro de las obras que analiza. Si en sus aproximaciones al perspectivismo moderno esta categoría aparece como tema, técnica narrativa, lenguaje, tono o estructura, lo que caracteriza al perspectivismo clásico es su esencia de aspecto meramente temático. Concebido, así, podemos preguntarnos cuál fue la principal temática que determinó sus análisis sobre el perspectivismo clásico en la literatura. No cabe duda de que este tema fue el conflicto del ser-parecer, aunque −como veremos− fueron muy diversas las variaciones que adquirió, gracias a la constante permeabilidad en sus reflexiones de la riqueza con que en las obras literarias aparece abordado este tema. Para su interpretación de este conflicto en textos de carácter literario tuvo, evidentemente, que ayudarle la presencia de esta problemática en las reflexiones filosóficas de Ortega y Gasset. Si en sus acercamientos al perspectivismo moderno hubo que tener en cuenta su progresiva familiarización con la crítica norteamericana y francesa, en su lectura del perspectivismo clásico será interesante considerar la concomitancia que el crítico encuentra entre algunas de las ideas de Ortega

y Gasset y los planteamientos sobre el perspectivismo de estos autores, sin duda, anteriores.

Como quedó mostrado, su aproximación al perspectivismo moderno fue realmente rápida, gracias seguramente a la existencia de fuentes bibliográficas teóricas sobre este tema, principalmente norteamericanas. La carencia de estudios que amparasen sus reflexiones sobre el perspectivismo clásico fue tal vez motivo para que su acercamiento a esta clase de perspectivismo se desarrollase, en cambio, de manera más paulatina. Si en uno de sus primeros estudios sobre las técnicas narrativas en las novelas modernas ya encontrábamos alusión al perspectivismo literario −recordemos "La novela y sus técnicas" (1950)−, en lo relativo a sus trabajos sobre escritores barrocos se aprecian tres primeros acercamientos a la obra de Saavedra Fajardo en los que, si bien se aproxima a conceptos realmente relacionados con el perspectivismo, no llega a mencionar este término. Nos referimos a sus estudios: "El tema del gran teatro del mundo en las Empresas políticas de Saavedra Fajardo" (1953i), "Diego de Saavedra Fajardo: *Fallimur opinione* (1955e) y "Diego de Saavedra Fajardo: *Praesidia maeistatis*" (1958c).

Cuando abordamos sus reflexiones sobre el perspectivismo moderno procuramos seguir un orden cronológico de sus estudios, intentando asimismo dar una visión de conjunto sobre su análisis del perspectivismo en la obra de cada uno de los autores. En esta ocasión seguiremos el mismo procedimiento, acudiendo finalmente a la monografía que hemos considerado más representativa de esta clase de perspectivismo, *Temas, formas y tonos literarios*. Este planteamiento cronológico nos llevará a recalar, en primer lugar, en la obra de Saavedra Fajardo, un autor que consideramos especialmente sugerente por la concisión que el interés por lo pictórico de don Diego ofrece a su obra, permitiendo que en ella se perciba una síntesis de los aspectos que Baquero encontrará y desarrollará durante su análisis del resto de los autores mencionados.

De la escasez de estudios, se puede deducir el carácter innovador que tuvo el interés de Mariano Baquero por el perspectivismo en autores como Gracián, Góngora, Feijoo, don Juan Manuel o el propio Saavedra Fajardo. Con respecto a este último, es conveniente, asimismo, apuntar la casi inexistencia de estudios que presentaba su obra desde un punto de vista literario. El perfil jurídico, político y filosófico de don Diego de Saavedra había conducido a la crítica a realizar un buen número de lecturas e investigaciones desde dichos ámbitos de estudio. Sin embargo, en lo concerniente a su

valor literario, apenas se contaba con los trabajos del alemán Ludwig Pfandl en la *Historia de la Literatura Nacional Española en la Edad de Oro* de 1933, que el propio Baquero cita, o de Maldonado de Guevara –"Emblemática y política. La obra de Saavedra Fajardo"–, que vio la luz en 1953, es decir, en el mismo año del primer estudio de Mariano Baquero. A esta falta de trabajos hacía mención Díez de Revenga (1988) en su edición a las *Empresas*:

> Y entre ellos, tan solo un reducido número de referencias aisladas han hecho escasas menciones a cuestiones estrictamente literarias. En el mismo sentido observamos que muy contados estudiosos han dedicado raras monografías a aspectos literarios de la obra maestra de Saavedra Fajardo. Casi podríamos asegurar que únicamente Maldonado de Guevara, de una forma parcial, y Mariano Baquero Goyanes en completa dedicación, han planteado y resuelto cuestiones literarias a la hora de estudiar a don Diego (XLIV).

Al señalar el conflicto del ser-parecer como el tema predominante de sus estudios sobre el perspectivismo clásico, manifestábamos las variaciones que las alusiones al mismo encontraban en sus trabajos. No advertíamos entonces de que la mayoría de ellas aparecen asociadas al tema del engaño de los sentidos. Es, precisamente, esta manifestación del ser-parecer, la del engaño de los sentidos, la que adquiere una expresión más desarrollada en toda su producción sobre esta clase de perspectivismo. Presente ya en su primer trabajo sobre Saavedra Fajardo –"El tema del Gran Teatro en el Mundo en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo" (1953i)–, el tema del engaño de los sentidos aparece vinculado a una de las grandes metáforas de la identidad humana: el teatro. Recuerda el crítico cómo la trayectoria vital del Príncipe está enmarcada entre dos grandes metonimias, la de cuna y la de la sepultura, como puertas de entrada y salida de la vida y, asimismo, de la representación teatral que supone la misma.

De esta interpretación de las *Empresas* que realiza, resulta significativo el valor que otorga a la labor de Saavedra Fajardo, a quien no ve como un simple educador del Príncipe sino también como un espectador más, que se da cuenta de lo ilusorio que resulta el espectáculo para el que está instruyendo a su alteza. El estudio de Baquero se caracteriza, así, en primer lugar, por reflejar las lecciones sobre el atuendo o el control de los movimientos corporales con las que el Príncipe es educado (cita fragmentos de las *Empresas* 3, 6, 8, 13 o 39), y, en segundo, por detenerse en los consejos que, desde su consciencia de la vida como un espectáculo teatral, Saavedra Fajardo ofrece a su discípulo. Aclara el crítico cómo esta interpretación de la vida como un teatro no empaña

el valor moral de esas lecciones sobre cómo ha de comportarse. Precisamente, vinculado a estas advertencias sobre el carácter teatral de la vida, encuentra Baquero el tema del engaño de los sentidos en esta obra:

> Pero, en seguida, como buen sabedor que era de los engaños de los sentidos, Saavedra va a descubrirnos el truco, va a revelarnos todo lo que hay tras un mundo de apariencias, va a desmontar −con apasionamiento muy barroco− el brillante tinglado escenográfico que momentos antes se había levantado, para hacernos asistir por *de dentro* −como en el *Sueño* quevedesco− a lo que en realidad es ese Gran Teatro de la Vida de un Príncipe (Baquero Goyanes, 1953i: 7).

Si por medio de la *Empresa* 3 alude a las lecciones sobre la importancia que para gobernar tiene el resultar grato a los ojos, también trae a colación los consejos sobre la necesidad de ocultar la tramoya del gobierno y de mostrarse solamente a cierta distancia ante el pueblo, reflejando, así, el carácter burlón que para don Diego presenta la vida debido a las apariencias. Se sirve, para ello, de fragmentos como este:

> Perderíamos el concepto que tenemos de los Príncipes y de las Repúblicas, si supiéramos internamente lo que pasa dentro de sus Consejos. Gigantes son de bulto, que se ofrecen altos y poderosos a la vista, y más atemorizan que ofenden, pero si los reconoce el miedo, hallará que son fantásticos, gobernados y sustentados de hombres de no mayor estatura que los demás. Los Imperios ocultos en sus consejos y desinios causan respeto, los demás desprecio. Qué hermoso se muestra un río profundo, qué feo el que descubre las piedras y las obras de su madre, a aquel ninguno se atreve a vadear, a este todos. Las grandezas que se conciben con la opinión se pierden con la vista. Desde lejos es mayor la reverencia (Saavedra Fajardo. Apud. Baquero Goyanes, 1953i: 8).

Resalta, asimismo, el crítico las constantes comparaciones que se realizan en la obra entre cómo ha de dejarse ver el Príncipe y cómo son representadas las obras de teatro, citando a este respecto: "Si se oyera la conferencia, los fundamentos y los desinios, nos riyéramos dellas. Assí sucede en los teatros, donde salen compuestos los personajes y causan respeto y allí dentro, en el vestuario, se reconoce su vileza, todo está revuelto y confuso" (Saavedra Fajardo. Apud. Baquero Goyanes, 1953i: 8).

Más allá de estos engaños de los sentidos, sugiere, cómo el conflicto del ser-parecer adquiere aún un mayor peso al final de la obra, cuando el tema del Gran Teatro del Mundo se vincula a otros motivos "tan entrañadamente hispánicos como el del papel igualador de la muerte y los de la fugacidad de la vida, el acelerado fluir del tiempo y la inestabilidad y caducidad de todo lo terreno" (Baquero Goyanes, 1953i: 8). A propósito

del tono de epitafio del soneto con que Saavedra cierra sus *Empresas*, recuerda el realizado por Lope de Vega a una calavera de mujer. En verdad, no es este el único autor barroco con el que aparece comparada la obra de Saavedra Fajardo en este estudio. Como no podía ser de otro modo al abordar el tema de la vida como representación teatral, también se alude a la obra de Calderón, recordando los estudios tan certeros realizados por Valbuena Prat sobre este autor.

Ante lo señalado, no hace falta decir que, en este trabajo, aún no realiza ninguna mención del concepto de *perspectiva*. Pese a ello, dentro de toda su producción, este estudio se constituye como su primer acercamiento al tema del engaño de los sentidos como manifestación literaria del conflicto filosófico del ser-parecer. Siendo este conflicto el eje temático de sus aproximaciones al perspectivismo clásico, es evidente la relevancia que este trabajo presenta dentro del tema que actualmente nos ocupa. Acudir a él es también fundamental para obtener una visión del progresivo desarrollo de sus ideas en torno a la obra de Saavedra Fajardo, autor sobre el que recae uno de sus trabajos más sustanciosos sobre este tipo de perspectivismo, "Visualidad y perspectivismo en las *Empresas* de Saavedra Fajardo", escrito en 1970.

Como hemos mencionado, ya en este primer trabajo sobre la obra del escritor murciano, Baquero establece comparaciones entre sus escritos y los de Calderón y Lope de Vega. Estas relaciones −siempre temáticas− entre las obras literarias del Barroco adquieren aún una mayor dimensión en su segundo estudio, "Diego Saavedra Fajardo. *Fallimur opinione*" (1955e). Como se percibe desde el propio título, es la *Empresa* 46 la que despierta su interés para la realización de este trabajo. Por medio de esta *Empresa*, llama la atención sobre el símbolo del remo quebrado bajo el agua, un tema sobre el que insistiría en muchos de sus estudios y claramente representativo de ese engaño a los ojos que tantas manifestaciones obtuvo en la literatura barroca. Lejos de suponer un análisis de este tema en esa *Empresa*, este estudio se constituye, en verdad, en un ejercicio de literatura comparada que toma como objeto de relación el motivo del engaño óptico. De entre todas las comparaciones establecidas, especial mención le merece la relación entre las *Empresas* y *El Criticón*. En primer lugar, por confluir en la exposición del lento y meditativo itinerario de un varón, con las dificultades que en este camino le surgen debido a su inexperta mirada ante el gran número de engaños y trampas. En segundo, por ser

ambas obras un reflejo del carácter espiritual de sus autores, en un momento de confusión histórica amenazado por la falsedad y la decadencia.

Esta reflexión le induce a percibir la importancia que el tema del engaño adquiere, no solo en la obra de estos autores, sino en toda la literatura española de dicha época, pasando, así, revista de su presencia tanto en obras de teatro, como en novelas o en poemas. En cuanto a las manifestaciones teatrales, señala las obras de Tirso, *El condenado por desconfiado* −caracterizada por la presencia de Paulo engañado por el Demonio−, *Don Juan* −singularizada por la existencia del engañador que termina siendo engañado−, o *D. Gil de las Calzas Verdes* −caracterizada por todo un juego de engaños y trueques de personalidades y de vestidos−. En lo relativo a las novelas, ejemplifica la presencia de este tema del engaño con obras como el *Quijote* o *El Buscón*. Con respecto a las manifestaciones poéticas que adquieren este motivo, señala el mundo mágico de Góngora o algunos versos de Sor Juana Inés de la Cruz.

Tal y como se puede deducir, tampoco en este trabajo hay aún ninguna alusión al perspectivismo literario. Pese a ello no deja de ser una temprana muestra del corpus de lecturas, en cuanto al conflicto del ser-parecer, que el crítico ya maneja y que le servirán de indudable provecho en sus posteriores reflexiones sobre el perspectivismo clásico. En este sentido, consideramos también de interés hacer referencia a su artículo "Diego Saavedra Fajardo. *Praesidiae Maiestatis*" (1958c), pues es el primero en que señala la gran manifestación que todo lo visual presenta en esta obra. Si tenemos en cuenta que visualidad y perspectivismo son aspectos muy asociados, es sugestivo tener en cuenta la alusión que ya en 1958 realiza a la doble expresión que en la obra de Saavedra adquiere la visualidad:

> Saavedra Fajardo fue más dado a las comparaciones visuales que a las auditivas. Todo el libro de las *Empresas* está presidido por una preocupación visualizadora, perceptible no sólo en la plástica de los emblemas empleados, sino en el constante metaforizar visual —luces, soles, rayos, fuegos, espejos-— del escritor murciano (Baquero Goyanes, 1958c: 23).

Este aspecto de la visualidad es el que adquiere toda su atención en el siguiente trabajo sobre este escritor. Nos referimos a su artículo "Visualidad y perspectivismo en las *Empresas* de Saavedra Fajardo", publicado en 1970. A esta altura, Mariano Baquero ya había estudiado las obras de Gracián, Góngora y Feijoo, por lo que es comprensible que su apreciación de la riqueza y variedad que el tema del engaño de los sentidos

adquiere en las *Empresas* diste mucho de la presentada en esos tres primeros estudios sobre el diplomático.

Como acabamos de señalar, ya en 1958 Baquero había advertido sobre la doble expresión que la importancia de lo visual adquiere en la obra de Saavedra Fajardo, no solo por sus manifestaciones plásticas sino también por las constantes metáforas visuales. Antes de convertir este aspecto en el centro de su trabajo, toma el estudio de principios de siglo de Pfadl como cita de autoridad sobre el modo en que lo visual y la literatura se funden en este libro. Si Pfadl se detiene a desentrañar el simbolismo que emana de esta fusión entre lo visual y lo literario, a Mariano Baquero le interesa estudiar los efectos perspectivísticos que se derivan de todas estas referencias visuales. Así lo manifiesta:

> No tendría sentido el que tantas veces y con tanta insistencia aludiera Saavedra a lo visual, si no fuese porque, en definitiva, la presencia de una mirada implica la de un punto de vista. Y un punto de vista es algo más que un acotamiento espacial; es también, y sobre todo para la sensibilidad barroca, una actitud moral, un condicionamiento subjetivo (Baquero, 1970b: 25).

Ya en sus anteriores trabajos había hecho alusión a la importancia de la educación visual del Príncipe para que estos desconciertos visuales no se tradujeran en otros morales. A ello alude también en este estudio. El tiempo transcurrido entre sus primeros trabajos y este estudio de 1970 le permite enriquecer su exposición sobre cómo los engaños ópticos pueden derivar en daños morales con algunas otras comparaciones, como la realizada sobre la imagen del prado del *Guzmán de Alfarache*, a propósito del engaño que supone ver los objetos a distancia, o lo señalado por Quevedo en su soneto *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*. También el espacio temporal entre esos antiguos trabajos y este le permite exponer algunas nuevas ideas. Por su asociación con el perspectivismo literario, queremos destacar la relación que establece entre aquella comparación que había realizado entre el gobernar del Príncipe y el actuar de los comediantes que habían de dejarse ver entre bastidores, con el tan barroco, y sobre todo quevedesco, tema de la oposición fuera-dentro. Una oposición a la que ya había dedicado atención en sus estudios sobre la obra de Gracián y Feijoo, como más tarde veremos.

Vinculado al tema del perspectivismo, en este trabajo, la visualidad no solo es apreciada en lo relativo al órgano de la vista sino también en lo que de interrelación

presenta en las *Empresas* con otros sentidos, como el del oído y el tacto. En lo que concierne a su interrelación con el oído, recuerda el crítico la dedicatoria del libro escrita por Saavedra, en donde se reivindica la necesidad de emplear tanto los ojos como los oídos para la ciencia del reinar. El amplio conocimiento que en 1970 tiene Mariano Baquero sobre el perspectivismo en las obras literarias del barroco le permite contextualizar estas alusiones de Saavedra a las relaciones entre lo óptico y lo acústico dentro de un contexto mucho más amplio. Veamos en la siguiente cita cómo enmarca la preocupación de este autor dentro de los intereses de su época:

> El predominio de lo óptico se conecta con una modalidad de perspectivismo literario muy propia del Barroco. En ella desempeña un papel fundamental el conflicto ser-parecer, decisivo en tantas obras de la época y especialmente en el *Quijote*. Obsérvese que Saavedra Fajardo precisa que a los Moabitas, como consecuencia de su "afecto", es decir, de su predisposición, de su peculiar perspectiva, un torrente de agua tocado por la luz del sol "les parecía de sangre". Y en cuanto a la disparidad de perspectivas acústicas que supone el último ejemplo, al configurarse para los oídos de Josué como "clamor de batalla", lo que para los de Moisés es simple "música" (Baquero Goyanes, 1970b: 11).

Si en la mayoría de textos, don Diego manifiesta la conveniencia de no fiarse de una sola de las perspectivas sensoriales, sino de aunar la perspectiva óptica y la acústica, en otras *Empresas*, recuerda el crítico, cómo el autor aprecia la menor susceptibilidad de engaño de los ojos que de los oídos al proponer los primeros una información directa y no a través de otras personas. Con todo, finalmente expone cómo para Saavedra la mayor capacidad para desprenderse del punto de vista engañoso reside en la proporcionada por las manos. Evoca, para ello, el símbolo de la mano repleta de ojos, de la *Empresa* 69, mientras que, asimismo, rememora la similitud del parecer de este autor con lo expuesto por Hurtado de Mendoza en su poema de la Vida de la Virgen María, al aludir a la incredulidad del apóstol Tomás, así como su semejanza con lo presentado por Sor Juana Inés de la Cruz en su soneto sobre los celos. Esta reflexión sobre cómo el sentido del tacto actúa como desengañador de la información errónea proporcionada por los ojos ya había sido expuesto por el crítico en 1958, a propósito de su análisis sobre *El Criticón*, en el que estaban presentes estas mismas comparaciones.

Como venimos insistiendo, para Mariano Baquero, la relevancia de la visualidad en la obra de Saavedra Fajardo se manifestaba tanto por la alternancia de ilustraciones y contenido literario como por la abundancia de metáforas, comparaciones y alusiones

intensamente visuales. De estos dos aspectos, es al segundo al que mayor atención presta en su estudio. Son varios los apartados que dedica a analizar el significado que en esta obra presentan los símbolos del Sol, la luna, las estrellas, luces o fuegos, relacionándolos con los ojos, debido a la luminosidad y brillo que todos estos elementos contienen. Son muchos los pasajes que transcribe y en los que estos símbolos aparecen. No obstante, por su relación con la concepción del perspectivismo, merece especial interés destacar su alusión a la columna de fuego que Dios envía al pueblo hebreo, y que, si es luz para su gente, es al mismo tiempo tiniebla para los enemigos. Presente este tema en la *Empresa* 29, Baquero lo asocia a la moraleja del cuento sobre el cuadro del caballo que se puede leer en el *Guzmán de Alfarache*, pues en ambos se encuentra la idea de que Dios escribe derecho con líneas torcidas. De igual modo, por su carácter perspectivístico, llama la atención sobre el crítico la pluralidad de significados con que en las *Empresas* aparece la metáfora del espejo:

> No todo es, sin embargo, fidelidad reproductora en los espejos, ya que algunos hay mentirosos, por deformantes […] un muy sui generis espejo deformante puede serlo el agua, por cuanto la superficie de un lago, de un estanque, refleja imágenes susceptibles de alteración en la misma medida que el movimiento, el aire, provocan ondulaciones y rupturas en tan inestable lámina. […] En algún caso el motivo ya visto del fuego se combina con el del espejo que actúa entonces como de elemento transmutador de la luz en llamas […] Y, en definitiva, para Saavedra Fajardo su libro mismo es como un espejo en el que puede verse reflejada la imagen de un Príncipe ideal. Si el lector se asoma entonces a este libro-espejo verá en él recogida tal imagen, correspondiente a Fernando el Católico, según se nos advierte en la última de las Empresa (Baquero Goyanes, 1970b: 25-26).

Todas estas alusiones a símbolos relacionados con los ojos son presentadas por Mariano Baquero como elementos desencadenantes del perspectivismo óptico que presenta la obra. Pero, tras este perspectivismo, como ya había manifestado en otros trabajos, se encuentra siempre un perspectivismo moral. Por medio de la Empresa *Auget et minuit*, Baquero expone la influencia que tienen los afectos sobre la percepción de los objetos, al promover una gran variedad de juicios y opiniones y, por tanto, de perspectivas. Cuando la interpretación de un objeto depende del punto de vista desde el que se mire y este, a su vez, se encuentra condicionado por un factor como el de los afectos, es evidente que el mundo es un entramado de confusiones que está en constante cambio −asocia el crítico esta idea con la presentada por Lewis Carroll en *Alicia en el país de las maravillas*−. Dentro de la mutabilidad del punto de vista que Saavedra Fajardo

presenta, y para resaltar la vinculación entre lo óptico y moral, destaca las alusiones que en esta obra se realizan sobre la conversión de los vicios en virtudes, o viceversa, como consecuencia de una deformada perspectiva. Cita, así, el caso del anteojo aumentador o disminuidor de imágenes, presente en la *Empresa* VII. No deja tampoco en esta ocasión de establecer comparaciones con otras obras barrocas, en este caso con los distintos puntos de vista que presentan los dos monstruos presentes en el "Anfiteatro de monstruosidades" del *Criticón*. En esta misma línea de establecer comparación entre distintas obras barrocas a propósito de sus alusiones al perspectivismo óptico y moral, recuerda la presencia en la obra de Montaigne −antes que en la de Saavedra− del símbolo del remo quebrado en el agua −en "De cómo el gusto de los bienes y de los males depende en gran parte de la opinión que sobre ellos tenemos"−, relacionando su concepción sobre cómo las cosas puestas aquí o allí cambian sus formas y colores con la escena XXII del acto III de *Cautela contra cautela* de Tirso de Molina.

Además de estas comparaciones entre la obra de Saavedra Fajardo y de otros autores barrocos gracias a la relación que todos ellos establecen entre el perspectivismo óptico y el moral, Baquero alude, de igual modo, a la actitud escéptica que supone para muchos la existencia de este perspectivismo, al traer consigo una inevitable relativización de todos los valores. Ya en trabajos anteriores había hecho mención del escepticismo de Gracián o de Quevedo, matizando, asimismo, la actitud de Feijoo a este respecto. También en cuanto al escepticismo de Saavedra Fajardo le parece necesario realizar algunos apuntes, al considerar que su condición cristiana le impide sostener cualquier tipo de extremosidad escéptica. Justificación de esto encuentra en sus propios textos. Plantea, así, cómo, si en *República literaria* se descubre un muy *sui generis* elogio del escepticismo, en la *Empresa* 46 don Diego de Saavedra suaviza su actitud, al señalar cómo esta opción no es la más adecuada para un Príncipe, pues "quien todo lo duda nada resuelve y ninguna cosa más dañosa al gobierno que la indeterminación en resolver y ejecutar" (Saavedra Fajardo, Apud. Baquero Goyanes, 1970b: 34).

Aunque el planteamiento de Saavedra Fajardo no llegue a las extremosidades de otros autores barrocos, no cabe duda de que en su obra el perspectivismo ofrece advertencia sobre la cautela con que hay que interpretar el mundo, debido principalmente al engaño de los sentidos, y en especial al de los ojos. En este sentido, a Mariano Baquero le parece muy significativo el término "perspectivos", acuñado por don Diego a propósito

de unos mercaderos que como grandes engañadores sabían "disponer de la luz a sus tiendas para hacer más hermosas sus telas" (Saavedra Fajardo. Apud. Baquero Goyanes, 1970b: 35). Este término viene justamente a definir esa vinculación entre la perspectiva y el tema del engaño tan frecuente en la literatura del Barroco. Conocedor de los estudios de Wölfflin sobre la presencia del concepto de perspectiva en la pintura barroca y sabedor asimismo del interés de Saavedra Fajardo por la pintura seiscentista, sugiere Mariano Baquero que don Diego pudo llegar a este vocablo a través de un desplazamiento burlesco en versión masculina y plural de este término presente en el mundo pictórico, para convertirlo, así, en un oficio que diese cuenta de la frecuencia con que el tema del engaño estaba ligado al de perspectiva en la sensibilidad barroca (37).

Hasta en el concepto de "perspectivos" encuentra Baquero muestra de las recurrentes asociaciones entre literatura y pintura presentes en la obra de Saavedra. En verdad, si Mariano Baquero se detuvo a analizar esta relación con mayor profundidad en la obra de este autor, fue movido por su consciencia sobre este vínculo, entre lo visual y lo literario, como rasgo característico de la literatura barroca. Sobre todo, si tenemos en cuenta su preocupación por realizar numerosas comparaciones entre las distintas obras literarias de este período. A esta relevancia de lo visual aludiría Maravall (1975) cinco años después de este estudio de Mariano Baquero, para presentar desde un punto de vista sociológico el privilegio que la lectura suponía para unos pocos y la necesidad de recurrir a lo visual para llegar a la sociedad del momento:

> Creemos que hay que referir este fenómeno, una vez más a la condición de la sociedad que llevamos expuesta: una sociedad que, en vista de su situación se encuentra con que sus clases dominantes necesitan atraer una masa de opinión, y atraerla por los cauces extrarracionales con que se actúa sobre una masa; en tales condiciones, se sirve de la pintura y le confiere un lugar preeminente, por la eficacia con que se piensa que mueve los resortes del ánimo, impresionándolo directamente a través de la visión (507).

Si reflejamos esta cita de Maravall es por dejar constancia de cómo, poniendo el foco sobre la visualidad y la perspectiva, con este artículo, Mariano Baquero no solo apuntó hacia una característica propia de la obra de un determinado autor, sino que se introdujo y abrió camino de investigación sobre dos principales elementos empleados por los artistas del Barroco para despertar la sensibilidad estética del hombre seiscentista.

Tras esos tres primeros trabajos sobre la obra de Saavedra Fajardo, "El tema del Gran Teatro del Mundo en las Empresas de Saavedra Fajardo" de 1953, "Diego de

Saavedra Fajardo *Fallimur opinione*" de 1955 y "Diego de Saavedra Fajardo *Praesidiae Maiestatis*" de 1958, se aproximó al análisis de *El Criticón* (1958b). Como ya mencionamos, ya en su estudio de 1955 sobre Saavedra Fajardo había comparado la obra de este con la de Gracián al observar el lento y meditativo itinerario de los protagonistas de ambos libros. Al contrario de la escasez de investigaciones literarias que existía de la obra de Saavedra Fajardo, los estudios realizados sobre esta obra de Gracián son abundantes en dicho momento. Un trabajo de Gonzalo Sobejano (1954) da muestra de la tradición que más concretamente cosechaba la literatura crítica alemana en torno a esta novela:

> El serio interés de un amplio círculo de lectores por la obra de nuestro moralista y el culto continuado y responsable a su ideología en ninguna otra parte han tenido más sólido reflejo que en Alemania. […] En el campo de la investigación el opulento ideario y el estilo señero de su obra no han despertado estímulos y resonancias menos considerables, y los nombres de Vossler, Curtius, Schalk y Werner Krauss pueden servir de suficiente referencia probatoria (23).

Además de los nombres de estos autores, Sobejano menciona las tesis de Dieter Kremers, Klaus Heger y Hellmut Jausen, destacando el enfoque estilístico de sus estudios. A la influencia que tiene en España la orientación de estos trabajos, hay que añadir la ya de por sí predominancia de los planteamientos estilísticos en las investigaciones españolas de este momento para comprender que fuese dicha perspectiva de estudio la que primase en las aproximaciones a *El Criticón* realizadas en nuestro país durante ese momento. Por sus coincidencias en fechas con el trabajo de Mariano Baquero pueden recordarse las investigaciones de Francisco Ynduráin (1958), "Gracián, un estilo", José A. Roig (1958), "Gracián, el estilo y la obra" o Delfín Leocado Garasa (1959) "Apostillas sobre el estilo de Baltasar Gracián". Con estos títulos, es indudable que para estos estudiosos la originalidad de Gracián residía en el estilo. En el estudio de Francisco Ynduráin se percibe la importancia que, dentro de la crítica gracianiana, asimismo obtenían las investigaciones de otro de los padres de la estilística, Benedetto Croce, "I trattatisti italiani di conceptismo e Baltasar Gracián", así como las del padre Batllori, a quien también Baquero cita.

Para estos investigadores el dualismo era un componente fundamental en la obra de Gracián, bien por su presencia temática en el conflicto del ser-parecer, bien por su manifestación estructural ante la existencia de un diálogo protagonizado principalmente

por dos personajes. Mariano Baquero coincide en observar este dualismo como característica esencial de esta obra. Con todo, su enfoque de estudio dista del seguido por estos críticos quienes se interesaron por aspectos estilísticos como el régimen sintáctico, los juegos de tensión y suspensión, la formación de palabras, latinismos, metáforas, aragonismos o frases hechas. Tal vez sea a la propuesta de estudio realizada por Klaus Heger en la segunda parte de su tesis a la que más se aproxime el investigador. Recordemos cómo el propio Baquero cita este estudio al principio de su artículo, junto con el trabajo de Werner Kraus.

Por medio del estudio de Gonzalo Sobejano (1954) hemos podido conocer el doble planteamiento que presenta esta investigación de Heger. Si bien hay una primera parte dedicada a esclarecer la estructura y el estilo de Gracián, existe otra segunda destinada a presentar la doctrina de forma de vida y valores morales que el autor ofrece con su obra. Sin duda, de entre las dos partes, el trabajo de Mariano Baquero se aproxima a la orientación de la segunda. Por su coincidencia, de igual modo, en un aspecto del interés de Mariano Baquero, se puede destacar el especial hincapié que Sobejano descubre en la obra de Heger sobre lo que el propio autor alemán había denominado "perspectivismo funcional":

> Tomando como punto de partida el cotejo de unos textos de Gracián y de Giovanni Botero se observa que en Gracián destaca la expresión desde la perspectiva, no referida a la intención de la acción o de las personas que actúan, sino a la función de estas últimas. Las personas que Gracián nos presenta no poseen un fondo insondable: al autor le son enteramente conocidas. Aun más: no sólo el autor conoce a sus personajes y la perspectiva de éstos, sino que éstos conocen desde su perspectiva al autor, su obra y la posición que ellos ocupan en ésta. Por otra parte, el autor establece relación con el lector a menudo, se dirige a él. Esta última relación prueba un consciente enfrentamiento de las funciones de las distintas perspectivas, todo ello puede designarse con el nombre de perspectivismo funcional. «Lo notable de este perspectivismo funcional -dice Heger- es que, en cierto modo, representa un perspectivismo cuyas perspectivas no se exponen y de aquí que consistan sólo en funciones» (pág. 58). La forma más marcada de este fenómeno está en la relación de los dos protagonistas y, en general, en el dualismo de la obra. Rasgos concretos del estilo literario de Gracián caen dentro de dicho perspectivismo, sobre el cual alienta siempre una tendencia a la unidad (Sobejano, 1954: s.p.).

Sobre esta tendencia a la unidad, a través del perspectivismo, señalada por Heger al final de esta cita insiste de nuevo Sobejano a propósito de los conceptos de "mesura" y "persona", dos nociones que el crítico alemán considera fundamentales en la doctrina moral de Gracián. Si la mesura "es el punto medio: el bien no está en relación polar con el mal, sino que es la perfección de la medida correcta, el medio entre los extremos, que

siempre son el mal", por el término de *persona* considera la expresión que Gracián utiliza para el hombre que se conforma según las exigencias de la idea de mesura. Recogiendo el pensamiento de Heger, Sobejano expresa con respecto al concepto de *persona*:

> No se trata «de una idea abstracta del individuo, sino de una forma humana que comprende en igual medida abstracciones y vital "agentia" y que se personifica a sí misma y personifica su mundo en torno. El concepto de persona es expresión de que también en esta alternativa entre tipificación abstracta y actividad concreta hay que tomar el camino medio extremo que comprende y equilibra a ambas. Este es el único camino que de las muchas tensiones dualistas de la vida -como, por ejemplo, de una posible discrepancia entre sujeto y objeto- puede conducir a la unión mística intelectualizada con Dios, es decir, al último fin de la peregrinación a través de la vida» (s.p.).

Como podemos ver en la siguiente cita, la conclusión a la que Mariano Baquero llega tras su estudio es muy similar a la de Heger. Ambos consideran que el propósito de la tensión dualista presente en la obra de Gracián es reflejar su disolución última en la perspectiva ilimitada de Dios:

> Hay algo bien lo sabe el escritor barroco por encima de tanto embuste y trampa óptica, hacia lo que incansable y trabajosamente tiende Critilo, arrastrando en su dificultoso peregrinaje al ingenuo Andrenio. Gracián parece indicarnos que, al cumplirse la última etapa, al liberarse Critilo y Andrenio de las duplicidades y refracciones entrañadas en el vivir terreno, se liberarán también de toda mísera condición perspectivística. Solo en cuanto hombres terrenos y temporales son, Andrenio y Critilo, limitadas perspectivas. Su vida en la eternidad ha de ser ya una vida sin restricciones o empequeñecimientos perspectivísticos, una vida con el infinito horizonte de la inagotable perspectiva de Dios (Baquero Goyanes, 1958b: 56).

Por tanto, podríamos decir que los estudios de Heger y Baquero coinciden en su preocupación por la forma de vida y valores morales propuestos por Gracián en su obra, en su interés por el perspectivismo y en llegar a la percepción de que, en la obra de este escritor, tras todos los puntos de vista, tras todos los dualismos, está siempre presente la infinita perspectiva de Dios. Con todo, si Heger ponía su enfoque en lo que había denominado "perspectivismo funcional", Mariano Baquero opta por presentar en su análisis diversos efectos perspectivísticos.

Cuando estudiamos el artículo que en este mismo año de 1958 Mariano Baquero publica sobre Saavedra Fajardo −"Diego de Saavedra Fajardo. '*Praesidiae maiestatis*"− mencionábamos cómo manifestaba la importancia que la visualidad presenta en la obra de dicho escritor. Como quedó mostrado, en la lectura que Baquero realiza sobre los textos del diplomático, el perspectivismo y la visualidad discurren como términos

hermanos. En verdad, no es este solamente un rasgo de su aproximación a este autor, sino que ambos conceptos aparecen imbricados en todas las interpretaciones críticas que lleva a cabo sobre obras en las que prima el perspectivismo clásico. A este respecto, la influencia del pensamiento de Ortega y Gasset se vuelve muy evidente. Si Baquero encuentra el conflicto del ser-parecer como núcleo fundamental de las obras caracterizadas por el perspectivismo clásico, para el filósofo el perspectivismo es también un reflejo epistemológico de este conflicto. La lectura de las obras literarias propuesta por Mariano Baquero coincide, de igual modo, con Ortega y Gasset en señalar la visión física como elemento desencadenante de dicho conflicto. Podemos recordar a este respecto que, cuando Rodríguez Huéscar (1966) planteaba las nociones de verdad y perspectiva en la obra de Ortega, llamaba la atención sobre el lugar privilegiado que dentro de sus estudios presentaba la visión física como noción ligada a la de perspectiva. Tanta relevancia presenta lo visual en su propuesta que el propio Ortega acuña el término de *perspectiva visual*. Para el filósofo, esta perspectiva presentaba una estructura en tres puntos principales: alguien que mire, algo visto al mirar y lo visto ordenado a diferente distancia del punto de vista (Rodríguez Huéscar, 1966: 100-101), un modelo que, sin duda, también se acomoda al análisis de obras realizado por Mariano Baquero.

Consciente de las dos perspectivas fundamentales presentes en *El Criticón*, desde el comienzo de su trabajo se interesa por definir los rasgos característicos de cada uno de esos puntos de vista

> −Que en *El Criticón* de Gracián hay dos perspectivas fundamentales, la de Critilo −encarnación de la experiencia y de la sabia desconfianza− y la de Andrenio −expresión del alocado ímpetu−, es cosa bien sabida y comentada. Aun así, quizás ofrezca algún interés estudiar cómo el juego perspectivístico −ligado a una intención crítica y satírica− se extiende en esta genial novela filosófica, a algo más que al fecundo enfrentamiento de dos personajes-ejes (Baquero Goyanes, 1958b: 27)−,

así cómo en analizar la distancia estética que Gracián mantiene hacia estos personajes. Si era frecuente en los estudios críticos identificar la perspectiva de Critilo con la de Gracián, su pormenorizado estudio, siempre desde los propios textos literarios, le conduce a realizar ciertas matizaciones, como la expuesta a propósito del punto de vista que Andrenio y Critilo mantienen sobre las grandezas y miserias de la Corte en *El golfo cortesano*, en la crisi XI de la primera parte:

> Su perspectiva encarnada en la de Critilo, en este como en tantos otros casos es muy otra, y aunque aquí exagere los aspectos desagradables de la corte, para luego moderarlos con la perspectiva del Sabio, es fácil adivinar que Gracián, como Quevedo, Saavedra o Mateo Alemán, es ya un hombre de una generación que siente en su carne y en su angustia el desplomarse histórico de España (Baquero, 1958b: 41).

Como ya manifestamos, desde una primera asociación de la personalidad de Critilo con la de Gracián, el crítico finaliza su estudio considerando que, en verdad, Andrenio y Critilo son dos perspectivas distintas solo en apariencia, ambas, fruto de un desdoblamiento de la personalidad de Gracián, o bien de cualquier persona:

> Critilo y Andrenio, padre e hijo, son dos personas distintas solo en apariencia. Gracián […] ha desdoblado su voz, ha escindido su personalidad, la de español del siglo XVII, en el complejo símbolo de sus criaturas alegóricas. Todo hombre puede ser Andrenio y Critilo. Hay en él, en ese hombre que Gracián describe en su peregrinar por las edades de la vida, una tendencia, un instinto carnal, sensual y primitivo hacia lo gregario, hacia el placer, hacia la confusión y la identificación con la fácil y halagüeña mentira del mundo. Pero hay también en él voz sabia y sensata de Critilo una tendencia hacia algo mejor, una prevención o cautela contra lo fácil, lo placentero y, a la postre, engañoso y caduco (Baquero, 1958b: 55-56).

Una vez aludido a la manera en que Mariano Baquero presenta los dos puntos de vista que caracterizan a esta obra, nos centraremos en presentar los diversos juegos de perspectiva que advierte en ella.

Al igual que en la obra de Saavedra Fajardo, Mariano Baquero advierte el perspectivismo de esta obra ligado principalmente al motivo del engaño a los ojos. Como ya adelantamos, al señalar la distinción que percibe entre el perspectivismo de Cervantes y de Gracián, para Baquero el perspectivismo de este último es mayoritariamente ético. Esto se debe a que, del mismo modo que en los textos de don Diego, el motivo del engaño óptico presenta en esta obra un claro reflejo moral. Si ya en su estudio de 1955 sobre la obra del escritor murciano –"Diego de Saavedra Fajardo *Fallimur opinione*"−, llevaba a cabo numerosas comparaciones entre obras barrocas que abordaban el tema del engaño, el procedimiento por el cual alude a este aspecto en su análisis de *El Criticón* es el mismo. En este trabajo, también podemos encontrar un apartado dedicado a mostrar las numerosas manifestaciones que este tema adquiere en la literatura de la época. Si en dicho estudio de 1955 había mencionado la presencia de este motivo en diversas *Empresas* y en varias obras teatrales de Tirso de Molina, a estos ejemplos suma en este artículo la escena

del prado[141] y el cuento del cuadro del caballo presentes en el *Guzmán de Alfarache*, así como los pasajes de otras dos obras de Tirso: uno de *El pretendiente al revés*, en donde el Duque le pide a su esposa que le ayude a conseguir el amor de Sirena y otro de su obra, *Cautela contra Cautela*, en el que Porcia le comenta al Rey cómo considera traidor a Enrique.

En la obra de Gracián, son diversos los factores que intervienen a lo largo del peregrinar de Critilo y Andrenio suscitando estas confusiones ópticas. Consideramos que el análisis propuesto por Mariano Baquero permite distinguir principalmente dos factores, el de la distancia y el de los afectos, que en muchos pasajes de *El Criticón* aparecen relacionados, y que configuran a su vez la perspectiva de la distancia y la de los afectos, a las que Ortega y Gasset tanta atención dedicó.

Si hemos indicado cómo tras estas confusiones ópticas se descubre siempre un perspectivismo moral, es necesario manifestar el interés del crítico no sólo por señalar esos efectos ópticos sino también por reflejar la correlación que presentan en un plano moral. Esto es perceptible ya en alguno de los títulos con que estructura su trabajo, como el de "No todo tiempo pasado fue mejor". Si, a través de los episodios sobre el encuentro con Jano bifronte o el de la escala de la Fortuna, reflexiona sobre el confusionismo óptico del acercarse-alejarse, también sopesa cómo Gracián traslada a un plano moral el efecto óptico que adquieren los objetos en función de la posición del espectador en la escalera. Si los objetos parecen más pequeños o más grandes en dicha escala debido a la perspectiva de la distancia, Mariano Baquero manifiesta cómo, a raíz de esta reflexión, Gracián reflexiona sobre cómo solo por un efecto de perspectiva y distancia lo pasado nos parece mejor que lo actual y lo futuro. Además de comparar, evidentemente, esta reflexión con los versos de Jorge Manrique, recuerda el capítulo I del libro III de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*, en donde Mateo Alemán medita sobre este mismo tema.

Si anticipábamos como uno de los puntos fundamentales de la estructura de toda perspectiva para Ortega el de lo visto ordenado a una determinada distancia, el análisis de estos pasajes sobre Jano bifronte y la escala de la Fortuna son realmente sugerentes con respecto a las semejanzas entre las ideas del filósofo y el perspectivismo que Mariano

[141] Ejemplo que, como hemos visto, recupera en su trabajo sobre Saavedra Fajardo de 1970 para ejemplificar con otras obras literarias lo que es una frecuente enseñanza en la educación del Príncipe: la influencia de la perspectiva de la distancia en la interpretación engañosa de la realidad.

Baquero advierte en estos episodios. Veamos en palabras de Rodríguez Huéscar (1966), cómo, al igual que propone el crítico en su lectura sobre el pasaje de Jano bifronte, para Ortega y Gasset la perspectiva lejana era menos verdadera:

> la *claridad* aumenta en razón inversa de la *distancia* a la cosa, más advirtiendo que las «primeras vistas» sobre una realidad o problema –que siempre son «lejanas»–, no solo son *verdaderas* como las más próximas, sino que, además, son necesarias para llegar a estas. Hay que «elegir», por lo tanto, el «punto de vista» en cada caso *necesario*, según nuestra «intimidad» intelectual con la realidad que tratamos de ver –de pensar– (157)

Muy acertadamente en ningún momento Mariano Baquero señala que la visión de Jano bifronte desde lejos sea necesaria, pues, si hubiese sido así, estaría adjudicando a la obra de Gracián las ideas de un perspectivismo moderno de las que carece, según las cuales a la verdad se accede mediante la suma de todos los puntos de vista. Además de en esta apreciación, coincide con otra idea orteguiana al señalar la presencia en la obra de Gracián de la perspectiva cerca-lejos como algo más que una referencia situacional, "solo por un efecto perspectivístico de distancia y posición lo pasado nos parece mejor que lo actual y lo futuro" (Baquero Goyanes, 1958b: 32). A este respecto, recordaba Rodríguez Huéscar (1966) cómo para Ortega: "La «realidad vivida» y la «realidad contemplada» están en los dos extremos de una escala de «distancias» donde la lejanía o la proximidad se miden por el grado de nuestra «participación sentimental» en ellas (113).

Tal y como hemos anticipado, son la distancia y los afectos los dos principales factores que influyen en la confusión óptica presente en *El Criticón*, llegando a percibir en algunos pasajes ambos factores imbricados en la perspectiva ofrecida por los personajes. Para reflexionar sobre ello, recurre al motivo campoamorino de "el color del cristal con que se mira", con el que una vez más se manifiesta su singular capacidad para relacionar autores distantes en el tiempo. En este sentido, vincula *La fuente de los engaños* de *El Criticón* con los escépticos poemas de Campoamor, *La opinión, ¿Qué es el amor?*, *Las creencias*, *Las dos linternas* o *La comedia del saber*, matizando la compleja versión que este tópico campoamorino adquiere en manos de Gracián al no quedar referido simplemente a la coloración moral de las cosas, sino también a otros aspectos de las mismas como su grandeza, pequeñez, cercanía o lejanía.

Con esta misma intención de mostrar la densidad que este tema adquiere en la obra gracianiana, alude a la crisi II de la segunda parte, *Los prodigios de Salastano*, en

donde, a través de los cien ojos de Argos, se alude a la influencia de los afectos en la emisión de juicios. De esta manera, el mirar a través de los colores de los distintos ojos queda identificado con el opinar desde diversas perspectivas psicológicas. Compara este pasaje con el de *Marco Bruto* en donde Quevedo defiende a este de la aparente traición cometida con Pompeyo o con los versos sobre el amor como perspectivismo desde el cual todo se ve teñido de un mismo color, emitidos por don Juan en *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina. Comprobemos la semejanza entre el perspectivismo al que Mariano Baquero (1958b) está aludiendo a través de estos pasajes y el concepto de perspectiva afectiva de Ortega y Gasset, al que Rodríguez Huéscar alude:

> En *Los prodigios de Salastano*, crisi II de la segunda parte, insiste Gracián en este motivo, identificando el mirar a través de los colores con el opinar desde diversas perspectivas psicológicas. Es quizás el texto más próximo a la formulación campoamorina: […] "pero, cosa rara, que lo que a unos parecía blanco, a otros negro, tal es la variedad de los juizios y gustos; ni ai antojos de colores que assi alteren los ojetos como los afectos" (Baquero Goyanes, 1958b: 38).

> Se precisa la noción de *perspectiva afectiva* o del *corazón*...«Distancia *espiritual*» es, pues, la misma cosa que «distancia sentimental» y que «distancia *dinámica»:* son las «distancias» determinadas por nuestros *afanes* e i*ntereses*, por nuestras *preferencias afectivas, sentimientos* y *necesidades*. (Rodríguez Huéscar, 1966: 335).

Tan abundante advierte Mariano Baquero la presencia del tema del color del cristal con que se mira en esta obra, que percibe, incluso, repeticiones de términos por parte de Gracián. En este sentido, recupera las expresiones tan semejantes presentes en *Anfiteatro de monstruosidades*: "y así tanto se ha de atender a quien alaba o vitupera, como al alabado o vituperado" y *El palacio sin puertas*: "que tanto es menester atender a la cosa alabada o vituperada, como al que alaba o vitupera".

Especial atención, con respecto a cómo influye en lo mirado la perspectiva de los contempladores, le merece al crítico la crisi XI de la primera parte, *El golfo del cortesano*. Al centrarse, los juicios de Andrenio y Critilo, en este pasaje, en las grandezas y miserias de la Corte, Baquero (1958b) advierte de la presencia en este texto de la propia perspectiva de Gracián, quien como hombre de una generación que se siente angustiada por el desplome histórico de España, lamenta la situación actual de la monarquía:

> En boca de Andrenio pone Gracián los más característicos tópicos imperiales. Pero, evidentemente, para el jesuita, esos son tópicos poco menos que desgastados o vacíos. […] es fácil adivinar que Gracián, como Quevedo, Saavedra o Mateo Alemán, es ya un hombre de una generación que siente en su carne y en su angustia el desplomarse histórico de España (41).

Si pasajes, como los ya mencionados, de Jano el bifronte, la escala de la Fortuna, *La fuente de los engaños* o *Anfiteatro de las monstruosidades*, le permiten reflexionar sobre el modo en que la distancia y el temperamento de los contempladores influyen en la interpretación de lo observado, advierte asimismo cómo en otros episodios es el paso del tiempo y la edad lo que configura la deformación óptica. Recuerda, así, la perspectiva de la vejez ofrecida por Gracián en la crisi I de la tercera parte, en *Honores y horrores de Vejecia*, por la cual se proyectan las deficiencias personales en todo lo que le rodea. Compara esta perspectiva con la aludida por don Juan Manuel en boca de Patronio en *El Conde Lucanor*: "y esta non es e decir, ca también del cuerpo mismo como de todas las cosas que vee, de todos toma enojo" (42). A esta misma obra regresa para señalar la influencia que pudo tener el ejemplo II *De lo que contescçió a un hombre bueno con su fijo*, en el comportamiento que, en la crisi *La suegra de la vida* de la obra de Gracián, presenta la Muerte. Resulta indiferente cómo se presenten el padre y el hijo o la muerte, siempre suscitan reproche o censura entre quienes opinan sobre ellos. Recuerda, asimismo, la manera en que, en *El Sueño de las calaveras*, Quevedo imagina de forma asombrosa todas esas perspectivas prolongadas más allá de la muerte.

No solo la vejez influye como un afecto más en la perspectiva del contemplador, también advierte el crítico sobre aquellos pasajes en los que el sujeto califica de diverso modo un hecho en función de si es propio o es ajeno. Partiendo de la página del *Lazarillo de Tormes*, en que el protagonista refiere cómo su madre vino a darle un "negrito muy bonito" que huía asustado de su padre al verlos a él y a su madre blancos, hace asimismo mención de la presencia de esta situación en el *Guzmán de Alfarache* y de la glosa que Lope de Vega realiza del episodio de Lázaro en *La Dorotea*. De este modo, da cuenta de la manifestación que en la tradición literaria tiene el engaño en que los hombres caemos al reírnos del defecto ajeno sin dar cuenta de en qué grado lo poseemos nosotros. Ya a propósito de su estudio sobre el gran Teatro del Mundo en la obra de Saavedra Fajardo, se había aproximado a la concepción de la vida como representación. En la obra de Gracián, encuentra esta cuestión configurada de un modo distinto y sumamente más

trágico: la risa y burla que algunos hechos suscitan en los espectadores, se torna en sentimiento de tragedia en el momento en que estos adquieren consciencia de que su vida posee los mismos rasgos que contemplados desde fuera les hacen reír. A este respecto, recuerda la existencia de este motivo del mundo como gran engañador en pasajes de la historia literaria como el de la lamentación de Pleberio ante el cadáver de Melibea en *La Celestina*, el de los *Sermones* de Alonso de Cabrera, o aquel en el que el Arcipreste de Hita refleja el modo en que los ascetas del siglo XVI se enojaban ante el engaño del mundo. Con todo, como ya anticipamos, especial semejanza encuentra, por esa falta de sentido que adquiere la vida, entre la obra de Gracián y las posteriores de *El proceso* de Kafka y *El extranjero* de Camus. Sobre estas comparaciones de Mariano Baquero entre obras de diversos siglos, Beltrán Almería (2020) ha señalado:

> En estas asociaciones y comparaciones por encima de siglos y naciones podemos apreciar esa búsqueda de un nivel profundo, oculto, que no está al alcance de las expectativas comunes de su tiempo. Son sus *variaciones sobre un mismo tema*. Esa búsqueda persigue un objetivo que aparece aquí y allá en estos trabajos: la estética […] La estética es lo grande porque no se reduce a lo ornamental, que es la concepción vulgar de esta categoría. La estética es la dimensión vertical, que trasciende los espíritus del tiempo, y permite dialogar a Gracián con Kafka y Camus, por su común "espíritu grotescamente trágico" (*Temas*, 46). Al apelar a la estética Baquero ve, en primer lugar, la voluntad trascendente del autor, pero también ve, en segunda instancia, la dimensión trascendental del arte y de la literatura (Beltrán Almería, 2020: 181-182).

En otros pasajes −advierte− no es la distancia ni ningún rasgo psicológico el causante de una deformada visión óptica, sino que dicha deformación es voluntaria e interesada. Si reconoce la presencia de esta intencionada desfiguración en el *Conde Lucanor*, especial mención le merece el tratamiento dado por Cervantes en *El retablo de las maravillas*:

> Cervantes, recogiendo el tema de los *falsos tejedores* en el *Conde Lucanor*, creó esa delicia entremesística que es *El retablo de las maravillas*. Los humanos fingen ver inexistentes portentos sin necesidad de trampantojos u engaños ópticos de posición, distancia, color, etc. Es la vanidad, el temor al qué dirán, lo que moviliza ahora la colectiva aquescencia a la mentira más descarada (Baquero Goyanes, 1958b: 53-54).

El temor, deseo o adulación por la que los personajes mienten y deforman su perspectiva le conduce a comparar el pasaje de *El Mundo descifrado* de la crisi IV de la tercera parte de *El Criticón*, en el que el rebuzno del asno-águila es aplaudido como elocuente decir, con uno de *La Hora de todos* de Quevedo, en donde se confunde un regüeldo de Potentado

con un estornudo, así como con el poema de este mismo autor "Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero", en donde un ganapán pasa por gigante solo en el interesado mentir de las gentes. Como manifiesta el crítico, todas estas falsas perspectivas solo tienen validez colectiva. Para Gracián lo que realmente interesa es salvar el alma individual de las peligrosas apariencias. Si Andrenio se ve pronto sumido en el engaño colectivo, frente a él, Critilo simboliza el propósito de desengaño y salvación (55).

Mencionábamos anteriormente la existencia de perspectivas caracterizadas por un desmesurado afecto como podía ser el del desprecio o el amor, presentes en pasajes como *Anfiteatro de monstruosidades*. Ante estas perspectivas, también manifiesta el crítico la existencia de otros pasajes en *El Criticón* en los que se reivindica la necesaria objetividad del punto de vista, por medio del *mirar ajeno* o de la visión de un *mundo al revés.* Si de esta obra de Gracián recuerda el mirar de Argos como una mirada sin pasión ni engaños, también alude a la aparición de esta perspectiva en el acto I de *La Celestina* en el que Sempronio advierte a Calixto sobre el condicionamiento que el amor imprime en su mirada hacia Melibea. Como bien señala Mariano Baquero, con respecto al tema del *mundo al revés*, destacaban ya los estudios de Curtius, quien había citado como ejemplo un poema de los *Carmina Burana*, considerado precursor de algún *Sueño* de Quevedo. Vinculándolos a los estudios de este investigador sobre el *mundo al revés*, menciona Baquero las palabras que Gracián en *La jaula de todos* −crisi XIII de la segunda parte− pone en boca de un borracho, quien aseguraba no estar más en lo cierto que cuando se encontraba embriagado. También manifiesta la presencia de este tema del *mundo al revés* entre los consejos para poder vivir que el centauro Quirón da a Andrenio en la crisi de *La fuente de los engaños*.

Además de la múltiple mirada de Argos o de la mirada al revés del borracho, Baquero destaca de esta obra gracianiana una perspectiva más, la del mirar el mundo por de dentro. Consciente de la base que este tema tiene en las obras de Quevedo −*El mundo por Dedentro* o *La hora de todos*− y de Vélez de Guevara −*El Diablo Cojuelo*−, presenta la advertencia que, por boca de Critilo, realiza Gracián en *La entrada al mundo* sobre el hecho de que no todas las bellas apariencias encubren bellas realidades. De igual modo, recuerda la reivindicación de esta perspectiva en la crisi VIII de la primera parte, *Las maravillas de Artemia*, en donde el vivir de los hombres es presentado como una

constante mascarada, o en *El yermo de Hipocrinda,* pasaje en el que Andrenio y Critilo observan el aprendizaje que sobre este mirar llevan a cabo los hombres por medio de las palabras de Hermitaño. Si como había manifestado, Gracián presenta la perspectiva de Argos como la de una mirada desengañadora, Baquero destaca la relevancia que, a colación de este mirar por dedentro, adquiere la mirada penetrante del Zahorí, quien "gracias a ese poder −como el Diablo Cojuelo al levantar los tejados− es capaz 'de ver lo que se cocina en cada casa'" (52).

Como se ha podido comprobar, el pormenorizado análisis que Mariano Baquero realiza de los pasajes de *El Criticón* da cuenta de un buen número de efectos perspectivísticos que, sin bien presentan en la obra un correlato ético y moral, no dejan de tener, de igual modo, cierto valor psicológico, como el propio crítico señala al final de su artículo. Esta anotación pone un cierto matiz a la distinción que en un primer momento había realizado entre la índole preferentemente psicológica del perspectivismo cervantino y el tono acentuadamente ético de Gracián. Para esta confrontación se había basado en la afirmación de Batllori sobre la tónica preferentemente ética y moralista de Gracián, aspecto que, como decimos, finalmente el crítico matiza.

Tal y como hemos señalado, Baquero comparó el tono trágico de algunos pasajes de *El Criticón* con la sensibilidad de ciertas obras más actuales como *El proceso* o *La peste*. Cuando en 1961 se aproxima al estudio de Góngora, también encuentra motivo de relación con el pensamiento moderno en el talante escéptico y pesimista de este autor. Pese a ello, lo que en el artículo "El perspectivismo mágico de Góngora" le interesa destacar es la maravillosa visión del mundo que ofrecen *Soledades* y *Polifemo*, por contraste, justamente, con esa actitud melancólica y pesimista más característica de este escritor en sus letrillas satíricas[142].

Hemos podido comprobar cómo en los estudios de Mariano Baquero es característico que, a la hora de establecer comparaciones a propósito de cualquier aspecto, por mínimo que sea, se alterne entre una visión diacrónica y una sincrónica. Lo mismo sucede en este estudio sobre Góngora. Si, por un lado, compara la dificultad lingüística

[142] Pese a tratarse de un estudio dedicado a dos composiciones poéticas, por la evidente confluencia que tiene la interpretación de Mariano Baquero sobre el perspectivismo presente en ellas con la llevada a cabo sobre obras narrativas barrocas, consideramos oportuno incluir este trabajo en esta tesis doctoral. Creemos que las abundantes comparaciones que realiza entre diferentes géneros literarios a propósito de su acercamiento a obras caracterizadas por el perspectivismo clásico vienen a justificar asimismo esta inclusión.

del poeta barroco con la ofrecida por algunas técnicas poéticas, novelescas y teatrales actuales, no deja, por otro, de exponer un análisis de la actitud del escritor barroco dentro de su propio contexto literario. Manifiesta, así, las coincidencias entre la literatura de Góngora y Quevedo. Por su carácter perspectivístico, alude en especial a la presencia del conflicto del ser-parecer en la literatura de ambos, recordando el sinsentido que adquiere la vida tanto en *La hora de todos* de Quevedo como en algunas letrillas satíricas de Góngora.

En contraste con esta frecuencia con la que en la literatura barroca aparece presentado el mundo a través de los anteojos del desengaño, presenta el crítico la visión del mundo ofrecida por Góngora en *Soledades* y *Polifemo*, la cual califica de filtrada por unos *anteojos depuradores*:

> 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. Anteojos depuradores, filtradores de fealdades; anteojos inventores, suscitadores de nuevos paisajes, de nuevas criaturas humanas; anteojos escamoteadores del tiempo, del presente, de lo opacamente cotidiano (Baquero Goyanes, 1961d: 7).

Con estos anteojos, el mundo real queda metamorfoseado, adquiriendo unos rasgos distintos. El crítico estima que estos rasgos son los siguientes. Por un lado, la presencia de un paisaje desapegado de toda adscripción geográfica. Los ríos ya no son unos ríos particulares sino unos ríos humanizados que fluyen lentamente hacia la desembocadura para escuchar las canciones que entonan unas serranas. De igual modo, tampoco el tiempo adquiere una configuración precisa, sino que se caracteriza por ser un tiempo mítico y pagano. Por otro lado, y en correlación con esa humanización de la naturaleza, se produce una deshumanización poética de lo humano, consistente no solo en esas sustituciones de pelo rubio por oro sino también en evitar la intromisión de cualquier aspecto humano por considerar que supondría el descenso, desde esa perspectiva mágica, a "la real de lágrimas y sudor" (Baquero Goyanes, 1961d: 7). Cita como ejemplo la sustitución que se lleva a cabo de la tibieza de la piel humana por piedras, cristales o flores, recordando el famoso soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola que comienza: "yo os quiero confesar, don Juan, primero.", en el que al igual que en los textos de Góngora se considera más valiosa la mentira y la irrealidad.

Siendo Saavedra Fajardo, Gracián y Góngora autores a los que Mariano Baquero hace dialogar entre sí, los análisis del perspectivismo en sus obras vienen caracterizados por su pertenencia a una misma época histórica. No sucede lo mismo con los escritores a los que el crítico destina los dos últimos trabajos que consideramos, de igual modo, singularizados por su aproximación al perspectivismo clásico, "Perspectiva y desengaño en Feijoo" (1965) y "El perspectivismo en el *Conde Lucanor*" (1982). No obstante, y pese a pertenecer a momentos históricos distintos, son diversos los motivos que encuentra comunes entre el pensamiento de estos autores y el de los escritores barrocos.

Cuando en 1965 Mariano Baquero se interesa por la obra de Feijoo, habían sido muchas las investigaciones que había suscitado el carácter polígrafo de este autor. Sin embargo, al igual que sucedía con Saavedra Fajardo, en lo concerniente a su faceta literaria eran realmente escasos los estudios realizados. Como muestra de ese desequilibrio, entre el entusiasmo que suscita su pensamiento científico y el desdén que sufren sus reflexiones literarias, recuerda el crítico los trabajos de Marañón, quien con apasionada admiración se había interesado por las ideas biológicas del benedictino, y los de Menéndez Pelayo, a quien le habían merecido poca simpatía los comentarios literarios realizados por el fraile.

Esta escasez de estudios filológicos sobre la obra de Feijoo quedó también recogida en una catalogación bibliográfica sobre las investigaciones que existían en torno a su obra y que fue publicada por la Biblioteca de la Universidad de Oviedo en 1966[143]. Es, en este contexto de estudio, en el que hay que enmarcar el trabajo de Mariano Baquero, quien además de interesarse por su faceta literaria se centró en un aspecto, el perspectivismo, poco frecuente en las investigaciones de la época. Por medio del análisis de este aspecto, el enfoque de su investigación fue destinado a contemplar la posible

[143] En este catálogo, desarrollados desde una perspectiva filológica, se recogen sobre el Padre Feijoo los siguientes estudios: Concepción Arenal "Juicio crítico de las obras de Feijóo" de 1877, Emilia Pardo Bazán "Examen crítico de las obras del P. Mtro. Fr. Benito Jerónimo Feijoo" de 1877 y "Feijoo y su siglo", Miguel Morayta *El padre Feijóo y sus obras* (sin fecha, pero no anterior a 1910), Azorín *La inteligencia de Feijoo. En su obra "Los valores literarios"* de 1913, Agustín Millares Carlo, "Feijóo y Mayáns" de 1923, Pedro Salinas "Feijoo en varios tiempos" de 1924, Ramón Pérez de Ayala "Patriotismo. Feijoo. En su obra 'Políticas y toros. Ensayo'" de 1925, Santiago Montero Díaz "Las ideas estéticas del Padre Feijoo" de 1932, Charles N. Staubach "The influence of Pierre Boyle on Feijóo" de 1939, José María de Cossío "Introducción a la lectura de la obra del Padre Feijoo" de 1941, Lázaro Carreter "Los orígenes de las lenguas gallega y portuguesa según Feijoo y sus polemistas" de 1947, "Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII" de 1949, Juan López Marichal "Feijoo y su papel de desengañador de las Españas" de 1951, Salvador Cruz "Feijoo y Lizardi" de 1964.

inserción de la obra de Feijoo en la tradición literaria de su momento, al tiempo que a señalar lo que de común tenía el empleo de esta técnica con la realizada por la literatura española del barroco. Una vez más, como podemos observar, se conjugan en su trabajo una visión diacrónica y sincrónica sobre un determinado aspecto en la historia literaria.

De entre todas las obras de la literatura a las que se ha aproximado a lo largo de sus investigaciones sobre el perspectivismo, es evidente la especial semejanza que Baquero descubre entre los textos de Feijoo y los de Gracián y Cadalso. Los estudios realizados sobre estos dos últimos autores pertenecen cada uno a un tipo de perspectivismo distinto. Si el trabajo sobre Cadalso lo enmarcamos en sus aproximaciones al perspectivismo moderno, el de Gracián lo situábamos en sus estudios sobre el perspectivismo clásico. En verdad, debido a la firmeza de sus creencias cristianas, no cabe duda de la pertenencia de la obra feijooniana a esta última clase de perspectivismo. Con todo, Mariano Baquero no deja de apreciar en sus textos algunos rasgos perspectivísticos más característicos de las obras que incluíamos bajo el apartado de perspectivismo moderno. Esto explica que asemeje sus textos también a los de Cadalso.

Para Mariano Baquero, el perspectivismo de Feijoo se relaciona, sin duda, con la actitud relativista de su siglo. Como bien recuerda, ya Menéndez Pelayo había señalado el relativismo y escepticismo como términos intercambiables en la obra del fraile. Sin embargo −manifiesta− este escepticismo fue matizado por Jean Sarrailh. Para este último, debido a la firmeza de las creencias religiosas de Feijoo, su escepticismo solo podía ser moderado. Baquero coincide con Sarrailh, pero encuentra, además, otra zona de credulidades, ajenas a estas creencias religiosas, que contrasta asimismo con la imagen de un Feijoo reacio a aceptar cualquier aspecto que no se pudiese demostrar experimentalmente. Recuerda a este respecto la admisión de Feijoo sobre la existencia de entes fabulosos como el del hombre-pez de Liérganes o de sátiros, tritones o nereidas, así como su creencia en los efectos mágicos de la música o en la virtud salutífera de la llamada piedra de la serpiente, presentes en algunos de los discursos del *Teatro Crítico*.

Para Baquero, esta actitud de Feijoo caracterizada tanto por la desconfianza y la cautela como por ciertas ingenuas credulidades es propia del mundo ideológico de carácter movedizo que a este autor le toca vivir. Es, en este sentido, en el que encuentra similitudes entre la obra de Cadalso y la del fraile benedictino, pues ambos se sirvieron

del perspectivismo para dar una visión de España crítica y desengañada, ajena tanto a la exacerbada exaltación patriótica como a los fanatismos extranjerizantes. Con una intención, como insistimos, claramente enmarcada en la situación histórica de su siglo, Feijoo encuentra en los motivos perspectivísticos desarrollados por la literatura barroca una gran ayuda para la formulación de su pensamiento.

Siempre interesado por realizar comparaciones entre autores muy distantes en el tiempo, las relaciones entre escritores barrocos e ilustrados se vuelven una constante en este estudio. En su trabajo sobre Saavedra Fajardo, ya se había aproximado al motivo del remo quebrado bajo el agua como lección necesaria para el Príncipe en su educación, mimética y moral, sobre los engaños ópticos. Señalando la más que probable influencia de Montaigne, de igual modo, que, en dicho texto de Saavedra Fajardo, advierte en la obra de Feijoo la correlación que existe entre el perspectivismo óptico y el perspectivismo moral. A este respecto, se puede citar la reflexión que realiza sobre el engaño a los ojos que trae consigo el ver las cosas demasiado cerca −perspectiva desde la que todo parece más grande aun siendo en verdad más pequeño−, un motivo que aparece vinculado a su proposición sobre la necesidad de despojarse de toda estimativa estrechamente patriótica. Teniendo en consideración la doble faceta óptica y moral del perspectivismo feijooniano, Mariano Baquero halla especial interés en separar las reflexiones sobre los fenómenos puramente ópticos realizadas por el autor de sus aplicaciones a un plano moral. En este sentido diferencia entre la reseña de los diferentes efectos perspectivísticos ópticos que lleva a cabo en su discurso *Paradojas matemáticas* y los planteamientos filosóficos que de estos fenómenos físicos extrae en su discurso *Escepticismo filosófico*.

Como venimos insistiendo, si algo caracteriza a este estudio de Baquero es la frecuencia con que recurre tanto a figuras representativas de la literatura barroca como ilustrada para explicar la obra feijooniana. Si hemos manifestado la común intención que el crítico percibe entre Feijoo y otro autor ilustrado, Cadalso, por ofrecer una visión crítica y desengañada de España, lo que acerca su obra a la de los moralistas del XVII es su recurrencia a los mismos efectos perspectivísticos que estos escritores para ejemplificar sus planteamientos. Advirtiendo, así, la presencia en la obra de Feijoo del motivo del remo quebrado bajo el agua o de la paloma que al aire parece blanca, aunque sea negra, compara estos engaños visuales con los ofrecidos por Tirso de Molina en *Cautela contra cautela* o Saavedra Fajardo en *Fallimur opinione*. Con todo, también es consciente del

diferente lenguaje con que unos y otros reflexionan sobre este aspecto, calificando de barroco al de los segundos y de científico al del primero −a modo de ejemplo, de este último transcribe fragmentos de la carta XX, *Sobre el Sistema Copernicano*−.

Como habíamos anticipado, mayor semejanza aún que con la obra de Tirso o Saavedra, encuentra entre los efectos ópticos de Feijoo y los de *El Criticón* de Gracián. Recordando su estudio, a propósito de *La escala de la Fortuna*, sobre el tema "No todo tiempo pasado fue mejor", manifiesta la presencia de este motivo en la obra de Feijoo, aplicado a cómo los hombres de naciones lejanas se nos figuran mucho menos racionales y cómo el juicio sería diferente si estuviesen más cerca. También vinculado a la obra de Gracián, señala la existencia del perspectivismo de la vejez en la obra del ilustrado. Al igual que en *El Criticón*, la deformante perspectiva de la vejez da ocasión a Feijoo para negar que todo tiempo pasado fuese mejor. Sobre este tema del punto de vista de la vejez, en este trabajo incluye, asimismo, una breve revisión de su presencia en la tradición literaria, recordando su manifestación en la larga e irónica lista de los privilegios de los viejos en la segunda parte de las *Epístolas familiares* de Fray Antonio de Guevara o en una de las reflexiones realizadas por Melchor de Santa Cruz en la *Floresta Española de Apotegmas*. También de un pasaje de *La fuente de los engaños*, en la crisi VII de la primera parte del *Criticón*, se sirve para reflexionar sobre cómo en la carta XVI −*Descríbese cuán ruinoso es el fundamento en que estriban los que interpretan malignamente las acciones ajenas, para juzgar que aciertan por la mayor parte*− del tomo V del *Teatro Crítico* se presenta el modo en que los afectos y pasiones del contemplador influyen en lo contemplado.

En esta misma línea de los efectos perspectivísticos comparables entre la obra de Gracián y la de Feijoo manifiesta el crítico la presencia de la perspectiva del mirar las cosas por dentro. La consciencia de Mariano Baquero sobre la manifestación de esta perspectiva en la literatura barroca es amplia. Recuerda, así, su existencia no solo en *El Criticón*, sino también en *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara o en *El mundo por Dedentro* y *Desengaño de la exterior apariencia en el examen interior y verdadero* de Quevedo. Sobre este tema del mirar las cosas por dentro, encuentra en el discurso de Feijoo *Amor de la Patria y pasión nacional* una reflexión muy significativa

> −Busco en los hombres aquel amor de la Patria que hallo tan celebrado en los libros […] En unos no veo algún afecto a la Patria; en otros sólo veo un afecto delincuente, que con voz vulgarizada se llama pasión nacional […] *Mas si examinamos las cosas por adentro*, hallaremos que el mundo vive muy engañado en el concepto que hace que tenga tantos y tan finos devotos esta deidad imaginaria (Feijoo, Apud. Baquero Goyanes, 1972a: 79)−

con la que no solo da cuenta de la común alusión a este asunto tanto por parte de los escritores barrocos como del autor ilustrado, sino que manifiesta asimismo el tono más frío, y sin el énfasis de los autores del XVII, que presentan los textos de Feijoo en lo que se refiere a esta doctrina del desengaño.

Si al estudiar el trabajo de Mariano Baquero sobre *El Criticón* habíamos vinculado su análisis sobre el perspectivismo clásico en dicha obra con las reflexiones ofrecidas sobre este tema por Ortega y Gasset, en este artículo es el propio Baquero el que manifiesta la semejanza que presenta la comprensión feijooniana del punto de vista con las ideas del filósofo. Esta consideración no solo se debe al reflejo que en su obra adquiere la influencia de la distancia en la perspectiva, sino también a la percepción de la imposibilidad de despegar el juicio de la perspectiva desde la que se ha emitido y la estimación de cómo, aun siendo distintas, todas las perspectivas pueden ser buenas. En este sentido, es también relevante la apreciación realizada acerca del anticipo que suponen las reflexiones de Feijoo sobre el perspectivismo con respecto a las ideas de Ortega y Gasset. Especial atención le merece al crítico esta afirmación del fraile benedictino:

> No ignoro que el dictamen de este sujeto no es muy particular; y que miradas las cosas a primera luz, es especiosa la razón en que se funda. Pero en esta materia, varían los dictámenes, por tener diferentes visos los objetos. Uno los mira por un lado, otro los mira por otro, y cada uno ajusta el concepto a la representación del lado por donde se mira (Feijoo. Apud. Baquero Goyanes, 1972a:100).

Pudiendo ser buenos todos los puntos de vista, Feijoo considera oportuna la introducción de otras perspectivas que desautomaticen los puntos de vista rutinarios. Un aspecto, como bien señala el crítico, que aproxima, sin duda, sus textos más a las *Cartas marruecas* de Cadalso que a las obras de los autores barrocos.

Una de las principales perspectivas desautomatizadoras presentes en los textos feijonianos y sobre la que Baquero se detiene es la proporcionada por una mirada que interpreta como fantástico lo usual. Reconoce el crítico la repetición incansable que este tema adquiere en la obra de Feijoo. Por citar algunos ejemplos, menciona los pasajes de

las *Lámparas inextinguibles*, en donde, a propósito de una piedra venida de la India, se mencionan unas propiedades que a los ojos de un occidental parecen especiales, pero que en realidad son las mismas que tiene el fuego, o el pasaje de *Persuasión al amor de Dios*, en el que se manifiestan las diversas interpretaciones del fuego que realizan los habitantes de las Islas Marianas cuando es traído por los europeos. Muy similar a esta perspectiva es la ofrecida por la figura de un extranjero recién instalado en nuestro país. Como bien señala Baquero esta estrategia es propia posteriormente de algunos articulistas de costumbres como Larra o Mesonero Romanos y con anterioridad es también hallable en los *Viajes de Gulliver* de Swift, las *Cartas persas* de Montesquieu o en las *Cartas marruecas* de Cadalso. Sin embargo, al tratamiento de este tema por todos estos autores, se anticipa Montaigne con su famoso ensayo *De los caníbales* y Feijoo con su discurso sobre *Amor de la patria y pasión nacional*. En este discurso feijooniano encuentra una alusión que le resulta inevitable vincular al iroqués *ingenu* de Voltaire, pues, igual que al autor francés, Feijoo defiende y justifica la actitud de aparente barbarie de algunos habitantes, en este caso, de unos lapones. No cabe duda de que estas perspectivas inciden una vez más en el empleo que Mariano Baquero llevó a cabo de lo que para Shklovski era el concepto de singularización.

Asociada a estas perspectivas desautomatizadoras, menciona la existencia de otro punto de vista que tiende, por el contrario, a anular las facultades receptivas: el punto de vista de la costumbre. Señalando como antecedente algunos textos de Montaigne −*De la costumbre y de cómo no debe cambiarse con facilidad una ley establecida* o las reflexiones del mismo sobre la dificultad de distinguir la belleza de la fealdad en *Apología de Raimundo Sabunde*−, manifiesta la presencia de este motivo en el artículo *Modas* del *Suplemento del Teatro Crítico*, en donde el autor benedictino reflexiona sobre la variedad de gusto que existe, más entre diferentes naciones que entre distintos siglos.

Vinculado a ese elogio de la barbarie como perspectiva desautomatizadora, descubre la presencia en la obra feijooniana de un perspectivismo que pretende relativizar la importancia del hombre, al ser comparado con los animales o manifestado sus propias limitaciones. Recuerda, así, pasajes del *Teatro Crítico* como el de *El gran Magisterio de la Experiencia* o la *Corruptibilidad de los Cielos*, en donde reflexiona sobre la confusión de aquellos que consideran por imposible que un animal pueda vivir en el fuego por no poder realizarlo el ser humano. Manifestándose una vez más su gran competencia lectora,

señala la presencia de este tema en la tradición literaria tanto internacional −en la *Apología de Raimundo Sabunde* de Montaigne, en los *Viajes de Gulliver* de Swift o en el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam− como nacional −*La vida es sueño* de Calderón o *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón−. Con todo, matiza cómo sus creencias cristianas impiden a Feijoo llevar esta superioridad del animal frente al hombre del plano físico al plano moral, como realiza Villalón.

Especial semejanza descubre entre este tema de la limitada perspectiva del hombre abordado por Feijoo con el presente en las obras de Voltaire. Considera, así, cómo a pasajes como el de *Contra los intérpretes de la Divina Providencia,* solo le habría faltado cierta ironía para asemejarse en mucha más medida al episodio *L'Hermite de Zadig*, en el que a un héroe le parece extraño el comportamiento de un ermitaño. Más similitud aprecia entre el modo en que, en las *Cartas, El todo y la nada* o el *Criador y la criatura* de Feijoo, se saca al hombre del engaño en que vive con respecto a su pretendida superioridad frente a otras especies naturales y la sátira que Voltaire realiza en *Micromegas* al imaginar a un gigante habitante de otro mundo llegando a la Tierra y considerando al ser humano como una hormiga.

Como ha quedado mostrado, pese a centrarse su estudio en un aspecto literario, Mariano Baquero no deja de manifestar la indisolubilidad que en la obra de este autor presentan sus facetas como moralista, religioso, científico y pensador. A través del estudio de los diversos efectos perspectivísticos, da cuenta de las lecciones que esta obra contiene sobre los engaños ópticos y morales, la relatividad de los gustos, la limitación del punto de vista humano frente al divino o sobre la necesidad de salir de la perspectiva de la costumbre por medio de la visión de lo usual como fantástico o de lo civilizado como bárbaro. Como bien ha señalado, al igual que para los escritores barrocos, para Feijoo existe una relación recíproca entre lo físico y moral y todas estas enseñanzas no distan demasiado de las ofrecidas anteriormente por los mismos. Con todo, la intención es distinta y la motivación del padre Feijoo hay que entenderla como hombre ilustrado y preocupado por los problemas de España. Por este aspecto de situar la obra de Feijoo a la luz de una extensa contextualización, es por lo que consideramos realmente significativa la labor conseguida por Mariano Baquero con este estudio. Si, por un lado, la obra de Feijoo queda expuesta dentro del mundo ideológico contradictorio y movedizo que le toca vivir como hombre de la Ilustración, sus textos aparecen asimismo insertados dentro de

una tradición literaria que se remonta a la Edad Media, a obras como *El Conde Lucanor*, y que hallando especial desarrollo en la literatura barroca, llega incluso hasta el siglo XIX con autores como Larra o Mesonero Romanos, al encontrar todos ellos en el perspectivismo un recurso con que ofrecer una visión crítica y desengañada del mundo.

Cuando en 1982 Mariano Baquero escribe el que sería su último artículo centrado en el estudio del perspectivismo literario, "Perspectivismo en el *Conde Lucanor*", también, en este caso, realiza una aproximación al estudio de esta obra distinta a los enfoques habituales con los que la crítica del momento planteaba su análisis. A este propósito es conveniente recordar que en esas fechas en España aún era frecuente que los estudios integrasen una perspectiva de investigación en que la dimensión lingüística y literaria aparecieran aunadas[144]. Era lo que sucedía claramente en los estudios realizados sobre la obra de don Juan Manuel durante esos años por grandes referentes de la filología española como Carmen Hoyos, Alberto Blecua o Gómez Redondo. Ya desde el título de sus aproximaciones puede percibirse: "Sobre el estilo del *Conde Lucanor*" y "Contribución al estudio de la lengua de *El Conde Lucanor*", de Carmen Hoyos, "La transmisión textual de *El Conde Lucanor*" de Alberto Blecua o "El diálogo en *El Conde Lucanor*", de Gómez Redondo.

Otra perspectiva frecuente en las investigaciones sobre esta obra de don Juan Manuel estaba marcada por la influencia de la crítica formalista rusa, en concreto de sus conceptos de *función* y *motivo*, que indujeron a analizar el engaño a los ojos presente en este libro como un motivo literario. El planteamiento de estas investigaciones consiste, en ocasiones, en una revisión diacrónica de la presencia de este tópico en la historia literaria y, en otras, en un análisis comparado de su manifestación en dos o más obras. Títulos como "El engaño a los ojos: Un motivo literario" de Margarite Smedou Altolaguirre (1978), "El tema del engaño a los ojos de don Juan Manuel hasta Rafael Diste" de Francisco Mundi (1982) o "La narración ejemplar: don Juan Manuel y Juan Benet" de Francisco Javier Díez de Revenga (1982) dan cuenta de ello. No parece, como se puede observar, que la orientación que Mariano Baquero otorga a su interpretación de

[144] Señala Pozuelo Yvancos (2011) cómo "Lo más importante de aquella institucionalización administrativa de los estudios de teoría de la literatura es que determinó el sesgo que se daba a las propias investigaciones literarias, que emanaban muchas veces de la juntura de las dos dimensiones: el estudio de un autor, pero desde su lenguaje poético (tal fue el caso, por ejemplo de la tesis de Senabre sobre *Lengua y estilo de Ortega y Gasset*, la de Pozuelo Yvancos sobre *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* o los libros citados de Bobes Naves sobre Pérez de Ayala o Jorge Guillén)" (684).

la obra, centrada en el análisis del perspectivismo literario, fuera característica propia de esos años. Parece, en cambio, que su trabajo tuvo buena difusión y acogida. A este respecto, llama la atención que, publicado a través de una institución de ámbito regional como la Academia Alfonso X El Sabio, apenas tres años después se encontrara ya citado en una investigación realizada en la Universidad de Ohio, "Hacia una revisión del realismo medieval" de Anibal A. Biglieri (1985), en donde se destaca el estudio que, a propósito del ejemplo 46, Baquero realizó sobre el perspectivismo de la opinión (46).

Como se ha podido comprobar con lo afirmado sobre sus trabajos hasta el momento, el engaño a los ojos fue un motivo muy presente en sus investigaciones sobre el perspectivismo clásico. Teniendo en cuenta que *El Conde Lucanor* es precisamente una obra en la que este motivo está siendo destacado por la crítica, resulta realmente singular que el crítico quisiese introducir un matiz que rebajase la presencia de este recurso del error óptico en el libro de don Juan Manuel:

> La presencia, en *El Conde Lucanor*, de no pocos efectos perspectivísticos confiere a la colección de don Juan Manuel una coherencia y compacidad posiblemente superiores a las de otros fabularios de la época e, incluso, posteriores. De esos efectos, los más están referidos a conductas, moralidades e intenciones, escaseando, en cambio, los basados en el tan manejado recurso del error óptico, del deficiente o equivocado punto de vista (Baquero Goyanes, 1982: 27).

Solo en tres ejemplos, *De lo que contesçió a un rey con unos burladores que fizieron el paño*, *De lo que contesçió a un emperador et a don Alvar Háñez Manaya con sus mujeres* y *Lo que contesçió a un rey christiano que era muy poderoso et muy soberbioso*, encuentra desarrollado el motivo del engaño visual. En el primero de ellos −señala− se expone un caso en el que se finge ver lo obviamente invisible, pero simplemente de cara a la opinión pública; en el segundo, existe de igual modo un autoengaño, pero en esta ocasión debido al enamoramiento de doña Vascuñana de su marido, esto es, a una perspectiva del afecto; mientras que, en el tercero, es la perspectiva de la opinión la que influye en que se pierda la fe en la información proporcionada por los propios ojos. Como se puede ver, y el propio crítico manifiesta, pese a estar presente el engaño visual en estos ejemplos, no son comparables con el modo con que este motivo aparece en una colección de cuentos como el *Calila*, donde la confusión, lejos de estar bajo la influencia de cualquier otra perspectiva como la de los afectos o la automotivada por los propios personajes, se muestra simplemente asociada a un error en la visión óptica –a modo de

ejemplo cita el caso del cuento de un perro que pierde la tajada que lleva en la boca por coger la que ve reflejada en el río−.

Más allá de esos tres ejemplos, para Baquero, lo que realmente se produce en esta obra, más que engaños ópticos, son errores de interpretación, causados por efectos perspectivísticos que inciden en el conflicto del ser-parecer. Recuerda, en este sentido, el *Ejemplo* XIII, en donde la perdiz apresada por el cazador no se equivoca con respecto a lo que ve, el llanto de un hombre, sino en cuanto a la interpretación de su origen o causa, así como el ejemplo XLII, *De lo que contesció a una falsa veguina*, en donde un marido que erróneamente piensa que su mujer ha intentado matarle mientras duerme, termina degollándola con una navaja.

Tan habitual es la presencia del conflicto del ser-parecer en todas las obras que, de un modo u otro, se aproximan al planteamiento del perspectivismo, que el investigador no duda en dejar claro la menor complejidad que en esta obra medieval presenta este tema, comparada con la sutileza que a lo largo de la historia de la literatura iría adquiriendo, llegando a formulaciones tan magistrales como la ofrecida en *El Quijote*. Al igual que en su estudio sobre *El Criticón*, en su análisis sobre la obra de don Juan Manuel, Baquero parte del dualismo presente en este libro, como resultado del sostenido juego de puntos de vista que mantienen los dos personajes principales. Si uno de ellos aparece caracterizado por su tono dubitativo −el conde Lucanor− el otro, por su tono rotundo y decisorio −Patronio−.

Si esta dualidad podría otorgar cierta complejidad a la obra, como bien expresa el crítico, en verdad, no llega a funcionar como tal, pues el punto de vista dubitativo de Lucanor se ve siempre conquistado finalmente por la coherencia moral de Patronio, cuya perspectiva termina asumiendo. Este adueñamiento de la perspectiva de Patronio es resultado del desconcierto que experimenta el conde Lucanor a causa de la multitud de consejos ofrecidos por una confusa colectividad. Esta situación permite a Baquero señalar la existencia de un perspectivismo de la opinión, que ilustra por medio de ejemplos como *De lo que contesçió a un falcón sacre del Infante don Manuel con una águila et con una garça*, *De lo que contesçió a una falsa veguina*, *De lo que contesçió a Lorenzo Suarez sobre la cerca de Sevilla* o *De lo que contesçió a un hombre bueno con su hijo*. Especialmente significativo encuentra este último por no derivar, a diferencia de otros relatos, en una unificación de los puntos de vista, sino limitase solamente a presentar

todas esas perspectivas de la opinión como posibles, incitando al mozo a ajustar su conducta a su conciencia, sin sentirse condicionado por estos juicios. Para Baquero, este ejemplo del padre-hijo es un claro reflejo de la dualidad Patronio-Lucanor que estructura la obra, en la que, de igual modo, que en este ejemplo se percibe de manera evidente la conexión entre el perspectivismo dual y el de la opinión.

Enfocado a través de esta doble perspectiva, el conflicto del ser-parecer adquiere en ocasiones en este libro para el investigador un tono paradójico. Muy relevante a este respecto le resulta el ejemplo XXVIII, *De cómmo mató don Lorenço Suárez Gallynato a un clérigo que se tornó moro en Granada*, en donde la considerada por Dios como la mejor obra es vista bajo la apariencia de un terrible pecado. Con este mismo sentido, llama la atención sobre los ejemplos *De lo que contesció a Don Pero Meléndez de Valdés quando se le quebró la pierna* y *Del salto que fizo el rey Richalte de Inglaterra en la mar contra los moros.* En ellos se refleja, una vez más, el desajuste que se produce entre la limitada perspectiva del hombre y la infinita perspectiva de Dios, lo que a Baquero le recuerda al episodio *L'Hermite del Zadig* de Voltaire, ya mencionado en su estudio sobre este mismo aspecto en la obra de Feijoo.

Si todos estos ejemplos vienen a descubrir la necesidad de desconfiar de las apariencias, los tantos estudios dedicados al tratamiento de este tema en la literatura barroca, permiten al crítico manifestar el diferente matiz que con el que este asunto es abordado en esta obra. Frente a los abundantes repertorios de engaños ópticos que con talante perspectivista manejan los escritores barrocos, lo que a don Juan Manuel le interesa no es tanto la variedad de tales engaños como la "captación y descubrimiento de las intenciones, tantas veces deformadas o disfrazadas socialmente" (Baquero Goyanes, 1982: 43).

Ilustrativos de la importancia que las engañosas apariencias y las intenciones adquieren en *El Conde Lucanor*, halla los ejemplos *De lo que contesçió a un mercadero quando falló su mujer et su fijo durmiendo en uno* o *De las razones porque perdió el alma un Siniscal de Carcassona*. El tema de la obtención de la salvación del alma a punto de morir que caracteriza a este último ejemplo, lo encuentra muy similar al de otros cuentos, también medievales, como los de la colección de Clemente Sánchez de Vercial, hallando a su vez en el relato LXXVIII de esta colección un anticipo del *Protesto* de Clarín. Cuando en *De lo que contesçió a un philósopho que por ocasión entró en una calle do moravan*

malas mugeres, don Juan Manuel vuelve a insistir en la relevancia de las intenciones y de las confusas apariencias, el investigador considera aún un poco más complicada la paradoja moral, pues en él queda mostrado cómo no solo hay que evitar hacer el mal sino también meterse en sospecha.

Además de estos ejemplos en los que Mariano Baquero se interesa por un perspectivismo con valor ético, al final de su estudio plantea la presencia en esta obra de otro tipo de perspectivismo, el perspectivismo temporal, cuyo marco de actuación es el propio de un recurso técnico. El ejemplo que induce su planteamiento es el más famoso de los cuentos de don Juan Manuel, *De lo contesçió a un deán de Sanctiago con don Yllán, el grand maestro de Toledo*. Para su análisis sobre esta clase de perspectivismo, parte de la formulación realizada por Anderson Imbert. Este investigador había defendido cómo la fuerza de este cuento residía, precisamente, en la imbricación de dos tiempos de distinta fluencia, y que, a su vez, correspondían al de los dos personajes principales. A estos dos tiempos, propone Mariano Baquero añadir uno más, el del lector, quien de igual modo es víctima del engaño al no habérsele revelado la mágica irrealidad de tal tiempo:

> Por ello, quizás convendría añadir a los dos tiempos hasta ahora tenidos en cuenta y que funcionan como dos bien distintas perspectivas temporales tiempo mágico del deán, tiempo real de don Yllán, que se corresponde con el poner a asar las perdices, un tercer tiempo que no es otro que el del relato mismo, el de los minutos invertidos en su lectura por un lector que lo leyera de corrido. En tanto van pasando años y años por el tiempo del deán, el otro tiempo, el del lector, supone tan solo unos cuantos minutos que más o menos, se corresponderían con los de la espera señalada, antes de poner las perdices a asar (Baquero Goyanes, 1982: 50).

No cabe duda de que con esta pequeña apreciación Mariano Baquero se aproxima a los conceptos de tiempo de la enunciación y tiempo del enunciado que tanta atención han merecido en los estudios narratológicos. Sobre ellos incidiremos en el próximo capítulo. Queremos, aquí, simplemente señalar cómo esta interpretación del perspectivismo temporal en *El Conde Lucanor* lo condujo a manifestar la modernidad de este ejemplo, permitiéndole asemejar, a este relato medieval, modelos cuentísticos tan contemporáneos como "An occurrence at Owl Creek Bridge" de Abrose Bierce o "El milagro secreto" de Jorge Luis Borges.

Como ya reflejamos, estas similitudes entre autores tan distantes en el tiempo habían estado, asimismo, en la base del libro que consideramos más significativo de sus

aproximaciones al perspectivismo clásico, *Temas, formas y tonos literarios*[145], escrito en 1972 y en el que incorpora sus estudios "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*", "Perspectivismo y desengaño en Feijoo" y "Perspectivismo y ensayo en Ganivet" [146]. Publicado en los años en que el crítico disfruta de esa ayuda de investigación del Ministerio de Educación y Ciencia que ya mencionamos, la introducción a este libro resulta de especial interés en cuanto a su preocupación por el perspectivismo literario. Si al estudiar sus diferentes trabajos sobre el perspectivismo, hemos podido comprobar cómo este fenómeno fue adquiriendo en sus análisis de las obras una naturaleza distinta, bien como tema, como técnica, como lenguaje, como estructura o como tono, es en esta introducción cuando por primera vez expone de manera teórica el carácter cambiante de esta categoría:

> Y el perspectivismo podría figurar como uno de los ejemplos más significativos, por cuanto, en virtud de su misma cambiante naturaleza, lo mismo puede resolver en tema literario, que en técnica, en lenguaje −¿qué es la ironía sino un intencionado desplazamiento de perspectivas?−, en estructura y hasta en género o subgénero. Algún día habré de afrontar los problemas que, así considerado, entraña el perspectivismo literario. Pero antes resulta inexcusable ir consiguiendo los concretos soportes o puntos de partida, desde los que lanzarse a esa aventura teórica. Gracián, Feijoo y Ganivet podrían ser tres muy buenos soportes (Baquero Goyanes, 1972a: 10).

Al recopilar en este libro sus artículos sobre Gracián, Feijoo y Ganivet, y presentarlos de forma aunada, su intención era ofrecer al lector la posibilidad de que pudiese encontrar rasgos aproximadores entre las tantas diferencias de estilo, tono e intención que estas

[145] Sobre esta obra Beltrán Almería (2020) ha señalado: "Aparece cuando cuenta con 49 años, en plena madurez intelectual. Puede decirse que es una rendición de cuentas de su labor como investigador. […] Es el resultado de una búsqueda: la búsqueda de un principio o nivel superior al de las categorías que se ofrecen a simple vista en la obra literaria. No debe pasarse por alto el hecho de que Baquero busque el contraste entre autores dispares. En este libro dedica su investigación sobre el perspectivismo literario a Gracián, Feijoo y Ganivet. Y, a continuación, aparecen la pareja Cervantes-Balzac, a propósito nada menos que de su desapego del realismo, y una nueva triada: Rubén Darío, Merimée y Henry James, tan diferentes ellos. En estas asociaciones y comparaciones por encima de siglos y naciones podemos apreciar esa búsqueda de un nivel profundo, oculto, que no está al alcance de las expectativas comunes de su tiempo. Son sus variaciones sobre un mismo tema" (181).

[146] Esta obra constituye una buena muestra de cómo Baquero revisaba sus trabajos y los adaptaba al modo en que iban a ser publicados. Si, al publicar los trabajos dedicados a Gracián y Feijoo en forma de artículos, realiza diversas comparaciones entre fragmentos de sus obras, se puede apreciar cómo al incorporar dichos estudios en un mismo libro omite algunos ejemplos que supondrían una reiteración de lo dicho en el otro capítulo. De igual modo, en esta segunda publicación se puede apreciar la inclusión de una cita que remite a la novela de Lorenzo Villalonga, *Bearn*, en la que el autor, al igual que Feijoo, hacía alusión al engaño de los sentidos. La edición de esta novela que Baquero sigue es de 1969 lo que explica que no fuera incluida en la primera versión del trabajo sobre el perspectivismo en Feijoo, publicado en 1965.

obras presentaban. Creemos que consiguió su objetivo. Como ha quedado mostrado, en sus estudios, los efectos perspectivísticos de Gracián y Feijoo se hallan estrechamente relacionados gracias principalmente al modo en que ambos se aproximaron al conflicto del ser-parecer. En ambas obras, los fenómenos ópticos aparecen vinculados a una cuestión moral. El engaño a los ojos, la mirada deformante, la de la vejez, las cosas por dentro son perspectivas que el crítico advierte como comunes en el acercamiento de estos autores al ofrecimiento de una visión desengañada de la realidad. Pese a que hemos considerado que sus planteamientos acerca del perspectivismo en la obra de Ganivet situaban a este dentro de un tipo de perspectivismo diferente al de Feijoo y Gracián, no, por ello, dejan de presentar ciertas concomitancias, basadas en el común planteamiento de estos tres autores del perspectivismo óptico, profesional, de la costumbre, moda, distancia o afectos como característicos de sus textos. Por esto, consideramos este libro como el más representativo de sus aproximaciones al perspectivismo clásico, pues, si dos de los estudios recogidos están sin duda destinados a obras caracterizadas por la presencia de esta clase de perspectivismo −el de Gracián y Feijoo−, en el dedicado a Ganivet no dejan tampoco de percibirse conexiones y comparaciones muy claras con este tipo de perspectivismo clásico.

Como hemos expresado, consideramos que Baquero consiguió en esta publicación su propósito de ofrecer un entendimiento crítico de este fenómeno a través de los siglos. Con todo también hay que señalar que parece que sus estudios sobre el perspectivismo literario quedaron inconclusos en cuanto a los objetivos que él mismo se había propuesto. Como hemos podido comprobar en la cita anteriormente reproducida, el crítico se planteó abordar en un futuro las problemáticas que el perspectivismo como fenómeno de naturaleza cambiante presentaba. Un aspecto sobre el que, si bien podemos descubrir aproximaciones en sus análisis de las obras, no llegó a desarrollar una aproximación teórica que estableciera unos parámetros clarificadores para la comprensión de este fenómeno. En verdad, no consideramos que el interés de Mariano Baquero decayese en ningún momento. Tras la publicación de este libro, vinieron otras investigaciones sobre este tema a través de las obras de Galdós, Cervantes, Cadalso, Ayala, don Juan Manuel o Clarín. El material que tenía recogido al respecto de esta categoría era mucho, como demuestran algunos de sus documentos personales. Sin duda, le faltaron más años de vida para extraer de todos estos análisis algunas conclusiones que facilitasen la comprensión

de este fenómeno. A este respecto, un gran admirador de las investigaciones sobre el perspectivismo literario llevadas a cabo por Mariano Baquero, como Andrés Amorós (1971), cuando se aproximó al estudio del perspectivismo, planteó la laguna aún existente y la necesidad de, por un lado, "clasificar técnicas y procedimientos narrativos concretos" y, por otro, realizar una "delimitación teórica de este concepto de perspectivismo con la que clarificar qué casos se pueden incluir dentro de él y cuáles no" (158). Consideramos, asimismo, que, los estudios de Mariano Baquero −además de para llevar a cabo este trabajo que propone Andrés Amorós− ofrecen también un valioso material para realizar una labor tan interesante como podría ser la de plantear una evolución del empleo del perspectivismo a lo largo de la historia de la literatura. En citas como la que reproducimos a continuación se manifiesta el interés que esto último tuvo siempre para el crítico:

> En el caso de las *Empresas*, el denso aparato visualizador de que Saavedra Fajardo se sirvió, es algo que, en mi opinión, se relaciona muy estrechamente con las motivaciones perspectivistas que he tratado de señalar. En la posterior literatura calificable de perspectivista, ocurrirá que esa originaria condición visual de tales efectos se apagará o debilitará no pocas veces, a expensas del crecimiento conseguido por otros aspectos o matices, v. gr., los refinamientos psicológicos que pueden encontrarse en autores tan perspectivistas como el ya citado Henry James o Marcel Proust (Baquero Goyanes, 1970b: 37).

2.1.3. Conclusiones

Desde que en 1950 Mariano Baquero se aproxima por vez primera al concepto de perspectivismo literario hasta que en 1984 realiza su edición a *La Regenta,* sus análisis de esta categoría narrativa fueron adquiriendo formas de interpretación cada vez más enriquecidas. Como se ha intentado mostrar, esta atención del crítico hay que entenderla dentro de la importancia que el perspectivismo adquiere en los distintos ámbitos del pensamiento contemporáneo (filosófico, físico, matemático, crítico, artístico…). A este respecto, en España, ocuparon posición pionera las reflexiones de Ortega y Gasset. Recogiendo los planteamientos de este filósofo, Mariano Baquero trasladó esta cuestión desde la filosofía hasta el ámbito crítico literario. Si, en verdad, el propio Ortega y Gasset se había valido de modelos literarios para ejemplificar sus propuestas, el mayor conocimiento y afinidad de Mariano Baquero hacia la novela moderna le permitieron matizar y evolucionar a partir de algunas de las concepciones de su maestro.

Para este desarrollo de las ideas de Mariano Baquero, ya desde los años cincuenta, jugaron un papel fundamental sus aproximaciones a diversos autores y críticos norteamericanos cultivadores del *New Criticism* (Lubbock, Beach, Booth y más tarde, Friedman) a los que, posteriormente, a finales de los sesenta y durante los setenta, se les sumó su mayor contacto con la crítica francesa. A esto, evidentemente, hay que añadirle su amplio abanico de lecturas supranacionales, principalmente inglesas, norteamericanas y francesas, literaturas, todas ellas, en las que la renovación formal de las técnicas narrativas se vio precozmente ligada a la experimentación con la focalización narrativa.

Junto a ese interés por la novela contemporánea, que le condujo a superar los modelos orteguianos, fueron varias las características que marcaron la interpretación del perspectivismo narrativo por parte del crítico. Por un lado, lejos de interesarse por la formulación de una teoría de los distintos puntos de vista desde los que narrar un relato o por la elaboración de una definición teórica sobre el perspectivismo literario, las aproximaciones del investigador se singularizaron por la importancia que otorgó a esta categoría dentro de sus análisis sobre textos narrativos. Por otro lado, estos acercamientos se distinguieron por ver el perspectivismo no solo como un recurso propio de la narrativa moderna, sino también como un elemento presente en la literatura barroca y medieval. Tomando como punto de intersección el perspectivismo cervantino, desde don Juan Manuel hasta Pérez de Ayala, los estudios de Mariano Baquero se acercaron a dos modos de interpretación de esta categoría que Juan Carlos Pueo (2009) definió bajo los nombres de "perspectivismo moderno" y "perspectivismo clásico". Pese a que no fueron términos empleados por el crítico, hemos intentado mostrar cómo en la obra de Américo Castro, Baquero encontró un procedimiento de análisis que distinguía entre estos dos modos de interpretación, siendo tomados a partir de este estudioso y por él renovados.

Dentro de lo que fueron sus aproximaciones al perspectivismo moderno, hemos partido de sus reflexiones sobre el análisis del perspectivismo cervantino y su influencia en la narrativa posterior. Dentro de este tipo de perspectivismo hemos distinguido entre los estudios destinados al análisis de textos narrativos comprendidos entre Cervantes y la narrativa del siglo XX y aquellos dirigidos hacia las novelas de este siglo. Para diferenciar estos dos tipos de acercamientos, ha habido que aludir a la concepción orteguiana sobre la necesidad de presentar una perspectiva que, aunando todas las demás, se manifestase como superior. Si en sus análisis sobre los textos narrativos comprendidos entre

Cervantes y el siglo XX Baquero se mantuvo más fiel a este enfoque, en sus aproximaciones a las novelas de este siglo, planteó la visión perspectivística sin ningún tipo de jerarquización que se desprendía de estas obras (debido al deseo de sus autores de distanciarse del narrador clásico). Asimismo, si sus estudios sobre el perspectivismo en textos narrativos entre Cervantes y el siglo XX se caracterizaron por suponer un análisis del empleo de esta técnica narrativa en unos autores muy concretos (Cadalso, Larra, Mesonero Romanos, Galdós, Ganivet), en el caso de sus aproximaciones a la narrativa del siglo XX, sus reflexiones sobre el uso del perspectivismo aparecieron expuestas en trabajos cuyo propósito principal era plantear la transformación que la novela estaba experimentando en dicho siglo. Esto trajo consigo que fueran muchos los novelistas aludidos, aunque casi ninguno fuese estudiado de manera singularizada, a excepción de sus estudios sobre Pérez de Ayala y su edición a las novelas complementarias de Francisco Ayala.

En lo que concierne a sus aproximaciones al perspectivismo cervantino y a la influencia del mismo en la narrativa posterior, ha quedado mostrado cómo, pese a ser el *Quijote* la obra considerada por el crítico como germen de la novela moderna, sus estudios sobre el perspectivismo en la literatura cervantina no se ciñeron exclusivamente a esta novela. Aunque el crítico no realizase ningún trabajo enfocado hacia el perspectivismo cervantino hasta el año 1978 −con "Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del *Quijote*)"−, se ha intentado mostrar cómo las comparaciones entre el perspectivismo de Cervantes y el de otras obras de la literatura estuvieron presentes a lo largo de toda su trayectoria. Es en 1950 cuando por primera vez vincula la obra cervantina al concepto de perspectivismo literario de las novelas modernas –en "La novela y sus técnicas"−. Esta comparación la realiza a propósito de la importancia que tanto en la obra cervantina como en estas novelas tiene el diálogo, acercándose con estas reflexiones y con total independencia a lo que Bajtín entendía por dialogismo o discurso polifónico. Fusionada a esta idea de la relevancia del diálogo en las novelas modernas, de la mano de Spitzer y Hatzfed, en "Cervantes, Balzac y la voz del narrador" (1963d), se aproxima al entendimiento sobre el modo en que el punto de vista moral, social o profesional de un personaje puede influir en su habla. Como ya demostramos, esta reflexión es desarrollada por Baquero este mismo año en sus análisis sobre el perspectivismo lingüístico en la narrativa de Pérez de Ayala (Baquero Goyanes, 1963b).

Estas comparaciones entre el perspectivismo en la obra cervantina y en la tradición posterior le conducen, asimismo, a relacionar las dualidades y juegos de contrastes presentes en Cervantes y Pérez de Ayala (Baquero Goyanes, 1963a) y a manifestar la herencia cervantina que presentaba la ambigüedad y ocultación que Clarín utiliza en *La Regenta* a la hora de presentar tanto a los personajes como los hechos (Baquero Goyanes, 1984). De igual modo, Baquero asoció algunos procedimientos estructurales del *Quijote* con los presentes en las novelas de Ángel Ganivet. Uno de ellos, fue la intercalación de relatos breves que permitían en el caso de ambas novelas dar una diferente impresión sobre un mismo objeto. Otro de ellos fue la conexión, al igual que entre la primera y segunda parte del *Quijote*, entre las dos principales novelas ganivetianas, lo que favorecía relacionar los sujetos de la segunda novela con los ya convertidos en sujetos librescos de la primera (Baquero Goyanes, 1966).

Cuando en 1978 realiza un estudio sobre el engaño óptico y el punto de vista en el *Quijote*, especial atención le merece la presencia en esta novela de un perspectivismo dialógico que permite al lector construir su propio juicio sobre los episodios a partir de las interacciones verbales de los personajes. Esta aproximación a la concepción de dialéctica o diálogo inacabado en la obra cervantina fue posteriormente desarrollada por Claudio Guillén, empleando concretamente el mismo pasaje que había utilizado el investigador.

Los primeros modelos con que ejemplificar sus acercamientos al perspectivismo moderno, Baquero los encontró en la literatura extranjera. A razón de ello, su artículo "*Gulliver* y *El Enano*" constituye su primer estudio sobre la presencia de este tipo de perspectivismo en la narrativa comprendida entre Cervantes y el siglo XX. Ya en este trabajo, el perspectivismo aparece expuesto de manera fusionada a la presencia de un punto de vista poco frecuente. Esta interpretación del perspectivismo se consolida en el crítico en su acercamiento a las *Cartas marruecas*, por medio de los influjos de Tamayo y Auerbach, y se mantiene presente durante toda su trayectoria a través de sus estudios sobre Larra, Mesonero Romanos, Ganivet o Pérez de Ayala, autores en cuyas obras descubre puntos de vista tan diversos como los de un ingenuo, un niño, un extranjero o un bárbaro. Como hemos intentado mostrar, este enfoque de estudio de Mariano Baquero se puede vincular con las propuestas de algunos críticos formalistas como Sklovskij –con su concepto singularización− y Tomachevski –con sus ejemplos de extrañamiento−. De

igual modo, se ha procurado reflejar cómo a propósito de la obra de Larra, Mesoneros, Ganivet, Galdós o Pérez de Ayala, el crítico estudió la ironía y exageración caricaturesca como recursos perspectivísticos, y cómo, en el caso de la obra galdosiana, dichos recursos aparecen asociados al concepto de perspectiva cambiante. Si en los textos narrativos de Cadalso, Galdós y Ganivet para interpretar adecuadamente estos procedimientos irónicos es fundamental tener en consideración el punto de vista del creador, Baquero muestra cómo en el caso de Pérez de Ayala no es necesario tener en cuenta la perspectiva del autor, pues la ironía o deformación caricaturesca toma como base un material plenamente estético al implicar una parodia de otras obras artísticas o literarias −recuérdese, por ejemplo, el reproducido fragmento en el que los personajes homéricos son parodiados−. Estas señalizaciones por parte del investigador vienen a confirmar la diferenciación que habíamos establecido entre el empleo del perspectivismo en las obras anteriores al siglo XX, donde la perspectiva del autor tiende a manifestarse como una perspectiva privilegiada, y las del siglo XX en donde el crítico no sujeta sus análisis a tal jerarquización.

Junto a esta concepción orteguiana sobre la necesidad de destacar un determinado punto de vista, coincidente normalmente con el del intelectual −en este caso el de los autores−, hay que añadir la influencia de este filósofo en las aplicaciones que Mariano Baquero lleva a cabo del perspectivismo de la costumbre, profesional o de los afectos en sus análisis de las obras de Galdós, Ganivet y Pérez de Ayala. A propósito de esto, manifestábamos cómo la influencia cervantina se vuelve para el investigador realmente significativa. Si estos tipos de perspectivismo habían sido manejados como temas por parte de los escritores barrocos, la influencia de ciertas técnicas cervantinas en la configuración de las novelas permite a Galdós, Ganivet y Pérez de Ayala dotar a este perspectivismo de la costumbre, de los afectos o profesional de un carácter estructurador.

Si es en su estudio sobre Pérez de Ayala donde por primera vez podemos encontrar alusión a la importancia del perspectivismo en la estructuración de una novela, las reflexiones realizadas en torno a la obra de Ganivet y Galdós constituyeron un gran apoyo para la elaboración de su monografía sobre *Estructuras de la novela actual.* Como ha quedado mostrado, fue por medio de las palabras del propio Ganivet en sus novelas, así como de las teorías de Friedman −recogidas en su estudio sobre Galdós−, como a finales

de sesenta el crítico adquirió consciencia de la trascendencia que la perspectiva tiene en la composición estructural de una obra.

De igual modo, hemos planteado su monografía *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* como el trabajo del crítico más significativo con respecto al estudio del perspectivismo moderno. Las razones que nos han llevado a ello han sido las siguientes. En primer lugar, este libro supone un detallado reflejo de cómo fue modelando su concepción sobre el perspectivismo a la luz de los diferentes modos con que lo fueron empleando los autores a lo largo de la moderna historia de la literatura (Cadalso, Larra, Mesoneros, Galdós, y Pérez de Ayala). En segundo lugar, permite constatar cómo su aproximación a la obra de Pérez de Ayala se convirtió en una bisagra para la superación del anclaje que presentaba la teoría de la novela orteguiana, que, basada en modelos de literatura clásica, consideraba imposible ofrecer de manera objetiva la realidad, al considerar siempre la presencia de una perspectiva privilegiada sobre las otras. En tercer lugar, supone una evidencia de cómo Mariano Baquero se distanció de la interpretación del perspectivismo como simple tema o técnica narrativa. Si por medio de su estudio sobre la obra de Cadalso, Larra y Mesonero, y asociada a la idea de la ironía como un intencionado desplazamiento de perspectivas, plantea la naturaleza del perspectivismo como lenguaje, sus trabajos sobre Pérez de Ayala y Ganivet constituyeron sus primeras aproximaciones a este concepto como estructura y tono literario, dos tonos literarios muy distintos, pues, si el de Pérez de Ayala lo calificó de tono no realista, el de Ganivet lo halló marcado por la constante presencia de un yo ensayístico.

En cuanto a su aproximación al perspectivismo moderno en las novelas del siglo XX, llama la atención las pocas alusiones a obras españolas en comparación con todas sus referencias a las literaturas extranjeras. Como se ha podido comprobar, fue su edición a las novelas complementarias ayalianas el trabajo sobre una obra española más representativo a este respecto. Ya sus primeras aproximaciones a las novelas del siglo XX vinieron marcadas por este amplio conocimiento de las literaturas foráneas. Fue, precisamente, su conciencia internacional sobre el estado de la novela actual lo que le permitió realizar una serie de estudios en los que plasmar la situación contemporánea de la novela, analizando sus transformaciones técnicas. Ya en su artículo "La novela y sus técnicas" de 1950 se halla su primer repaso de los distintos modos en que la voz narrativa ha sido empleada en la tradición literaria, haciendo especial mención a los propósitos de

objetividad y subjetividad narrativa. A través de esta revisión, se ha podido comprobar su temprana y clara diferenciación entre los términos de voz y perspectiva narrativa, su aproximación a la presencia −también en la narrativa actual− de ciertas perspectivas desacostumbradas, así como su precoz manejo del concepto de *narrador testigo* o de la idea −sin emplear el término− de Henry James del *personaje reflector*.

Cuando un año después la dimensión monográfica de *Problemas de la novela actual* le permite contextualizar histórica y socialmente estas transformaciones técnicas de la novela, la alusión a la incapacidad para crear mundos imaginarios expuesta por Weidle, le conduce a señalar la labor precursora de las novelas de Dostoievski. En concreto, lo manifiesta en lo relativo a la creación de personajes poco definidos, un aspecto que, si bien ya había sido señalado por Ortega a propósito de la obra de este autor ruso, Baquero considera que en la narrativa actual se había complicado aún mucho más. Como se puede ver, su mayor conocimiento de la novela actual le condujo a plantear manifiestos cambios a partir del pensamiento de su maestro.

De igual modo, a propósito de estas transformaciones técnicas ya en 1951 alude al concepto de *contrapunto*, un término que llama especialmente la atención por su coincidencia con la teoría bajtiniana, en la que, asimismo, a través de esta analogía, se había aludido a los nuevos principios de combinación artística que existen, frente a la antigua visión monológica del mundo. Este término se manifiesta asimismo como ejemplo de su tendencia a relacionar la literatura con otras artes, muy especialmente, con la música.

Cuando en 1961 escribe su monografía sobre la definición de la novela, esa revisión sobre los empleos de la voz narrativa a lo largo de la historia es realizada tomando las tres personas gramaticales como elementos estructuradores de su desarrollo. Influido por Ortega y Gasset, por la crítica norteamericana y por algunos críticos franceses como Jean Paul Sartre, Baquero expone los diversos modos de narración que han surgido a lo largo de la historia, como el del uso de la primera y tercera persona, del monólogo interior, de la perspectiva múltiple, de la novela dialogada o de las novelas escritas en segunda persona. Especial interés suscitan sus reflexiones en torno a este último procedimiento, al ser aún escasos los estudios sobre el mismo. Sobre él regresa años más tarde, en su monografía *Estructuras de la novela actual*, cuando esta técnica ya había sido estudiada por Roland Barthes. En verdad, lo que caracteriza a este libro con respecto a otras obras

de su producción anterior es la mayor influencia de la crítica francesa. Si a través de las novelas de Ganivet, de Galdós o de las ideas de Friedman se había familiarizado con la relevancia que presenta el empleo de un adecuado punto de vista para narrar una historia, esta monografía supone su estudio más consolidado al respecto, a la vez que constituye su más firme aproximación al perspectivismo presente en las novelas del siglo XX. Fiel a lo que ha caracterizado toda su trayectoria, no deja de evocar en esta obra la existencia de este tipo de estructuras en la novela anterior a dicho siglo. Con todo, como hemos intentado reflejar, en estas páginas su aproximación se centró principalmente en los textos narrativos del siglo XX, exponiendo un sucinto repaso por la presencia de estructuras perspectivísticas en las literaturas inglesa, francesa, italiana, alemana y española.

Si sus aproximaciones al perspectivismo moderno se extendieron con semejante intensidad a lo largo de toda su producción investigadora, en cuanto a sus estudios sobre obras caracterizadas por la presencia de un perspectivismo clásico, se percibe una mayor atención entre los años 1958 y 1969. A diferencia del corpus, conformado mayoritariamente por obras extranjeras, que caracteriza sus acercamientos al perspectivismo moderno, sus investigaciones sobre el perspectivismo clásico estuvieron motivadas por obras españolas. Fueron, en concreto, a los textos de don Juan Manuel, Saavedra Fajardo, Gracián, Góngora y Feijoo, a los que dedicó análisis más específicos. Con todo fueron muchas las alusiones que realizó a otros tantos escritores como Quevedo, Tirso de Molina, Sor Juana Inés, Argensola o Lope de Vega, haciendo de ellos una rica fuente de comparación y diálogo con los autores objeto de su estudio. Pese a esta predominancia de la literatura española, hemos intentado reflejar cómo no dejó de realizar, asimismo, referencias a obras extranjeras como las de Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Montaigne, Swift, Camus o Kafka.

Otra de las características que distinguieron a sus aproximaciones al perspectivismo clásico, frente a las realizadas en torno al moderno, es la naturaleza del perspectivismo que percibe en estas obras. Si en los textos singularizados por la presencia del perspectivismo moderno manifestaba la presencia del perspectivismo bien como tema, recurso técnico, lenguaje, tono o estructura, en sus análisis sobre obras marcadas por un perspectivismo clásico la naturaleza del mismo es siempre temática.

Tal vez por la falta de estudios que analizaran esta categoría en obras medievales, barrocas o ilustradas, sus aproximaciones al perspectivismo clásico fueron más

paulatinas. Si en 1953, 1955 y 1958 se pueden encontrar tres estudios sobre un autor íntimamente ligado a sus análisis sobre el perspectivismo clásico, Saavedra Fajardo, no es hasta 1958, en su trabajo sobre "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*" cuando se aproxima al estudio de este aspecto de una manera más consolidada. Pese a ello, ya en esos tres primeros artículos −"El tema del Gran Teatro del Mundo en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo", "Diego de Saavedra Fajardo *Fallimur opinione*" y "Diego de Saavedra Fajardo: *Praesidiae Maiestatis*"−, se percibe un primer acercamiento a dos rasgos que marcarían sus acercamientos al perspectivismo clásico. Por un lado, la presencia de la literatura comparada como metodología de estudio y, por otro, la relevancia que presenta la visualidad como elemento indisolublemente ligado a la noción de *perspectiva*.

Su constante inclinación al establecimiento de comparaciones entre obras literarias le condujo, en muchos casos, a plantear la inserción de cada uno de los autores estudiados dentro de la tradición literaria de su momento y, en otros, a sugerir la modernidad de sus planteamientos, al encontrar similitudes entre sus obras y las de escritores más actuales. Así, por medio de la presencia del tema del engaño de los sentidos en otras composiciones literarias del barroco −en las obras dramáticas de Tirso, el mundo mágico de Góngora, *El Buscón* de Quevedo, el *Quijote* o *El Retablo de las maravillas* de Cervantes, el poema de la *Vida de la Virgen María* de Hurtado de Mendoza o el soneto sobre los celos de Sor Juana Inés de la Cruz−, Baquero ofrece una visión de las *Empresas* de Saavedra Fajardo como la de una obra plenamente enmarcada en el panorama literario de su época, siendo este un aspecto al que apenas se le había prestado atención hasta la fecha, al haber recibido principalmente estudios desde otros ámbitos como el jurídico, político o filosófico. Asimismo, las numerosas comparaciones que realiza entre *El Criticón* de Gracián y otras obras del barroco como *El Guzmán de Alfarache*, las *Empresas* de Saavedra, las obras teatrales de Tirso de Molina o los textos de Quevedo también le permiten enmarcar el texto de Gracián dentro de las preocupaciones filosófico y literarias de su momento, al tiempo que el tono trágico de algunos pasajes de esta obra le conducen a plantear su similitud con la sensibilidad de obras tan actuales como las de Kafka o Camus.

Algo semejante sucede en el artículo dedicado al estudio del perspectivismo mágico en la obra de Góngora. Si, por un lado, plantea la actitud de este escritor barroco

en su propio contexto al compararlo con autores como Quevedo, por otro, en el carácter escéptico y pesimista de este autor, encuentra un motivo de relación con el pensamiento moderno. De igual modo, al estudiar la obra de don Juan Manuel descubre en el perspectivismo temporal presente en el ejemplo de don Illán una razón para advertir la modernidad de este relato, al encontrarlo semejante a "El milagro secreto" de Borges o a "An occurrence at Owl Creek Bridge" de Bierce. Este procedimiento metodológico, basado en la comparación de obras próximas o distantes en el tiempo también, convierte su artículo sobre la obra de Feijoo en clara muestra de la coincidencia que existe entre el interés del padre benedictino y otros escritores ilustrados por ofrecer una visión desengañada de España, y de la semejanza, asimismo, que existe entre los efectos perspectivísticos empleados por Feijoo y los utilizados con anterioridad por los moralistas del siglo XVII.

Ya en sus tempranas aproximaciones al análisis de las obras de Saavedra Fajardo, como hemos indicado, Baquero advierte un aspecto que lo acompañará en todas sus reflexiones sobre el perspectivismo clásico: la importancia de lo visual. A lo largo de nuestro análisis, hemos intentado mostrar cómo este aspecto aproxima los estudios de Mariano Baquero a muchas de las ideas de Ortega y Gasset sobre el perspectivismo. También para el filósofo la visión física tenía una gran relevancia como noción vinculada a la perspectiva, tanto es así que, recordemos, acuñó el concepto de perspectiva visual. Si para Ortega y Gasset esta perspectiva se estructuraba en tres puntos: alguien que mire, algo visto al mirar y lo visto ordenado desde distintos puntos de vista, como se ha podido observar, este modelo también se ajusta al análisis de obras realizado por Mariano Baquero. De igual modo, hemos intentado reflejar cómo los distintos efectos perspectivísticos percibidos por el crítico en las obras de Saavedra, Gracián, Feijoo o don Juan Manuel −la perspectiva de la vejez y de la muerte, la perspectiva del amor y desprecio, de lo ajeno y lo propio, del mundo al revés o del mundo por dentro− recaen fundamentalmente sobre dos perspectivas que preocuparon en gran medida a Ortega y Gasset: la perspectiva de la distancia y la de los afectos. Esta percepción le llevó a advertir el anticipo que las reflexiones sugeridas por estos autores en sus obras suponían con respecto a lo que, desde el ámbito filosófico, propondría Ortega y Gasset en el siglo XX.

Como hemos procurado mostrar, la orientación que Mariano Baquero otorgó a sus estudios sobre la obra de Saavedra Fajardo, Feijoo, Gracián o don Juan Manuel fue muy

distinta a los enfoques desde los que la crítica del momento se aproximaba a dichas obras. Si los textos de don Diego y del padre Feijoo habían sido analizados principalmente desde otras áreas del conocimiento diferentes a la literaria, en el caso de *El Criticón* de Gracián, la mayor parte de las investigaciones se centraban en el estudio del estilo, al haber sido llevadas a cabo en su mayoría por la crítica estilística alemana. Tal y como dejamos expuesto, tal vez fuese la perspectiva de análisis de la segunda parte de la tesis de Klaus Heger la que mayoritariamente influyese en el estudio de Mariano Baquero. Si el crítico alemán se centró en reflejar los valores morales contenidos en la obra y en analizar la existencia de un perspectivismo −al que denomina "perspectivismo funcional"−, Baquero se focaliza en estudiar diversos efectos perspectivísticos, extrayendo la enseñanza moral con la que fueron concebidos. De igual modo, en el caso de su aproximación a la obra de *El Conde Lucanor*, su orientación dista con respecto a los estudios que predominaban en dichos años sobre la misma. La mayoría de ellos proponía un acercamiento lingüístico y literario al texto −recuérdense los estudios de Carmen Hoyos, "Sobre el estilo del *Conde Lucanor*", de Alberto Blecua "La transmisión textual de *El Conde Lucanor*, o de Gómez Redondo, "El diálogo de *El Conde Lucanor*"−. Otros, por el contrario, presentaban un enfoque caracterizado por la influencia del concepto formalista del motivo literario, centrándose en la exposición de las distintas variedades presentadas por el motivo del *engaño a los ojos*. Para Mariano Baquero, en cambio, lo que en esta obra se produce no es tanto un abundante repertorio de engaños ópticos como de errores de interpretación causados por efectos perspectivísticos sujetos al conflicto del ser-parecer. Es, por tanto, el análisis de estas diversas confusiones interpretativas lo que caracteriza un estudio en el que el procedimiento metodológico empleado es, una vez más, el de la revisión, cita y comentario, en este caso, de los diversos ejemplos contenidos en la obra.

Cuando en 1972 publica *Temas, formas y tonos literarios*, incorpora, por un lado, dos de los artículos que hemos incluido dentro de sus estudios sobre el perspectivismo clásico, "Perspectivismo y desengaño en Feijoo" y "Perspectivismo y sátira en *El Criticón*" y, por otro, un trabajo −"Perspectivismo y ensayo en Ganivet"−, al que si bien nos hemos referido dentro de sus estudios sobre el perspectivismo moderno, también presenta similitudes con algunos enfoques de esta otra clase de perspectivismo, al hacer, de igual modo, alusión al perspectivismo del amor, al profesional, al de la costumbre, moda, lejanía, mundo por fuera, por dentro o mundo al revés. Este hecho nos ha

conducido a considerar este libro como el más representativo de sus aproximaciones al perspectivismo clásico. Tras su publicación, el interés del crítico por esta categoría no decreció. A él le siguieron otras publicaciones enfocadas en las obras de Galdós, Cervantes, Cadalso, Ayala, don Juan Manuel o Clarín. Con todo, también hemos querido reflejar cómo sus estudios sobre el perspectivismo parecen haberse quedado inconclusos con respecto a los objetivos que él mismo se había propuesto. Si en dicho libro se propuso abordar en un futuro las problemáticas que el perspectivismo presentaba como fenómeno de naturaleza cambiante, no hay en su obra un trabajo que atendiese desde una orientación más teórica a esta preocupación. De igual modo, y como hemos querido recoger por medio del tercer anexo, existen en sus documentos personales muestras de la recopilación de una documentación que le permitiría haber realizado muchos más trabajos sobre este aspecto. Le faltaron, sin duda, más años de vida. Con todo, como el propio Andrés Amorós manifestó, estos trabajos constituyen unos ricos y pormenorizados análisis del empleo del perspectivismo en obras literarias de muy diversos siglos. No cabe duda de que a día de hoy aún siguen ofreciendo un valioso material desde el que partir para realizar, como Amorós (1971) sugería, "una delimitación teórica del concepto de perspectivismo" o "para clasificar técnicas o procedimientos narrativos", o incluso para plantear una evolución de la utilización de esta categoría literaria a lo largo de la historia de la literatura.

2.2. Otras categorías del discurso: el tiempo, la descripción y el diálogo

Como se señaló al comienzo del apartado sobre la aproximación de Mariano Baquero a las categorías del discurso novelesco, la narratología ha venido ordenando los problemas discursivos en torno a cuatro categorías: la voz, el aspecto, el modo y el tiempo. De entre todas ellas, la atención a la voz y a la focalización narrativa ha sido quizás la que más repercusión ha tenido dentro de los estudios de Mariano Baquero. Pese a ello, su pasión por la lectura y el análisis de los textos literarios le condujo a abordar con gran recurrencia otras categorías como el tiempo, la descripción y el diálogo.

Para comprender este interés de Mariano Baquero por el estudio de las categorías narrativas décadas antes de que su estudio se consolidara con el nacimiento de la narratología, conviene recordar que los inicios de su investigación coinciden con lo que

Pozuelo Yvancos (2011) ha denominado "los años de la ruptura". Según este estudioso, estos años estuvieron caracterizados por la renovación del lenguaje literario, de los temas, estructuras, técnicas narrativas y modelos literarios (654-655). A esta renovación de las técnicas empleadas por los novelistas, se le sumó, en el ámbito de los estudios críticos, el deseo de acercarse al corazón de las obras literarias, la necesidad de estudiarlas desde dentro, a diferencia de la excesiva carga historicista que había caracterizado a los estudios literarios durante las décadas anteriores. Puede recordarse cómo, a propósito de su reseña a la obra *Poesía española* de Dámaso, en 1951, el propio Mariano Baquero reflexionaba sobre esta transformación de los estudios literarios:

> Parecía, pues, conveniente que, sin arrojar por la borda ese bagaje histórico, sino sirviéndose de él en la necesaria y esclarecida proporción, se intentara un acercamiento a la obra literaria en lo que podríamos llamar un plano teórico −que no estorba la existencia subyacente del histórico−, capaz de permitirnos el acceso a lo que de ellas nos interesa más: el porqué de suscitar entre nosotros esa adhesión misteriosa que parece hacernos copartícipes del acto mismo de la creación […] Estamos, por tanto, ante un momento decisivo en la evolución de los estudios literarios: un momento en que frente a la rigidez metodológica de épocas anteriores se tiende a una mayor flexibilidad para apresar el sentido de las obras y autores frente a los que fallan esquemas preconcebidos. […] De ahí que el estilo de un novelista deba buscarse más que en el lenguaje en esa interior arquitectura que ha ido ordenando la narración, y en la cual reside −distribución de los hechos e inserción de estos en el tiempo− el último efecto estético y emocional que la obra nos produce (Baquero Goyanes, 1951b: 611-613).

A esta transformación de los estudios literarios hay que añadirle el hecho de que, durante la primera mitad del siglo XX, los críticos de lengua española apenas se habían interesado por los problemas teóricos de la novela y eran investigadores foráneos, como Forster o Lukács, los que figuraban en las revistas literarias de la época (Gullón, 1974: 13). Para Germán y Agnes Gullón, más allá de la aportación a los estudios narrativos realizada por los novelistas del XIX −como Valera, Clarín, Galdós− había sido la teoría de la novela de Ortega y Gasset la que había ocupado un papel central en la construcción del pensamiento hispánico sobre este género.

Más recientemente, Arturo Casas (2019) ha calificado esta aserción de los Gullón de "un poco injusta" y, recordando las nóminas de críticos españoles interesados en la narrativa recogidas por Pozuelo Yvancos (2011) y Beltrán Almería (2019), ha manifestado la presencia de otros investigadores hispánicos que, ya a finales de los sesenta, se aproximaban al estudio de este género. Entre ellos, junto con Unamuno, Baroja, Bergamín, Dieste, Ayala, Fenández Montesinos, Joaquín Casalduero, Francisco

Ynduráin, Vicente Llorens, Ricardo Gullón, Juan Benet y Gonzalo Sobejano, se encuentra Mariano Baquero (Casas, 2019: 293). Ante el escaso número de críticos que conforman el panorama de los estudios narrativos de esa época, consideramos de interés rastrear cuáles fueron las principales influencias de Mariano Baquero en su reflexión sobre estas tres categorías del ámbito de la narrativa.

Cuando a finales de los años sesenta nace la narratología, surge para la crítica literaria la necesidad de delimitar modelos narratológicos con los que establecer propuestas para el análisis de los relatos. De entre estos modelos, Gómez Redondo (1996) ha destacado los elaborados por Greimas, Todorov y Genette, siendo, sin duda, las propuestas de este último las que más repercusión han tenido en relación a las categorías narrativas, y cuyas ideas reflejaremos a lo largo de este subapartado.

Pese a ser compleja la escisión de las categorías del tiempo, descripción y diálogo en la práctica del análisis crítico, en este trabajo proponemos ofrecer la aproximación de Mariano Baquero a las mismas por separado. En esta tarea de abordarlas de manera independiente, consideramos que pueden ayudar las reflexiones de carácter más teórico que incluyó sobre ellas. Es, por esto, que, dentro del estudio de cada una, nos acercaremos, en primer lugar, a aquellos trabajos en los que desarrolló su pensamiento desde una perspectiva que, sin dejar de ser crítica e histórica, podríamos considerar más próxima a la reflexión teórica para, en segundo, prestar atención a la aplicación crítica que llevó a cabo en sus análisis de las obras de algunos novelistas.

2.2.1. El tiempo

> Una hora, una vez instalada en la mente humana, puede abarcar cincuenta o cien veces su tiempo cronométrico; inversamente, una hora puede corresponder a un segundo en el tiempo mental. Ese maravilloso desacuerdo del tiempo del reloj con el tiempo del alma no se conoce lo bastante y merecería una profunda investigación.
>
> Virginia Woolf

Perteneciente al *Orlando* de Virginia Woolf, esta cita revela la consciencia que durante principios del siglo XX los propios novelistas habían adquirido acerca de la

importancia de este elemento dentro de la composición de sus narraciones[147]. Unida consustancialmente al deseo de renovación de las técnicas narrativas de principios de siglo, la problemática del tiempo adquiere un papel significativo dentro de las realizaciones novelísticas contemporáneas. Tal es su relevancia que deja de ser solamente el marco en que se situaba la historia narrativa y se convierte en protagonista o tema central de algunas novelas como la de Proust, *En busca del tiempo perdido*, o Thomas Mann, *La montaña mágica*.

En este sentido, resulta relevante la reflexión realizada por Benito Varela al estudiar la renovación novelística del siglo XX. Este investigador alude al modo en que el centro de reflexión de esta problemática en función de los autores, señalando la búsqueda del tiempo perdido proustiana, el tempo lento en Mann, Proust, Azorín y Miró o la ruptura de la secuencia temporal en Huxley o Faulkner como algunas de las principales manifestaciones que esta cuestión había adquirido durante dichos años (75). Continúa reflexionando cómo, durante el siglo XX, el tiempo no solo adquiere un papel significativo en las creaciones novelísticas, sino también teatrales o cinematográficas. Tal y como demuestra la atención que el tiempo recibía desde una perspectiva filosófica −Kant, Hegel, Kierkegaard o Heidegger−, su problemática era una cuestión que excedía incluso el ámbito artístico. No es extraño, por ello, que dentro de los estudios de Mariano Baquero se encuentren alusiones a la dimensión dramática que el paso del tiempo tiene en la consciencia del ser humano. Si es principalmente a la hora de analizar la obra de Azorín y Miró cuando expone de manera más extensa el modo de sentir el tiempo de estos escritores, ya en sus estudios "Tiempo y tempo en la novela" (1948a) y *Problemas de la novela actual* (1951) había advertido sobre las distintas manifestaciones que la inquietud por el transcurrir del tiempo había adquirido en las obras literarias.

En el primero de estos trabajos, Baquero presenta la nostalgia por la pérdida de las ilusiones juveniles como uno de los temas que mejor caracteriza a la novela actual. Si considera un *leitmotiv* su presencia en la novela contemporánea −*El gran Meaulnes* de Alain Forunier, *Los verdes años* de Cronin o *El retrato de un artista adolescente* de

[147] Aunque no cabe duda de que en el siglo XX se produce un aumento de la consciencia del tiempo por parte de los narradores, como señala Garrido Domínguez (1996), ya en la literatura del siglo XVIII algunos autores habían tomado consciencia de este elemento: "es un hecho que ya se aprecia en Rabelais, aunque el espaldarazo definitivo corresponderá a Goethe y a Rousseau y, a través de Dickens y Th. Mann, alcanza el siglo xx" (163). Este mismo investigador señala cómo, con anterioridad a este siglo, esta conciencia sobre lo temporal se manifiesta también muy presente en ciertos tipos de novela biográfica.

Joyce−, manifiesta asimismo su aparición en otros géneros literarios como el teatro −*Time and the Conways* de Pristley y *Our Town* de T. Wilder−.

La mayor extensión del segundo trabajo −*Problemas de la novela actual*− le permite otorgar una dimensión histórica a esta cuestión de la preocupación existencial por el paso del tiempo. Consciente de que el valor dramático del tiempo no es algo nuevo y propio del hombre contemporáneo, manifiesta el distinto matiz que tenía para el hombre barroco y el hombre moderno. Si para el hombre del seiscientos había cierto consuelo en el paso doloroso del tiempo debido a la creencia en un alma inmortal, en el hombre moderno, el transcurrir temporal implica una lenta y progresiva transformación, una separación, entre el yo de ahora y el yo que fue, que corroe y deforma todo y que no solo empuja al hombre hacia la muerte, sino que lo aleja de sí mismo y de sus semejantes (Baquero Goyanes, 1951: 30). Como se aprecia a la luz de estas tempranas matizaciones, en sus trabajos sobre la categoría temporal, Baquero no se inclinó hacia un estudio intrínseco y puramente formal de esta categoría en las obras literarias, sino que lo enriqueció con la inclusión de ciertas apreciaciones que situaban las obras en sus circunstancias sociales, filosóficas e históricas[148].

Junto a esas reflexiones sobre el tiempo que conectan su obra con preocupaciones sociológicas o históricas, es también habitual encontrar referencias a la relación de la novela con la música a propósito de este factor. Especialmente interesantes resultan las realizadas en su monografía *Estructuras de la novela actual*. La consciencia del crítico sobre la novela y la música como artes temporales lo había llevado desde su temprano estudio de 1948 −"Tiempo y tempo en la novela"− a realizar comparaciones entre ambas artes. Sin embargo, es en esta monografía cuando estas interacciones se consolidan. En esta tarea parece resultarle de gran utilidad la crítica que Murray realiza a Forster en su *Preface* a *The Novel Modern Essays in Criticism*, al discutirle la oposición tan rígida que había establecido entre los términos de *pattern* y *rhytym*. Para Robert Murray, por mucho que una novela pueda ser considerada en términos espaciales continúa siendo una progresión en el tiempo. A Baquero esta afirmación le resulta plenamente acertada y, con el fin de ejemplificarla, compara la visión inmediata de una composición partida en dos planos que permite un cuadro como *El entierro del conde de Orgaz* y la necesidad de que

[148] En 1967 recupera el apartado de esta monografía titulado, "Presencia del tiempo en la novela contemporánea" para publicarlo en forma de artículo divulgativo en el Diario Regional de Valladolid.

el tiempo de lectura transcurra para percibir claramente la estructura de la novela bipartita como *Las palmeras salvajes*.

Si en una novela el transcurso del tiempo es esencial para que su estructura vaya adquiriendo forma ante el lector, a Baquero le interesa señalar cómo en las composiciones musicales sucede lo mismo. En este sentido, le resulta interesante señalar la asociación entre las lecturas de libros y de partituras realizada por Charles Du Bos y Juan Lovelux. Para Du Bos existe semejanza entre el lector de una novela y el auditor de una sinfonía cuyo desarrollo sigue partitura en mano:

> La longitud es la necesidad primordial de la novela que se proponga situarnos en posesión de un mundo. Porque, como por su misma naturaleza, todo libro pertenece a la vez al espacio y al tiempo, establece con el lector una ración análoga a aquella, para el auditor, de la partitura referida a la sinfonía; espacio y tiempo son aquí solidarios, y el tiempo del novelista tiene necesidad de espacio, para asociarnos a los procesos concretos de los personajes, y para que, en virtud de su entrecruzamiento, pueda darse la composición de un mundo (Du Bos. Apud, Baquero Goyanes, 1970a: 87-88).

Juan Lovelux, por su parte, realiza una comparación semejante, pero aludiendo, en lugar de a un simple auditor, a la función de un ejecutante de cierta partitura recibida. Se centraba, así, en casos de novelas como *Rayuela* donde el lector puede leer la obra de distintas formas, esto es, ejecutarla musicalmente de distintos modos (88). También en la obra de Michel Butor, *L'espace du roman*, Baquero encuentra esta analogía entre la lectura de una partitura y de una novela:

> El músico proyecta su composición en el espacio cuando escribe sobre el papel pautado, la horizontal determina entonces el curso del "tempo", la vertical, la intervención de los diferentes instrumentos. De la misma manera el novelista puede disponer diferentes historias individuales en un sólido dividido también en pisos, por ejemplo, un inmueble parisién; las relaciones verticales entre los diferentes objetos o acontecimientos podrían así quedar tan ajustadas, tan expresivas como las existentes, en una partitura, entre la flauta y el violín (Butor, 1961. Apud., Baquero Goyanes, 1970a: 100).

A esta reflexión, Baquero añade el caso de las novelas *El aplazamiento* de Sartre y *El curandero de su honra* de Pérez de Ayala como modelos novelísticos en los que el plano horizontal del tiempo y el vertical de las simultaneidades se relacionan. Especial atención le merece la obra de Pérez de Ayala. La disposición de las vidas de Tigre Juan y Herminia en dos columnas dentro de una misma página, convierte la verticalidad de la página en lo que para Michel Butor era el plano horizontal de la partitura y, la horizontalidad (la

resultante de la lectura alternativa de las dos columnas), en la verticalidad de la partitura (el número de instrumentos). Por último, llama asimismo la atención sobre el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell, donde cada novela es una partitura correspondiente a cada uno de los cuatro solistas componentes de una agrupación de cámara, de un cuarteto (Baquero Goyanes, 1970a: 101-102). Estas asociaciones entre novela y música a propósito de la categoría temporal le condujeron, incluso, a hablar de obras novelescas caracterizadas por una estructura musical. Por ir a profundizar en un capítulo posterior sobre estos distintos tipos de estructuras musicales en las novelas, en este apartado simplemente las mencionaremos: la sinfonía, la suite, la fuga, el contrapunto y las variaciones sobre un mismo tema.

2.2.1.1. El tiempo narrativo en la teoría e historia literaria

Gran parte de las reflexiones de Mariano Baquero sobre el tiempo narrativo hay que situarlas antes de que investigadores como Todorov −1972−, Genette −1972− o Ricoeur −1983− formalizasen el comportamiento de esta categoría en el relato a través de sus modelos teóricos. Como ha señalado Baquero Escudero (2020), en este crítico no se encuentra la compleja tipología que Genette elaboraría, aunque ya desde su primera aproximación a esta categoría en 1948 es perceptible su agudeza crítica (164). Teniendo en cuenta la repercusión que la propuesta de Genette ha tenido en los estudios posteriores, en este trabajo hemos tomado como modelo esta tipología con el fin de observar cuáles fueron las aproximaciones de Mariano Baquero a los conceptos que este crítico sistematizaría, intentando rastrear a su vez cuáles fueron las influencias en el crítico que dieron como resultado estos acercamientos.

Como es sabido, el modelo teórico de Genette se basa en la dicotomía historia/relato, ya presente en los estudios retóricos, y distingue entre tres dimensiones temporales: la duración, el orden y la frecuencia. En el conjunto de los planteamientos de Mariano Baquero realizados con un enfoque mayoritariamente teórico, no se han encontrado alusiones a la idea de la frecuencia temporal propuesta por Genette, a excepción de su reflexión sobre la manera reiterada en que objetos como el cigarrillo de Popeye o el sombrero de Temple aparecen en *Santuario* de Faulkner y que podríamos vincular con la concepción de *relato singulativo* −se repite n veces lo que ha sucedido n

veces− propuesta por el crítico francés. Mariano Baquero lleva a cabo esta reflexión dentro de su acercamiento a las distintas estructuras de las novelas. En concreto, estas reiteraciones tenían para el crítico un encanto casi musical, el de un *leitmotiv*, cuya presencia permitía aproximar las estructuras novelescas a las musicales (Baquero Goyanes, 1970a: 95-99). Atendiendo a esta consideración, en este estudio de lo que fueron sus ideas sobre la categoría del tiempo narrativo, nos centraremos en las dimensiones temporales de la duración y el orden narrativo.

2.2.1.1.1. La duración temporal

Definida por Garrido Domínguez (1996) como una de las grandes dimensiones del tiempo que engloba una serie de procedimientos para acelerar o ralentizar la velocidad o *tempo* del relato, es fundamental para su estudio tener en cuenta, como señaló Genette (1972), que existe una duración de la historia, medida en segundos, minutos, horas, días y años, y una duración del texto, medida en líneas y en páginas. Para abordar la aproximación de Mariano Baquero a este concepto, conviene comenzar recordando la actitud flexible con que estudia la novela bajo su interrelación con géneros literarios próximos a ella. A este respecto, resulta significativo que fuera, en su tesis doctoral sobre el cuento, cuando por primera vez aludiese a la concepción de la duración temporal en la novela. Es, concretamente, a propósito de su reflexión sobre la diferente emoción estética que presentan el cuento y la novela, cuando hace referencia al concepto de *tempo lento* psicológico de las novelas de Proust o Stendhal, para indicar cómo en ellas la emoción estética se manifiesta de forma más distendida que en el caso de un cuento. Pese a emplear para sus composiciones, tanto los cuentistas como los novelistas, los mismos ingredientes, la condensación que el tiempo vital de los personajes experimenta en cada uno de estos dos géneros es distinta, condicionada como está por la diferente extensión de los mismos (1949c: 123).

En este mismo trabajo, al hablar sobre la descripción narrativa como factor fundamental en la distinción entre el cuento y la novela, sus planteamientos vuelven a recaer en lo que actualmente se conoce como "duración temporal". El cuidado que en las novelas psicológicas exige la descripción del carácter de los personajes le lleva a reflexionar sobre cómo, en este tipo de novelas, el tiempo real puede ser insignificante

debido al *tempo lento* que exigen estas descripciones. A propósito de esta reflexión, en un ejercicio de relación intergenérica, manifiesta cómo el hecho de que en el cuento psicológico no pueda abordarse con morosidad la descripción de los personajes puede traer consigo que el tiempo cronológico de las historias contadas en forma de cuento sea, en algunos casos, incluso mayor al de las historias recogidas en forma de novela (1949c: 129-130).

También un artículo escrito de manera paralela a su tesis doctoral, "Tiempo y tempo en la novela"[149], se ocupa de esta dimensión temporal recurriendo a las relaciones que la novela establece con otros géneros literarios e incluso artísticos, como la música. Presenta, así, la semejanza que tienen la composición de una novela y de una sinfonía como consecuencia de la alternancia que en ellas se produce entre los tiempos *adagio* y *presto*. Recuerda a este respecto, los estudios de Casalduero dedicados al *Quijote*, en los que se analiza la estructura de la obra empleando una terminología casi musical, o, la novela de Pérez de Ayala, *Tigre Juan*, construida de manera musical conforme a los dos tiempos mencionados[150].

No solo del cuento, también en este artículo se sirve del teatro como género de oposición con el que estudiar el tiempo como límite de la acción novelesca. Bajo este enfoque reflexiona sobre cómo, si en el género teatral el tiempo actúa como marco que no se puede rebasar, en la novela, la acción se sitúa en un tiempo cuyos límites están solamente sujetos a la voluntariedad creadora del escritor (1948a: 86).

Esta alusión implícita al concepto de duración temporal se ve afianzada en este mismo estudio de 1948, al referirse a la diferencia que existe entre el tiempo novelesco −el de la acción imaginaria− y el tiempo real −el de la andadura narrativa− (1948a: 85). Asimilando el *tempo* novelesco a la categoría del ritmo musical, establece dos modalidades de *tempo* narrativo: la de los narradores a quienes parece sobrarle el tiempo y la de aquellos que carecen de él. Como novelistas del primer tipo cita a Dickens y

[149] La inclusión de este artículo como el mejor trabajo con el que hablar sobre el tiempo y *tempo* en la novela, en la antología realizada por los Gullón en 1974, *Teoría de la novela*, da muestra de la relevancia del mismo.

[150] Es, precisamente, el carácter temporal de ambas artes lo que a lo largo de su trayectoria académica le conduce a presentar la música como un sistema estrechamente vinculado con la literatura. Si el artículo "Tiempo y *tempo* en la novela" se constituye como punto de partida de las relaciones entre ambas artes sugeridas por el crítico, su propuesta de las relaciones entre el tiempo narrativo y el musical más significativa llega, sin duda, con su monografía *Estructuras de la novela.*

Thackeray, cuyas descripciones detalladas, amplios diálogos y situaciones múltiples dan cuenta de la placidez y amabilidad con que en la época victoriana se disfrutaba de la vida. En contraposición a este modelo, menciona la prisa narrativa de las obras de Stendhal. Tiene tanto que decir sobre los conflictos espirituales de sus personajes que ha de mantener –deduce el crítico− un ritmo rápido y seco. Llama especialmente la atención sobre cómo en esta rapidez narrativa Stendhal presta igual atención a los sucesos trascendentales que a los insignificantes o aparentemente insignificantes: "Stendhal concede más páginas a las reacciones de Sorel cuando se decide a aprisionar, en caricia, la mano de madame De Renal, que al atentado en la iglesia, que le lleva al patíbulo" (Baquero Goyanes, 1948a: 88). Esta apreciación le conduce a comparar a este novelista con Proust, quien asimismo mostraba una singular tendencia a detenerse en los detalles.

Cuando en 1951 redacta *Problemas de la novela contemporánea* toma las obras *Ulyses* de Joyce y *La montaña mágica* como modelos para retomar sus ideas sobre el concepto de "duración temporal". En esta monografía introduce un nuevo matiz con respecto a las que habían sido sus anteriores referencias a esta dimensión temporal, al hacer referencia al concepto de "tiempo de lectura". Como ha reflejado Garrido Domínguez (1996), este tiempo forma parte de las tres clases de tiempo que se sistematizaron con los estudios de Todorov para el análisis de una novela: el tiempo del relato −o de los personajes−, el tiempo de la escritura −enunciación− y tiempo de la lectura −recepción− (164). En este texto, Baquero (1951) expresa:

> A la inversa del *Ulises*, de Joyce, en donde los sucesos narrados coinciden en su duración con la de su lectura. En la novela alemana no son necesarias tres semanas para leer −de tan pocas páginas trata− lo que a Castorp le ocurrió en ese período de vida sanatorial. Pero tenemos la misma impresión que el protagonista experimenta de estar plenamente ambientados en el *Berghof* (28).

Si en los trabajos precedentes sus alusiones a la duración temporal se habían realizado tomando como base los conceptos de tiempo del relato (tiempo de la historia) y tiempo de escritura (tiempo narrativo), como se deduce de esta cita, en esta monografía, enriquece dichas reflexiones a través de un nuevo contraste, el que se produce entre la disposición del tiempo en la enunciación narrativa y el del tiempo empleado en la recepción de la misma.

Utilizar el *Ulises* de Joyce para reflexionar sobre la duración temporal era una práctica habitual entre los críticos foráneos. Cuando en "Trayectoria de la novela actual" (1955b) Baquero evoca un comentario de Sartre, recuerda cómo este investigador había acudido a la obra de Joyce para señalar que no era deseable que todas las novelas se redujeran al relato de un solo día por lo que era necesario buscar nuevas fórmulas y artificios novelescos. También, en 1963, el crítico español recurre a esta novela al realizar una revisión del tema del viaje a lo largo de la historia de la literatura −"Mr. Pickwick o la novela como viaje"−. Al llegar a la novela contemporánea, son las obras de Joyce y de Proust las que le sirven para manifestar la nueva concepción del viaje novelesco que presenta la narrativa moderna. La obra de Joyce supone una reducción de la odisea homérica y el ciclo de Proust sustituye el tradicional viaje a través del espacio por un nuevo mágico viaje a través del tiempo y la memoria, servido por medio de un minucioso *tempo* lento que sustituye a la tradicional movilidad narrativa (Baquero Goyanes, 1963: 142)[151].

Ante la frecuencia con la que Baquero insiste en esta idea de la duración temporal, no es extraño que cuando redacta su monografía sobre *Qué es la novela*, manifieste la importancia que tiene la rapidez o lentitud narrativa por cuanto está vinculada al sentido del tiempo en la novela, siendo este un elemento fundamental para que el autor construya sobre él su mundo imaginario (1961a: 88). Si recupera las dos modalidades de *tempo* narrativo rápido y *tempo* lento enunciadas en su artículo de 1948, el mayor espacio de este tipo de publicación le da pie, por un lado, a describir algunos pasajes de las novelas de Proust y Stendhal de las que se había venido sirviendo para ejemplificar sus aproximaciones sobre la duración temporal. Por otro, a añadir nuevos ejemplos, pertenecientes a otro tipo de manifestaciones literarias más bajas como pueden ser las novelas por entregas o los folletines, en las que al escritor parece sobrarle tiempo. Aunque

[151] En su estudio "Virgilio, personaje literario" refleja la influencia que la obra de Joyce ha tenido para la configuración temporal de algunas novelas posteriores: "La crítica ha creído ver en *La muerte de Virgilio* una cierta influencia de Joyce. De hecho, la novela de Broch se configura como un largo monólogo interior en el que Virgilio, habiendo llegado a Brindis y sintiéndose ya muy gravemente enfermo, espera la llegada de la muerte, sumido en una serie de meditaciones. Podría decirse que los únicos sucesos que se dan en la novela son la llegada a Brindis de Virgilio y su *muerte*. Si Ortega y Gasset frente a Proust, pudo hablar de casi novelas paralíticas, por la morosidad de su *tempo* narrativo y la exigüidad de la acción, cabría pensar que *La muerte de Virgilio* le hubiera merecido una opinión semejante por tratarse de uno de los textos novelescos que mayor contraste ofrecen en lo que se refiere al número de páginas más de 500 en una edición normal y lo sumario de la acción en ellas contenida" (1984d: 20-21).

en ellas el *tempo* narrativo sea más bien rápido, la acción se encuentra dosificada para someter al lector a una impaciente espera (1961a: 89).

Como ya adelantamos, a la hora de valorar las primeras alusiones de Mariano Baquero al concepto de "duración temporal", hay que tener en cuenta que este término no había sido sistematizado aún por los estudios narratológicos y, en España, no eran excesivos los trabajos teóricos dedicados a la novela. Ante esta situación, es evidente la influencia que ejercieron en el crítico las páginas de las *Ideas sobre la novela* de Ortega y Gasset. Este influjo es muy rastreable en los modelos literarios que tanto Baquero como Ortega emplearon para ejemplificar sus reflexiones sobre esta categoría. Recordemos cómo ya Ortega y Gasset aludía también a las obras de Proust y de Stendhal para reflexionar sobre la morosidad narrativa:

> Conviene, en cambio, hacer constar desde ahora que ese hábito de no definir, antes bien, de despistar, esa continua mutación de los caracteres, esa condensación en tiempo y lugar, en fin, esa morosidad o *tempo lento* no son uso exclusivo de Dostoievsky. Todas las novelas que aún pueden leerse hoy coinciden más o menos en su empleo. Sirva de ejemplo occidental Stendhal en todos sus libros mayores. *El Rojo y el Negro*, que, por ser una novela biográfica, refiere algunos años de la vida de un hombre, está compuesta en forma de tres o cuatro cuadros, cada uno de los cuales comporta en su interior como una novela entera del maestro ruso. El último gran libro novelesco la ingente obra de Proust declara todavía más esa secreta estructura, llevándola en cierto modo a su exageración (Ortega y Gasset, 1969: 185).

De igual modo, consideramos que hay que tener en cuenta que cuando Baquero inicia su trayectoria investigadora, los formalistas rusos ya habían señalado la importancia de la categoría del tiempo a la hora de establecer el paso del material desde la historia hacia el argumento. Tinianov y Tomachevski habían distinguido entre los conceptos de *fábula* −conjunto de motivos en sucesión cronológica− y *trama* −conjunto de motivos dispuestos con arreglo al orden en que suceden en la obra−, señalando cómo cada uno podía presentar un ordenamiento temporal distinto[152]. Ante la falta de traducción de estas ideas en Occidente, era imposible que esta concepción de los formalistas hubiese podido llegar de manera directa a Mariano Baquero. Sin embargo, es necesario considerar que entre las lecturas del crítico se encontraba la versión inglesa editada en 1949 de la *Teoría*

[152] Ya en su *Poética*, Aristóteles había diferenciado entre los hechos que son objeto de la mímesis (historia) y su organización a través de la fábula, dando a entender la labor del escritor como compositor de fábulas, pero sin aludir de forma explícita a la distinción de tiempos entre ambas fases del proceso creador (Garrido Domínguez, 1996: 163).

literaria de Wellek y Warren[153]. En dicha obra, queda patente la labor de investigación que, dentro de la escuela del formalismo ruso, René Wellek realiza al comienzo de su trayectoria. Entre sus reflexiones en esta monografía no solo se encuentra la distinción entre "fábula" y "sujet", sino que también dedica especial atención a la función del tiempo asociada a ambos conceptos:

> El tiempo de la fábula es el período total que comprende una determinada historia; pero el tiempo de la narración corresponde al "sujet": es tiempo de lectura, o "tiempo experimentado", que, por supuesto, está fiscalizado por el novelista, que despacha años enteros con unas frases, pero dedica dos largos capítulos a un baile (Wellek y Warren, 1985: 262).

Se podría, por tanto, afirmar que fueron las ideas sobre la morosidad narrativa de Ortega y Gasset y la teoría de Wellek y Warren las que, desde el ámbito teórico de los estudios literarios, más influyeron para la reflexión sobre el tiempo narrativo durante los primeros años de la trayectoria investigadora de Mariano Baquero (1948-1963).

Cuando en 1970 escribe la monografía *Estructuras de la novela*, su bibliografía crítica en torno a la dimensión temporal de la duración ha experimentado un notable aumento. Si en ella recupera las antiguas asociaciones entre la dimensión temporal del teatro y de la música con las de la novela, estas se ven sustentadas por los planteamientos de un amplio número de críticos. En lo que respecta a las similitudes entre el tiempo en el teatro y en la novela, recordemos cómo en 1948 planteaba las diferencias que presentaban ambos géneros en el empleo del tiempo como límite de la acción. En esta ocasión, para referirse a lo mismo se sirve de las reflexiones críticas expuestas por Thibaudet, quien había distinguido entre las artes del tiempo medido (teatro, novela corta y cuento) y las artes del tiempo libre (el lirismo, la epopeya y la novela). Basándose en esta diferenciación, el crítico francés consideraba inapropiada la percepción de la crítica neoclásica, que veía en la novela una carencia de armonía y proporción, consecuencia de su libertad estructural, al encontrar ausente el límite temporal que caracteriza a la oratoria o al teatro[154]. En consonancia con la crítica realizada por Thibaudet, Baquero considera

[153] Obra sobre la que Baquero −recordemos− realiza una reseña cuando en 1953 es traducida al español por Dámaso Alonso.

[154] Como se puede observar, el comentario realizado en su artículo "Tiempo y tempo en la novela" (1948a) acerca de la libertad temporal de la que goza la novela a diferencia de la rigidez del teatro coincide con lo que ya había formulado en 1925 Thibaudet en *Réflexions sur le roman*. No hay constancia de que en el momento de escritura de dicho artículo Baquero conociera esta obra, por lo que quizás se pueda considerar que la primera influencia de este crítico francés se produjera a través de la teoría de la novela de Ortega y

que la libertad en el uso del tiempo de la que dispone la novela propicia su capacidad para configurarse de muy diversas maneras y estructuras, por contraste con otros géneros como el teatro cuyas limitaciones temporales condicionan la rigidez de su estructuración.

Como ha quedado mostrado, a lo largo de toda su trayectoria investigadora y desde un enfoque principalmente teórico, fueron frecuentes las alusiones de Mariano Baquero a la complejidad que en una novela presenta la dimensión de la "duración temporal". Como el propio crítico reflejó en sus planteamientos, los cambios de ritmo narrativo vuelven difícil la correspondencia entre la duración de la historia y de la trama. Por ello, cuando Genette sistematiza el concepto de duración temporal, establece cinco movimientos reguladores de este ritmo narrativo: la elipsis, el sumario, la escena, la pausa y la digresión reflexiva. Debido seguramente a su interés por otra categoría narrativa como la descripción, de todos ellos, es tal vez la pausa descriptiva la que mayor atención recibe en su obra. Sus planteamientos sobre ella los analizaremos, por tanto, en el capítulo destinado a la descripción narrativa, en donde será inevitable, de igual modo, aludir a otros movimientos reguladores del ritmo narrativo como la escena y, por contraste con esta, el sumario.

2.2.1.1.2. El orden temporal

Señala Garrido Domínguez (1996) cómo el orden temporal no es solamente relevante para el estudio de la categoría temporal, sino que en él se pone de manifiesto la lógica interna del relato y, por supuesto, el punto de vista asumido por el narrador (167). Esta triple función la percibió muy bien Mariano Baquero, cuyas alusiones a esta categoría van desde unos primeros artículos en los que orden temporal aparece como recurso fundamental en la renovación de las técnicas narrativas, hasta unos posteriores trabajos en donde analiza la relevancia que la ordenación del tiempo presenta en la configuración de las estructuras narrativas. También pueden recordarse las referencias, ya señaladas, a la categoría temporal en algunos de sus estudios dedicados al perspectivismo, como "Perspectivismo en el *Conde Lucanor*".

Gasset. Como ha señalado Laurie-Anne Laget (2019) fueron las obras de críticos franceses como Thibaudet, Duhamel, Massis o Mauriac las que sirvieron de palanca a Ortega para plantear sus "cuestiones novelescas" (125-127)

Tal vez sea, en su artículo "Trayectoria de la novela actual" de 1955, cuando por primera vez alude a esta dimensión del tiempo. Ante su amplio conocimiento de la tradición histórica de la novela, el crítico no duda en reconocer la presencia de cierto desorden narrativo en las novelas de distintas épocas de la historia de la narrativa. Pese a ello, la frecuencia con que los novelistas actuales insisten en este procedimiento lo conduce a presentarlo como un recurso de gran relevancia dentro de la renovación de las técnicas narrativas característica de este siglo. Para mostrar la importancia que en el hilo de las novelas actuales adquiere el desorden cronológico toma como ejemplos *Ciego en Gaza* de Huxley, *Las ciudades y los años* de Constantino Fedin y *Luz de agosto* y *¡Absalón, Absalón!* de Faulkner, matizando cómo estos saltos cronológicos bien podían aclarar el desarrollo de la acción u oscurecerlo con el fin de captar la tensión del lector.

Tras esta primera mención, las alusiones a la dimensión del orden temporal desde un ámbito teórico suelen aparecer, a lo largo de su trayectoria, vinculadas a un tipo de novela contemporánea muy concreto, el *nouveau roman*. Si se tiene en cuenta que Bobes Naves (1998) ha señalado que esta clase de novela apareció en Francia pocos años después de 1950, resulta bastante precoz la alusión a esta clase de novelas que Mariano Baquero lleva a cabo ya en 1959, en su artículo "Deshumanización y novela"[155]. Pese a ello, es en su trabajo "Emancipación de la novela" (1962) cuando reflexiona sobre la ordenación temporal que presenta esta nueva novela francesa. Para ello, sirviéndose de la reflexión realizada por Robbe-Grillet, vincula la configuración del *nouveau roman* con las novelas de tipo policíaco por la presencia en la estructura de ambas de un agujero. No escapa de su razonamiento la diferencia que presentan sus estructuras en relación al orden temporal. Si las novelas policíacas empiezan por el final y su historia se reconstruye desde el presente hacia el pasado, cerrándose finalmente el agujero que al principio presentaban, las novelas de la nueva narrativa francesa carecen de comienzo y de final, pues la historia parece siempre estar haciéndose y el agujero no hace más que aumentar. Las obras de Grillet, Butor u Ollier son algunos de los modelos de nuevas novelas que en este artículo menciona[156]. En su visión diacrónica de la historia de la literatura no deja de mencionar

[155] Este temprano conocimiento del crítico de este tipo de novelas se debe, sin duda, a su interés por estar informado de las novedades que se producían fuera del país a través de revistas literarias, como la francesa *Esprit*.

[156] Puede recordarse cómo en este mismo año de 1962 escribe un artículo para la prensa titulado "El agujero y la nada", en el que manifiesta la presencia de este agujero asimismo en las artes plásticas, en la música

la importancia que la crítica ha otorgado a las obras de Faulkner, Proust, Joyce y Kafka como precedentes del *nouveau roman*, recordando las oscuridades y complejidades que en las novelas de Faulkner proporciona el quebrantamiento de la marcha y de la línea tradicional del relato que realiza el narrador.

Sobre el desorden temporal en estas novelas regresa a propósito de un artículo publicado en la *Estafeta literaria* en 1961, "Situación de la novela actual". En las reflexiones realizadas en este artículo puede observarse cómo fue consciente de la relación que existe entre el orden temporal y el punto de vista asumido por el narrador. Su apreciación parte de la vinculación que establece entre la ruptura del hilo cronológico de las novelas de Faulkner y la afirmación que Américo Castro realizaba a propósito de los conceptos de ser/parecer en la obra de Cervantes, y que ya transcribimos en el capítulo dedicado al perspectivismo literario. Recordemos cómo de la mano de Américo Castro, Baquero hacía derivar de ese conflicto perspectivístico entre el ser/parecer la apreciación del mundo inseguro e incierto que caracteriza al mundo moderno. Ahora, en este artículo, el desorden temporal propio de las novelas actuales es también, para el crítico, resultado de esas perspectivas inseguras que caracterizan la percepción del mundo que tiene el hombre moderno:

> Esa sensación de inseguridad, de inestabilidad se ha acrecentado en nuestros días, y ella está al fondo de muchas novelas, cuya tradicional textura realista se ha roto, socavada por el constante dudar y vacilar. Frente a mundos novelescos como los de un Dickens o un Balzac en los que, en lo sustancial, todo o casi todo está resuelto y explicado, y no hay apenas posibilidad de equívoco para el lector, son bastantes los novelistas actuales que han rechazado tan sólidas construcciones, para proponer otras más invertebradas y fluidas. Yves Berger, en un artículo titulado "Presencia y significación en Faulkner" se pregunta: "¿Cómo llega Faulkner a crear personajes inquietantes?" […] En Faulkner, tal oscuridad alcanza no solo a los personajes, sino a las acciones en que participan, nunca del todo definidas o explicadas, dadas frecuentemente por alusión, oblicuamente, suprimidas las conexiones lógicas, y roto, muchas veces el hilo cronológico, temporal, del relato (1961b: 5).

La ruptura del hilo cronológico conduce, en ocasiones, a la creación de una novela circular, como son los casos del *Finnegans Wake* de Joyce y *La celosía* de Robbe Grillet. Si Michel Butor había señalado la posibilidad de comenzar a leer *Finnegans Wake* por cualquier punto, Baquero halla este rasgo característico de cualquier obra del *nouveau*

−Haydn− o en el teatro −*La herida del tiempo* de Priestley−, cuestionándose si no cabría relacionar la expresión formal del agujero con esa preocupación por el tema de la "nada".

roman. Lo ejemplifica con *La celosía* de Robbe Grillet, en donde la existencia de un tiempo circular permite comenzar y finalizar la novela por cualquier punto, apreciando este procedimiento como algo muy diferente al adelantar o retroceder que caracteriza a los relatos de Faulkner.

Cuando en este mismo año, en 1961, expone una sucinta síntesis de lo que es para él una novela no deja tampoco de aludir al orden como dimensión temporal característica de este género. Con respecto a sus trabajos anteriores, llama la atención la aparición del concepto de *in media res*. En concreto, este término es ofrecido por el crítico a propósito de un planteamiento de tipo diacrónico, en el que recuerda cómo ya en la épica tradicional estaba presente este recurso −en obras como *La Iliada,* la novela bizantina de Heliodoro*,* Aquiles Tacio, etc.− y el modo en que, asimismo, había recibido imitaciones en la literatura renacentista y barroca. Esta consideración le conduce a insistir en el hecho de cómo, en la novela actual, los autores no se han contentado con esta tradicional fórmula y han acudido a un mayor desorden de la sucesión de los sucesos. Manifiesta, asimismo, la derivación hacia una estructura de tiempo circular que este escamoteamiento del orden temporal ha obtenido en algunas novelas como *La Celosía* de Robbe-Grillet.

Sobre esta relación entre el orden temporal de una novela y su estructura regresa en su artículo de 1967, "Estructuras novelescas". Las ideas expuestas en este trabajo suponen un anticipo de los planteamientos incluidos en la monografía publicada tres años más tarde *Estructuras de la novela actual*. Como se ha venido manifestando, ya desde 1952 le había interesado estudiar las semejanzas y diferencias entre las novelas policíacas y las pertenecientes al *nouveau roman*. Al abordar las estructuras de estos otros tipos de novelas, advierte cómo la que era una de las más cerradas estructuras novelescas, la de la novela policíaca con su característica marcha hacia atrás y resolución del conflicto, se ha convertido con esta nueva clase de novela en una de las más abiertas.

Ya desde el título del capítulo de *Estructuras de la novela actual* destinado al estudio del desorden temporal, "Desorden y digresiones" puede verse cómo el crítico considera íntimamente relacionado el recurso de la digresión con el orden temporal. Fiel a su metodología de observar los procedimientos narrativos bajo las diferentes manifestaciones que han tenido a lo largo de la historia, Baquero reflexiona sobre los distintos modos de ordenación que la materia narrativa ha recibido a través de los años. Manifiesta, así, cómo en la novela clásica primaba la estructura lineal y ordenadamente

cronológica, y cómo de darse algún retroceso este quedaba totalmente justificado. Recuerda los casos de flash-back en las obras de Gaboriau, en *La dama vestida de blanco* o *La piedra lunar* de Wilkie Collins o en *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë. En estas novelas, el hilo de Ariadna no se rompe. Si los vaivenes temporales otorgan al relato cierta complicación técnica y ayudan a sostener la atención lectora, la obligada aclaración final impide el oscurecimiento característico de las novelas contemporáneas al estilo de Faulkner (1970a:132).

En este camino hacia el empleo deliberado del desorden cronológico en la novela actual, Baquero considera la obra *Tristram Shandy* de Sterne una indudable precursora del desorden narrativo de muchas de las novelas contemporáneas. Para justificarlo se sirve de la valoración sobre esta obra emitida ya en 1760 por Horace Walpole, quien había considerado que su mayor gracia consistía en la marcha hacia atrás de su narración, o de las pronunciadas más recientemente por Ian Watt −1963− y André Maurois −1961−, quienes habían visto en ella un antecedente de las *roman-fleuve* sin unidad de acción escritas por Proust y Joyce. Como para Northrop Frye −1969− y Todorov −1971−, lo que para Baquero caracteriza a esta novela es la digresión. La gran abundancia de este recurso en esta novela provoca que, lejos de implicar una momentánea interrupción en la fluencia expositiva del relato, estas digresiones se conviertan en el relato mismo. Esto explica que para el crítico en algunas novelas como la de Sterne esta técnica no implique una detención de la acción −como sugería Genette−, sino que se encuentre más próxima del procedimiento narrativo del desorden temporal. Junto al valor que la digresión adquiere en la configuración de la novela de Sterne, no deja de señalar la menor relevancia que este recurso tiene en otras narraciones del tipo novela-ensayo o novela humanística como las de Huxley, Thomas Mann o Pérez de Ayala, en las que solamente implica cierta detención temporal. La distinción entre estos dos modos de emplear la digresión la encuentra manifestada en los dos tipos de narradores señalados por Booth: “aquellos cuyos comentarios son puramente ornamentales, retóricos y no integrados en la estructura novelesca y aquellos otros cuyos comentarios forman parte integral de la estructura narrativa. Tal es −repito− el caso de Sterne” (Baquero Goyanes, 1970a: 137).

Tras aludir al empleo del orden temporal en la novela tradicional y en la obra de Strene como precursora de la narrativa moderna, Baquero centra su estudio en la utilización del desorden cronológico en la novela actual. Si la obra de Proust había

marcado un cambio en lo que respecta al tratamiento de la dimensión temporal de la duración, lo mismo advierte en lo relativo al orden cronológico. Siguiendo el estudio de N. Cormeau, *Phisiologie du roman,* publicado en 1966, manifiesta la influencia que tuvieron tanto el pensamiento filosófico de Bergson como la literatura de Proust en la dislocación de los planos temporales. Para Baquero, Proust es el anunciador de un arte de trastornar y remover el tiempo y el espacio, yuxtaponiendo lo que hasta entonces parecía distinto, que gustará tanto en literatura como en pintura (1970a: 139). Ya en su artículo de 1948 había señalado cómo en la obra del novelista francés el presente, el pasado y el futuro se superponían dando la sensación de que el tiempo se encontraba destruido. En esta monografía, añade cómo este sentimiento al final del ciclo se torna en revelación. Pese a tantas rupturas temporales, saltos hacia atrás y largos paréntesis, al concluir la novela el tiempo se recupera, siempre que el lector no pierda cuál fue el punto de origen y cuál fue el sentido de la marcha hacia donde se dirigía la exploración del pasado (144). Recordando los comentarios de Cormeau y Schorer, manifiesta la complicación que esta técnica experimenta cuando al desorden temporal se le añade la ruptura del orden lógico, en novelas como *Estruendo y furor* de Faulkner. Para Schorer esas involuciones en el estilo y estructura suponían una representación de los laberintos morales que el novelista explora en su obra.

El texto de Conrad Kurz, *Metamorfosis de la novela moderna*, también le permite exponer la diferencia que, en relación al orden temporal, manifiestan la novela tradicional y la moderna. En la novela tradicional los sucesos de la vida del héroe se cuentan en un orden cronológico que no tiene por qué excluir ocasionales informaciones sobre su infancia y entorno familiar. En la novela moderna, buena parte del relato aparece desordenado temporalmente. Si Kurz cita como ejemplo el caso de la novela de Böll, *Opiniones de un payaso*, Baquero añade a la misma las obras de William Goldin *The Two Deaths of Christopher*, Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, y Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, en donde un personaje en estado delirante y próximo a la muerte recuerda desordenadamente su pasado.

Como no podía ser de otro modo en un capítulo destinado al desorden temporal, el crítico insiste en las diferencias y semejanzas de la estructura del *nouveau roman* y la novela policíaca. Los años transcurridos desde el nacimiento del *nouveau roman* le permiten nutrir sus planteamientos de una mayor bibliografía que la empleada en sus

trabajos anteriores. Entre ellos, figuran los estudios de Albérès y Michel Butor, obras de reciente aparición como los *Ensayos críticos* de Barthes −traducidos al español por Carlos Pujol en 1967−, la investigación de René Micha sobre *Nathalie Sarraute* de 1966 o el capítulo "La novela de la novela" de Beaujour en *La nueva novela europea* de 1968.

Pese a este aparente desorden característico de las novelas actuales, tomando como referencia lo señalado por Jean Mistler, Baquero manifiesta el ordenadísimo desorden que subyace bajo el mismo. Recuerda los casos de *La Route des Flandres* de Claude Simon o *La mason de rendez-vous* de Robbe Grillet. Al hacer referencia a las posibles motivaciones para este desorden cronológico expresa, por un lado, el deseo de los novelistas de diferenciar sus obras de las novelas de corte tradicional y, por otro, el interés y preocupación que muestran hacia la estructura de sus propias composiciones. Menciona a este respecto cómo ya Cervantes con sus deliberados olvidos y quebrantamientos del orden cronológico realizó ciertos experimentos para modificar las estructuras tradicionales.

De otro concepto cervantino, el de la "escritura desatada" se sirve para hacer referencia a la libertad de composición de la novela, cuya fluidez estructural −considera− ha encontrado gran expresión en narradores como Callois, Gide, James, Baroja, Thibaudet o Carpentier (181-186). En esta monografía dedicada a las estructuras de la novela, bajo el título "La novela, escritura desatada", reflexiona sobre la repercusión que la relevancia del tiempo ha tenido en que la crítica estudiase aquellos aspectos formales que implican un concepto temporal de la composición de una novela, llegando incluso a analizar aquellos intentos novelescos que suponen algo así como la anulación del tiempo (Baquero Goyanes, 1970a:175). Destaca a este respecto los estudios de Joseph Franck con su determinación de una forma espacial en la novela moderna, característica de aquellos pasajes en los que se produce una detención del tiempo. Si el lector avanza en la lectura de una descripción, esa progresión lectora no coincide con la del tiempo novelesco, puesto que cada fragmento descriptivo casi equivale a un paso hacia atrás en el tiempo. Franck señalaba a *Madame Bovary* como ejemplo de "forma espacial" y al ciclo novelesco de Proust como mejor modelo del manejo de esta técnica por la superposición en ella de los tres tiempos (pasado, presente y futuro). Baquero recoge, asimismo, la investigación de Sauvage, *An lntroduction to the Study of the Novel,* para manifestar cómo este autor había visto en la obra de Joyce *Finnegan's Wake* el empleo de esta técnica llevada al límite. De

igual modo, alude a las consideraciones de Jean Bloch Michel y Lucien Goldmann acerca de *La Jolousie* de Alain Robbe-Grillet como el modelo más significativo (1970a: 176-177).

2.2.1.2. La presencia del tiempo en sus análisis críticos

La categoría del tiempo tuvo una función principal en sus análisis críticos de las obras de algunos novelistas como Clarín, Miró y Azorín. Junto a los trabajos dedicados en forma de artículos a estos autores, también se encuentran ciertas reflexiones sobre esta categoría en las ediciones que realiza de las novelas de Francisco Ayala, *Muertes de Perro y El fondo del vaso*, Pedro Antonio de Alarcón, *El escándalo* o Palacio Valdés, *Tristán y el pesimismo*. Con el fin de observar la aplicación de las concepciones teóricas anteriormente señaladas en su concreta praxis crítica sobre estos novelistas, en este apartado reuniremos los diferentes trabajos que a lo largo de su trayectoria destinó a cada uno de estos autores presentando el modo en que la categoría del tiempo le ayudó a su interpretación crítica sobre las obras.

En el primer capítulo de esta tesis mencionábamos el interés que desde sus primeros años Baquero manifiesta hacia la narrativa clariniana. Sus primeros trabajos sobre este autor estuvieron enfocados en su labor como cuentista, siendo su estudio de 1952 "Clarín, novelista" el primero en que hace alusión a las novelas de Clarín. Publicado con motivo del centenario del nacimiento del autor, el principal propósito de este trabajo era reivindicar la labor de Clarín como novelista, encontrando el mejor método en la matización de la calificación como novelista naturalista que había recibido por parte de la crítica de finales del diecinueve. El análisis de la categoría temporal aparece, así, en este artículo relacionada con esta intención, especialmente por la vinculación que establece entre la lentitud temporal con que se desarrolla la narración de *La Regenta* y el carácter psicológico que prima en esta novela y que lo distancia de los presupuestos naturalistas. Ya Graham Bell y Albert Brent habían manifestado la mayor similitud de las novelas de Clarín con las de Stendhal que con las de Zola, al percibir el interés del novelista por el reflejo de la interioridad de los personajes. Esta importancia de lo psicológico le conduce al crítico a distinguir entre dos tiempos: el que transcurre sobre el espacio de los personajes y el que sucede almas adentro, señalando no solo la importancia

que el segundo adquiere en esta obra clariniana, sino también el gran manejo de este novelista a la hora de emplear el *tempo narrativo* adecuado a cada hecho. Recuperando la alusión a los ritmos narrativos lento y rápido llevada a cabo en su artículo "Tiempo y *tempo* en la novela", reflexiona sobre el contraste de ritmo narrativo entre la primera y segunda parte de *La Regenta*. Si en las primeras páginas, la descripción psicológica de los personajes y la presentación de los espacios conduce a Clarín a emplear un *tempo* narrativo lento, el dramatismo que la obra adquiere en los últimos capítulos acelera este ritmo, provocando que, una tragedia que ha necesitado veintiocho capítulos para prepararse, se resuelva en solo dos. Esta reflexión supone, sin duda, una muestra evidente de la dificultad de separar en los análisis críticos las categorías del tiempo y la descripción.

También en la interpretación de *Su único hijo* que lleva a cabo en el artículo, "Una novela de Clarín: *Su único hijo*" (1952d), la categoría del tiempo aparece vinculada al deseo de suavizar la presencia de rasgos naturalistas en la obra de este novelista. En este sentido, señala el crítico, cómo esta novela carece de la precisión espacio-temporal característica de las novelas del naturalismo. Tampoco considera que la abstracción temporal de la obra sea tan grande como la apuntada por Clochiatti. Más cercano al análisis de la novela realizado por Azorín, para Baquero, la técnica empleada por Clarín había sido la de ofrecer el ambiente por alusión. Siguiendo el procedimiento del autor de *La Voluntad*, Baquero intenta precisar el tiempo histórico en que sucede la acción de la novela, recogiendo las referencias y detalles contenidos en la obra que pueden ofrecer información al respecto. Basándose en la alusión al alumbrado público que Clarín realiza, Azorín había situado la novela en época romántica, entre 1830 y 1840. Baquero, en cambio, sitúa el relato en un tiempo post-romántico. De otra forma, no le habría sido posible a Clarín realizar afirmaciones como la siguiente: "Bonifacio que había sido uno de los más distinguidos epígonos de aquel romanticismo al por menor, y moribundo" ni referirse al romanticismo a través de verbos conjugados en un tiempo de pasado próximo (1952d: 21).

Si en estos artículos la categoría del tiempo aparece vinculada al deseo por rebajar la calificación de las novelas de Clarín como obras naturalistas, en su edición a *La Regenta*, el tiempo narrativo adquiere en su interpretación de esta obra un nuevo valor, al ser analizado como un elemento de gran interés para la estructura de la novela. Recuerda

el crítico la interpretación de la obra realizada por Alarcos en 1950 bajo un diseño triangular de fuerzas amorosas que estructura la novela. Esta importancia del número tres, señalada por Alarcos, es desplazada por Baquero hacia otros aspectos de la organización de la novela como es el de la influencia en ella de un tiempo dividido sobre la base de este número: si la primera mitad de la novela abarca tres días, la segunda, un periodo de tres años. Empleando la terminología de Percy Lubbock, señala el crítico la vinculación entre el *tempo* lento de esa primera parte con el modo narrativo de la escena, y la asociación del *tempo* narrativo rápido, característico de la segunda parte, con el modo panorámico, mencionando una vez más la habilidad con que Clarín supo dotar de solidez a la estructura de su novela.

Cuando en 1956 Baquero propone como motivo de su discurso de inicio de curso una conferencia sobre Azorín y Miró, es consciente de la abundancia de estudios que habían recibido las obras de estos novelistas. Pese a ello, considera interesante realizar un estudio de ambos autores bajo una perspectiva comparada. Si ya hemos indicado cómo en su temprana interpretación de *La Regenta* de 1952 se refleja su apreciación de la dificultad de separar en la praxis literaria las categorías del tiempo y la descripción, este trabajo sobre Azorín y Miró viene precisamente a incidir en la íntima relación entre estas dos categorías como consecuencia, principalmente, de la interrelación entre los conceptos de tiempo y espacio que Bajtín consolidó con la acuñación del término de "cronotopo".

Si tenemos en cuenta las ideas sobre el tiempo señaladas a propósito de los estudios más teóricos de Mariano Baquero, también se puede considerar que este trabajo es una ampliación de aquella precoz inclinación que en "Tiempo y tempo en la novela" le condujo a interesarse por el empleo de la categoría temporal en las obras no solo de Proust y de Stendhal −quienes venían siendo modelo de ejemplificación para la crítica foránea−, sino también de novelistas españoles como Azorín y Miró. Hay, asimismo, que recordar que ese estudio de 1948 ya suponía una muestra de la preocupación de Mariano Baquero por el tiempo más allá de su constitución como categoría narrativa, al concebirlo en la dimensión dramática que adquiere en la consciencia del ser humano. Este trabajo también supone una profundización en este sentido, al abordar fundamentalmente el reflejo que el sentir del tiempo por parte de Azorín y Miró adquiere en sus textos, tanto a nivel temático como formal.

En lo que respecta a su aproximación al tiempo como tema en la obra azoriniana, su sensibilidad lectora le permite percibir el diferente modo en que este tema es abordado por Azorín a lo largo de su obra. Distingue, así, entre la manera de presentar el tiempo en las descripciones de los paisajes del Levante y de los paisajes de Castilla. Como ya hemos adelantado, en la interpretación de la obra de Azorín es fundamental para el crítico tener en cuenta la conjugación que en ella se produce entre el tiempo y el espacio. Si los paisajes del Levante son vistos por el autor desde el recuerdo de su pasado personal, los de Castilla lo encaminan a una mayor abstracción que le permite reflejar la inquietud por el pasado de España y, a la vez, meditar sobre el misterio del tiempo y de la eternidad.

Esta distinción entre los diferentes matices que el tiempo adquiere en la obra de Azorín marca, sin duda, el análisis temático del crítico sobre sus novelas. En él, lejos de proponer una interpretación centrada exclusivamente en los textos de este novelista, desde una perspectiva histórica, estudia los motivos que caracterizaron la prosa azoriniana en comparación con la presencia de los mismos en otros momentos de la historia de la literatura. Uno de estos motivos es el de "la cuna y la sepultura", presente en el capítulo "Naciendo morimos" de *La voluntad*, tan característico de la literatura barroca. Otro de ellos es el motivo de las ruinas, también muy barroco, y que aparece en el capítulo XXXVII de *Una hora de España*. A propósito del tópico de "la cuna y la sepultura", recuerda el crítico el soneto de Quevedo, *Ah de la vida.* Con respecto al motivo de las ruinas, señala la resonancia que, en el comportamiento de Rodrigo Caro ante las ruinas del palacio, del texto azoriniano, tienen la actitud de Quevedo ante las ruinas espirituales de su patria y de Calderón, Góngora o Rioja ante la ruina oculta tras el frescor de la rosa, o incluso la de Lope ante la impresionante ruina de la belleza que resulta la calavera de una mujer (1956: 23).

Su gran conocimiento de la historia de la literatura le permite, pese a esta semejanza, señalar una diferencia fundamental entre la concepción azoriniana de las ruinas y la que tienen los autores barrocos y románticos. Para los autores del siglo XVII, las ruinas son motivo de una lección de desengaño, de un pensamiento sobre la muerte y de un deseo de salvación y eternidad. Para los románticos, en cambio, las ruinas aparecen cerca de algún elemento natural como expresión de la victoria del tiempo y de los elementos naturales sobre las construcciones humanas. En Azorín, por su parte, la vinculación entre las ruinas, el desengaño y la muerte es idéntica a la de los hombres del

barroco a excepción de que, junto a esas ruinas, hay también un elemento natural, que, en lugar de expresar el triunfo de la naturaleza sobre la obra del hombre, manifiesta cierta esperanza. Para ejemplificar este tratamiento azoriniano del tiempo, recuerda la estampa de las ruinas junto al símbolo de los chopos −como fuente de vida− descrita por el novelista:

> Junto a la muerte encarnada en las piedras del palacio, los finos chopos tiemblan, es decir, se mueven, emanan vida. Al adherir Azorín al tema de las ruinas, del tiempo implacable, su profundo sentimiento del paisaje −¡esos tan castellanos, finos chopos!−, nos da la medida de su fe en lo vital, fluir mágico que escapa a la muerte y al tiempo. Podrán morir esos chopos, ser derribados, ¿pero es que no surgirán otros en otra parte como expresión del poder misterioso de la vida, de las resurrecciones primaverales, del incesante bullir y crear de las fuerzas germinales del mundo? (1956: 24).

En un ejercicio de a lo que se referiría con posterioridad Martínez Fernández (2001) con el término de "intratextualidad", compara el símbolo azoriniano de los chopos con el de las nubes, siempre distintas y siempre las mismas como metáfora de la vida inapagable. En la obra de Azorín, el sentido del paso del tiempo −deduce Baquero− no es tan doloroso como lo sentían los hombres del barroco. Debido en ocasiones a la inserción del tiempo en un determinado espacio, este dolor aparece relativizado, como demuestra el transcurrir del tiempo en los pueblos: "¡Esos interminables minutos de los pueblos!"

Para Mariano Baquero, estas reflexiones a nivel temático sobre el tiempo adquieren su reflejo en los procedimientos estéticos de las novelas. Si los símbolos de los chopos y de las nubes reflejan la concepción azoriniana sobre la vida como repetición[157], como un continuo presente, para el crítico también está presente esta idea en diversos aspectos formales de las obras azorinianas. Es el caso, por ejemplo, del gusto del autor por el presente como tiempo verbal −incluso para referirse a hechos pasados− o de la utilización de determinantes demostrativos de cercanía frente a los de distancia media o lejanía, como demuestran algunos pasajes de *La voluntad*, de *Una hora de España*, de *Madrid* o de *Al margen de los clásicos*. En este último libro, la metamorfosis del pasado en presente se evidencia asimismo de otra forma, al sacar el escritor a los personajes clásicos de su tiempo para lanzarlos al presente, siendo posible encontrar en sus obras

[157] Sobre la repetición como característica del ritmo en la prosa de Azorín regresa un año después a propósito de su artículo "Retórica y ritmo en Baroja y Azorín", estudio en el que expone el parentesco expresivo que existe entre la tonalidad sentimental, el ritmo expresivo y la retórica de ambos escritores.

equivalentes de personajes ya desaparecidos −nuevas figuras cervantinas, un nuevo don Juan, una nueva Melibea−.

Este gusto por el tiempo presente es también −según el crítico− el que conduce al escritor a elegir una sintaxis rápida. Recordando la crítica que Azorín realiza de la prosa estática y el tiempo lento en *El artista y el estilo* y en el libro *Madrid*, Baquero cuestiona el reflejo que este rechazo de la lentitud narrativa presenta en la obra de un novelista en el que parece primar más la morosidad que la rapidez descriptiva. Esta consideración le lleva a señalar una nueva diferenciación entre dos tipos de tiempo: el tiempo sintáctico y el tiempo descriptivo. En la prosa azoriniana el tiempo descriptivo es lento mientras que el sintáctico es ágil, con una clara preponderancia de oraciones aisladas. Si la enumeración de cosas, una tras otra, se hace a través de una prosa cortada y rápida, el efecto final provoca la lentitud. Un ejemplo de ello lo encuentra en el segundo capítulo de *La voluntad*, cuando Azorín realiza una descripción de la fachada, del interior, de la escalera y de los pisos de una casa.

También recurre a técnicas cinematográficas para comentar el procedimiento temporal de algunas obras azorinianas. A propósito del pasaje citado de *La voluntad* y de otro presente en *Antonio Azorín*, Baquero alude a la técnica del *travelling* cinematográfico para explicar la técnica de la mirada lenta que se desplaza de objeto en objeto. Su habitual mirada diacrónica hacia cualquier elemento literario le conduce a vincular este procedimiento descriptivo azoriniano con los inventarios naturalistas incluidos en algunas novelas de Pardo Bazán o Pereda. Pese a ello, para Baquero existe una diferencia fundamental: si las descripciones azorinianas se caracterizan por el transcurrir del tiempo, las de los autores naturalistas se desarrollan en un tiempo estático. En algunas obras, como *Los pueblos*, percibe casos en que los inventarios azorinianos se aproximan a la quietud de las descripciones del naturalismo, sin embargo −matiza el crítico− las descripciones de Azorín poseen siempre una carga afectiva que la distancia de los fríos inventarios naturalistas.

También para referirse a los gestos, actitudes y movimientos humanos presentes en las descripciones azorinianas, Baquero recurre a la comparación de los recursos narrativos empleados por Azorín con las técnicas cinematográficas, manifestando la gran ayuda que el cine proporcionó al novelista para aprender a aproximarse a las cosas, gestos u objetos. Una vez más describe el investigador el empleo en la prosa de Azorín asociada

a la técnica de la cámara lenta, señalando su semejanza con la narrativa de Proust. Son los capítulos IV y V, "La espera" y "La carta", de *Doña Inés* a los que alude para presentar dos de los recursos técnicos más utilizados por Azorín. El primero de los capítulos señalados le da pie a evidenciar el gusto azoriniano por ralentizar el ritmo narrativo para desmenuzar las actitudes y los gestos de Doña Inés y conseguir el efecto sentimental de impaciencia con el que la emocionada protagonista espera la llegada de la carta. A través del quinto capítulo manifiesta la intención de Azorín al utilizar una sintaxis rápida para expresar la vacilante actitud de Doña Inés entre el deseo de abrir la carta o de mantenerla cerrada por miedo a sentirse defraudada por su lectura (1956: 29).

Al igual que en Azorín, la preocupación mironiana por el tiempo parte de la angustia e inquietud ante su constante fluir, pero a diferencia del autor de *La Voluntad* Miró tiende a reflejar el tiempo en su quietud, a crear un cuadro estático, una descripción en la que todo queda inmovilizado. Dentro de estas descripciones mironianas, Baquero destaca la relevancia que tienen dos símbolos: el de los relojes y el de las campanas. Con respecto al primero, recuerda su presencia en los cuentos *El reloj* y *El abuelo del rey*. En el primero, la muerte temporal de un reloj que se ha parado, se cruza con el vivir y el morir de los hombres. En el segundo, un reloj parado es el objeto que el abuelo regala al nieto como elemento capaz de triunfar y vencer al tiempo. A la belleza de los relojes quietos alude asimismo al referirse a *El libro de Sigüenza*. De él, el crítico destaca el deseo de Miró de vivir no en el horario que rigen los minuteros del frío mecanismo de los relojes sino en su propio tiempo, en el que fluye por su sangre (1956: 34).

Con respecto a la presencia del símbolo de las campanas en los textos mironianos, recuerda el investigador el temblor sonoro de las mismas en unas líneas de *El ángel, El molino y El caracol del faro*, y la función similar que tienen a un reloj que toca a determinadas horas y canta las alegrías y los terrores, el nacer y el morir de los hombres. Presente, pasado y futuro se juntan, así, para Gabriel Miró, en el campanario, otorgando una sensación de eternidad, de tiempo inmóvil que el novelista dice ser el del pasado, pero que para él lo es todo (1956: 35). En el gusto de Miró por el pasado, halla Baquero semejanza con la búsqueda del tiempo perdido proustiana. Si al escritor francés era el sabor de una magdalena lo que lo evadía hacia el mundo de los recuerdos, en los textos de Miró son los olores y sonidos los que devuelven a Sigüenza el tiempo inmóvil, congelándolo al modo de una fotografía.

Al igual que en Azorín, el aspecto temático del tiempo inmóvil adquiere en la obra de Miró reflejo en algunos aspectos formales. Si el tiempo verbal preferido de Azorín es el presente, Miró, en su deseo por parar el tiempo, se decanta por suprimir todo verbo en forma personal, aunque matiza cómo en algunos pasajes sin faltar los verbos se percibe la misma sensación de quietud y eternidad. Cita, así, la descripción del fluir del río que el autor realiza en las *Estampas del río*, en donde si, por un lado, el fluir del río refleja el dolor ante el paso del tiempo, por otro, por medio de la descripción del reflejo de todos los seres y las calles de la ciudad en el fondo del río, se manifiesta su deseo de quietud. También el agua presenta −para Baquero− un papel fundamental dentro de la simbología mironiana. Comparando la relevancia del agua en la prosa de este novelista con la presentada en los textos de Santa Teresa, advierte sobre la diferente motivación que condujo a uno y otra a interesarse por este elemento. Si en la Santa fue la sequedad de la tierra la que agudizó su fervor por el agua, en Miró es la verde humedad de la huerta levantina y la presencia del agua en tan diversas manifestaciones lo que suscita su interés. También en *Años y leguas,* la descripción del frescor del agua como recuerdo de la infancia le conduce a compararlo con el motivo proustiano y a manifestar el deseo del novelista de contraponer al dolor del hombre por el paso del tiempo la eternidad del agua.

Como el gran crítico que asimismo fue, Azorín supo interpretar los textos mironianos. Cuando realizó un homenaje a este escritor, *In memoria*, bajo un epígrafe titulado "Eternidad y fugacidad", vino a describir una casa rural en cuyo zaguán había un reloj de cuco que parecía pararse al contacto con el escritor −recogiendo así el mironiano deseo por impregnarlo todo de quietud y eternidad−. A ojos de Mariano Baquero, con esta predilección por los relojes quietos, el sonido eterno de las campanas o el reflejo de los objetos en el fondo del río, la principal intención de Miró fue la de mostrar al hombre la posibilidad de una vida libre de la mordedura del tiempo.

Antes de adentrarnos a analizar sus reflexiones sobre el tiempo en las introducciones a las novelas de Palacio Valdés, Alarcón y Ayala, conviene recordar que la labor de Mariano Baquero como prologuista y editor de novelas no comenzó hasta la década de los setenta, cuando su interés estaba ya principalmente centrado en el análisis de las estructuras novelescas. Esto explica que, en estos trabajos, el tiempo ya no sea estudiado a nivel temático sino como una categoría narrativa que desempeña una labor fundamental en la configuración de las novelas.

Cuando en 1971 escribe el prólogo a *Tristán y el pesimismo*, a la luz de los procedimientos empleados por Palacio Valdés en su producción artística, presta especial atención a la estructura de la novela, a la que considera basada en una estructura dual conformada por dos acciones novelescas: la historia de Reynoso y Elena y la de Tristán y Clara, íntimamente superpuestas por ser Clara la hermana de Reynoso. Si con la trama de estas dos historias Palacio Valdés consigue dar solidez a la estructura de la obra, no logra –según el crítico− manejar siempre con habilidad la categoría temporal. El excesivo detenimiento en la acción de una de las parejas provoca que al retomar la trama de la segunda se produzca cierta dislocación temporal, como la traslocación que el tiempo sufre entre el final del capítulo XVIII y el comienzo del capítulo XXII, a pesar del enlace que entre ellos se produce (1971b: 52). Esta alteración temporal se ve incrementada por el gusto del autor de introducir referencias a los sucesos del pasado y de la infancia de los personajes principales, con el fin de ofrecer al lector una ficha completa de los mismos. Con esta intención es frecuente en sus novelas −reflexiona Baquero− el uso del recurso de *in media res,* proveniente de la poesía épica[158]. Recuerda, así, algunos pasajes de distintas novelas destinados a proporcionar detalles de la vida anterior de los personajes como el capítulo II de *La aldea perdida*, el capítulo IV de *La alegría del capitán Ribot*, el capítulo X de *La hermana de San Suplicio*, el capítulo III de *La espuma*, los capítulos I y II de *Sinfonía pastoral* en los que se realiza la presentación de Angelina y su padre y el III en el que se cuenta la historia de este. Enmarcado en esta práctica habitual del novelista, destaca Baquero la función que tiene el capítulo II en *Tristán y el pesimismo*, al ofrecer la historia de Don Germán Reynoso, que ya había sido presentado en el capítulo I. Una vez más estima el crítico de poco habilidosa la manera en que, una vez narrado el pasado de este personaje, el novelista regresa al presente, al faltar expresiones de enlace que manifiesten la transición entre los dos planos temporales (47).

Al realizar en 1973 la edición a *El escándalo* de Alarcón, la amplia extensión con la que cuenta para desarrollar la introducción a esta obra, le permite ofrecer un estudio comparado de las narraciones de Alarcón, especialmente en lo que respecta a su estructura. La importancia que el tiempo presenta en la estructura de la novela es esencial,

[158] Como señala Garrido Domínguez (1996), recuérdese cómo las reflexiones teóricas sobre el orden temporal están ya presentes en la *Poética* de Aristóteles, donde se distinguía entre el *ordo naturalis* y el *ordo artificialis* (167).

siendo, concretamente, el desorden narrativo de las novelas alarconianas el rasgo que considera característico de la configuración narrativa de *El escándalo* y de *El niño de la bola* −novela que constantemente compara con *El escándalo*−. El desorden narrativo como característica principal de la estructura de ambas novelas le conduce a compararlas con la estructura narrativa propia del gusto romántico que, en contraposición a la predilección neoclásica por las estructuras ordenadas, reivindicaba la configuración caótica, espontánea y apasionada. Recuerda, así, la obra de Jorge Sand, *Leoni Leone*, y algunas novelas de Wilkie Collins, cuyas estructuras, cargadas de recovecos, desplazamientos narrativos, yuxtaposiciones y de piezas que han de ir combinándose, no distan mucho de las composiciones narrativas alarconianas.

El abandono de esta narración lineal para sustituirla por una en la que los hechos van y vienen del pasado al presente y viceversa es considerado por Baquero consecuencia de dos hechos. Por un lado, del deseo del autor por lucir sus habilidades como narrador de historias. Por otro, de la intención del mismo por intensificar la trama para hacerla llegar al lector cargada con una tensión que sería imposible a través de una narración lineal (1973a: CXXV). Esta tensión dramática cuyo conflicto se resuelve próximo al desenlace halla, para el crítico, sus antecedentes en la tragedia clásica. La comparación establecida en las aproximaciones más teóricas de Mariano Baquero entre la unidad del tiempo en el teatro y en la novela presenta su correlato práctico en el análisis de estas estructuras, dedicando un apartado exclusivamente a ello. En él, Baquero realiza un estudio muy minucioso del transcurso del tiempo a lo largo de la novela de *El escándalo*, declarando su acomodación, en este caso, a la unidad de tiempo de la comedia clasicista, al transcurrir la acción en un tiempo prácticamente ajustado a las veinticuatro horas exigidas por la normativa clásica (CVII). Comparando el acoplamiento de esta novela a la unidad del tiempo clásica con la llevada a cabo en el relato de *El sombrero de tres picos*, el crítico percibe la diferencia que existe entre una y otra obra. *El escándalo* abarca, en verdad, muchos más años que *El sombrero*, evocados por medio de la confesión que Fabián realiza al jesuita, lo que le conduce a distinguir entre un tiempo parado y un tiempo vital.

El caso más atractivo de manejo alarconiano de la categoría temporal lo encuentra en *El niño de la bola*, en donde, si bien no se respeta la unidad de tiempo, tampoco la quebranta excesivamente −dos días−. Para relacionar los artificios narrativos de *El*

escándalo y de esta novela, señala las indicaciones sobre la hora y el fluir del tiempo y los procedimientos narrativos de los que Alarcón se sirve para superar la barrera temporal de los dos días que abarca *El niño de la bola*. Si, por un lado, recoge las precisiones horarias que se dan a lo largo de los cuatro libros que componen la novela, por otro, estudia la utilización de trucos románticos como el desplazamiento de perspectivas, que permiten al autor ampliar la dimensión temporal. Señala, así, diversos momentos de la acción en que aparece el recurso narrativo de la retrospección, al que con la terminología posterior de Genette se conocería como *analepsis*[159]. El primero de ellos lo conforma la historia que doña Paz cuenta sobre el Niño de la Bola, la cual supone una retrospección al año de 1808 para informar sobre quiénes fueron los padres de Venegas y sobre su historia. Usando el habitual procedimiento de contar una historia mientras dura el camino del viaje, en esta ocasión hacia Granada. En el segundo caso, sirviéndose también de un dispositivo retardatario, se presentan diversos tipos del pueblo, entre ellos Trajano y Pepito, contando Trajano, a su vez, cómo se casó Antonio Arregui. En tercer lugar, la detención del tiempo vital viene motivada por la narración de los distintos momentos de la batalla que se libra en el alma de Venegas a solas con la imagen sagrada, siendo, por tanto, un tiempo psicológico.

Estas consideraciones le permiten comparar el manejo del tiempo en *El niño de la bola* y en *El escándalo*. En esta última novela, la mayoría de los hechos son dados a conocer a través de la confesión de Fabián Conde sobre la historia de su padre, al padre Manrique. Sin embargo, en el transcurso de la misma se involucran otras historias, como la expuesta en el diálogo entre Fabián y Gutiérrez, tras el que se ha de regresar desde un doble pasado (el de la historia del padre de Fabián y el de la escena del diálogo con Gutiérrez) al presente.

Al escribir en 1981 la introducción a las novelas de Francisco Ayala, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, Baquero dedica un apartado al estudio de la aproximación al modelo de novela policíaca que permite la segunda parte, *El fondo del vaso*, de estas dos novelas complementarias. Siguiendo lo señalado por Andrés Amorós en su prólogo de 1969 a las *Obras completas* de Ayala, reflexiona sobre la actuación del tiempo en estas

[159] Como recoge Valles Calatrava (1994), ya Tomachevski había diferenciado entre *vorgeschichte*, relato de los acontecimientos previos a aquellos en cuyo decurso dicho relato es introducido, y *nachgeschichte*, relato donde se introducen acontecimientos futuros previamente a su acaecimiento (86).

obras. Amorós había destacado su desorden cronológico como característica que acerca sus estructuras a las de la novela policíaca. Para Baquero, es esencial a la hora de comprender el alcance de este desorden cronológico tener en cuenta que no es un recurso gratuito, sino resultado de unos escritos en clara correspondencia con las circunstancias políticas y sociales en la que los narradores, Pinedo y Lino, viven.

En consonancia con ello, lo que principalmente le interesa señalar es la consciencia de ambos narradores, Pinedo en *Muertes de perro* y Lino en *El fondo del vaso*, sobre el caos que caracteriza a sus escritos. En el caso de Pinedo, en *Muertes de perro*, él mismo −como dice− es sabedor de estar escribiendo un "mamotreto crudo y un tanto caótico", en el que reina el desorden cronológico, mientras en el capítulo XIX promete reelaborar el escrito "con más sosiego y en condiciones más normales". Si a Pinedo no parece importarle el desorden cronológico, por estar escribiendo para sí mismo, como muy acertadamente señala el investigador, en el capítulo XXII cae en contradicción al dirigirse a los posibles lectores del texto que está escribiendo, pasando de ser un mero narrador a convertirse en un novelista (Baquero Goyanes, 1981: 25-28). En *El fondo del vaso* sucede algo similar en cuanto a la consciencia del propio narrador de estar escribiendo. Cuando Lino reflexiona sobre el sueño en que se le revelan los cuernos que le pone su mujer Corina, él mismo parece ofrecer la clave de lo que está escribiendo: "Y lo curioso es que todas esas absurdideces, dentro de la atmósfera del sueño, parecen ligadas por la más rigurosa lógica. Aunque de otro lado, tampoco faltan en su trabazón rotos, fisuras, rendijas, saltos y sobresaltos, comparables a los cortes de una película" (Ayala. Apud. Baquero Goyanes, 1981: 25).

El final de ambas partes es distinto. Pese al desorden cronológico de los acontecimientos, en *Muertes de perro*, el lector sabe a qué atenerse con respecto al asesinato de Olóriz −el mismo asesino coincide con el narrador, Pinedo− (1981:18) y el misterio queda resuelto, como en las novelas policíacas. El desorden cronológico de *Muertes de perro* es fruto de la ordenación de los hechos para que, al comienzo, el asesinato del dictador Bocanegra suponga un enigma:

> El enigma viene dado por el hecho de que Concha anuncia a Loreto el crimen antes de que se cometa, ya que el disparo se oye después. Pinedo dice saber la clave de todo esto, puesto que conoce la sucesión y desenlace de todos los pormenores del suceso, contenidos en el manuscrito del asesino de Bocanegra, Tadeo Requena. Lo que ocurre es que Pinedo, en ese capítulo XVIII, no da a conocer tal clave ni a Loreto ni -en consecuencia- al lector. La

> explicación tardará bastante en producirse. Habrá que llegar al capítulo XXVI para que Pinedo nos lo aclare todo. En cualquier caso, el problema detectivesco queda satisfactoriamente resuelto (1981:19).

Con la restauración del orden cronológico, el enigma queda resuelto. En *El fondo del vaso,* el rompecabezas queda, sin embargo, sin resolver. El desorden cronológico de esta segunda novela le recuerda al crítico el proceder de Galdós en *La incógnita*, al hallar equivalencia entre las crónicas periodísticas de *El fondo* y la intención de recoger la cambiante opinión pública que ofrecen las cartas en la estructura de la novela galdosiana.

2.2.2. La descripción

La descripción, al igual que la *narratio*, tiene sus orígenes en la tradición retórica, en concreto, en el término de *amplificatio*. Según Hermógenes, la amplificación de hechos escuetos por medio de procedimientos que pueden afectar tanto a la forma como al contenido es lo que caracteriza a la narración (Garrido Domínguez, 1996: 23). Con el nacimiento de las primeras aportaciones teóricas sobre las características y procedimientos narrativos, a principios del siglo XX, este elemento despierta la atención de teóricos literarios como los formalistas rusos o, en España, Ortega y Gasset. Cuando décadas más tarde se produce la sistematización de los estudios narratológicos, el interés de algunos críticos por la tradición retórica les conduce a atender el recurso de la descripción dentro de sus propuestas de análisis de los textos narrativos. De entre todas ellas, por la especial repercusión que ha tenido, se puede destacar la fórmula de análisis para la estructura de relatos ofrecida por Genette (1966) en su trabajo "Frontiers du récit". En este estudio, con la finalidad de mostrar las características del relato, Genette analiza tres parejas de oposiciones: diégesis/mímesis, narración/descripción y relato/discurso.

Una vez más, las ideas de Mariano Baquero hay que situarlas entre esas primeras teorías de principios del siglo XX y la llegada de la narratología como disciplina dedicada al análisis de textos narrativos. Tanto los formalistas rusos como Ortega y Gasset y Genette tuvieron a los novelistas del siglo XIX como principales modelos con que ejemplificar sus reflexiones sobre la descripción. El propio Genette se encargó de destacar la labor de los narradores decimonónicos en la consolidación de la descripción:

> La oposición narración/descripción […] se trata de una distinción relativamente reciente […] No parece, a primera vista, que haya tenido una existencia muy activa antes del siglo XIX, en el que la introducción de largos pasajes descriptivos en un género típicamente narrativo como la novela, pone en evidencia los recursos y las exigencias del procedimiento (140).

Para Mariano Baquero el interés por la descripción también se halla íntimamente fusionado con su singular inclinación por las novelas decimonónicas. Pese a ello, se encuentran de igual modo alusiones a escenas descriptivas presentes en obras literarias de otras épocas. Para analizar sus planteamientos sobre la descripción se seguirá la misma metodología que la empleada para estudiar sus aportaciones sobre la categoría del tiempo. En primer lugar, se expondrán las reflexiones contenidas en sus aproximaciones de carácter más teórico e histórico para después analizar la aplicación que realizó de todo ello en sus análisis sobre novelas de distintos siglos, que vieron la luz tanto en forma de artículos como de prólogos.

2.2.2.1. La descripción narrativa en la teoría e historia literaria

Cuando en 1972, Philippe Hamon (1972) se interesa por la descripción narrativa, "Qu'est-ce qu'une description?", publicado en la revista *Poetique*, plantea tres principales problemas que suelen abordar los estudios destinados a este recurso narrativo: los cometidos de la descripción dentro de la estructura narrativa (variable según los géneros), la relación del elemento descriptivo con el narrativo y los cambios que la descripción experimenta en su propia constitución interna a lo largo de la historia de la literatura. A lo largo de los estudios de naturaleza teórica e histórica de Mariano Baquero también se encuentran recogidas estas tres problemáticas. Pese a ello, su estudio de las dos primeras cuestiones se vio casi siempre abordado desde una dimensión más amplia, la de su preocupación por la búsqueda de una definición o caracterización del género novelesco. Es, por ello que, teniendo en cuenta, en este apartado, el trabajo de Hamon dividiremos las reflexiones de Mariano Baquero sobre la descripción narrativa en dos secciones. Una primera destinada a analizar la labor de la descripción en la caracterización del género novelesco y una segunda dedicada a exponer sus razonamientos sobre los cambios que la descripción ha sufrido a lo largo de la historia literaria.

2.2.2.1.1. *La descripción en la caracterización del género novela*

Los primeros indicios de la inclinación de Mariano Baquero hacia el estudio de la descripción narrativa se remontan a su tesis doctoral. Se trataba, en ella, de analizar las características del cuento decimonónico, pero su sólida convicción de la necesidad de realizar un análisis de los géneros literarios desde una perspectiva intergenérica dota a su investigación de un deseo por estudiar las semejanzas y diferencias del cuento con respecto a otros géneros que lo aproximaron a definir los rasgos característicos de la novela.

En este estudio, gran parte de las comparaciones que el crítico establece entre el cuento y la novela están motivadas por las modificaciones que experimentan los recursos técnicos al pasar de uno a otro género. Bajo este enfoque, la descripción adquiere gran relevancia. Con una reflexión próxima a la realizada por los formalistas rusos[160], Baquero presenta la reducción tan intensa que las descripciones sufren al confrontar una novela con un cuento (Baquero Goyanes,1949c: 126-130). Sobre la importancia de la descripción en la definición de los géneros narrativos regresa, con mayor consistencia crítica y bibliográfica, en sus monografías *Qué es la novela* (1961a) y *Qué es el cuento* (1967). En la obra destinada al estudio de la novela, la descripción aparece como un elemento consustancial al procedimiento narrativo que caracteriza al género novela, junto con la narración. Su reflexión sobre los componentes descriptivo y narrativo aparece, aquí, vinculada al reciente interés de la crítica por los cambios que el procedimiento narrativo experimenta en su paso de la poesía épica a la novela. Los diversos modos con que Ortega y Gasset (narración y descripción)[161], Robert Petsch (berlich y beschreibung) y Wellek y Warren (plot y characterization) se han referido a estos dos componentes en su deseo de

[160] Recordemos cómo en "Sobre la teoría de la prosa" Eichembaum señala cómo la diferencia entre los géneros narrativos cortos y largos no viene dada únicamente por la limitación tempo-espacial de la acción, sino por la extensión narrativa como aspecto de la *elocutio* y *dispositivo* que, a su vez, condiciona la fábula, los motivos y los procedimientos utilizados, siendo en estos, en donde esencialmente se puede encontrar la distinción entre el cuento y la novela (Eichembaum, 1978: 151). Pese a ello, las citas bibliográficas que se recogen en el trabajo de Mariano Baquero muestran claramente cómo su reflexión no bebe de los estudios de los formalistas sino de los de Marañón. Como ya indicamos en otro apartado de esta tesis, Baquero finalmente disiente de la idea de Marañón de considerar la principal diferencia entre el cuento y la novela en la admisión de esta última de ciertos componentes accesorios (descripción, personajes secundarios…) que el cuento no admite. Para Baquero, recordemos, la distinción se halla en la índole de los temas y de los asuntos abordados que no podían ser sujetos de reducción o ampliación (Baquero Goyanes, 1949c:113).

[161] Que posteriormente, en *Ideas sobre la novela*, matiza, al hablar del paso de la narración a la descripción y a la presentación.

diferenciarlos conduce a Baquero a resumir sus propuestas en dos principales posturas: la de quienes consideran que lo narrativo y lo descriptivo pueden darse en una misma novela y la de quienes estiman que la distinción es más profunda y da lugar, incluso, a distintas modalidades novelescas. Como muestra de estas distintas modalidades, menciona la diferenciación que Ramón Fernández realiza entre *récit* (narración de hechos pasados) y *roman* (presentación de hechos que tiene lugar en el tiempo con arreglo al orden de la producción viviente), en sus estudios sobre el método de Balzac (1961a: 8).

En su obra *Qué es el cuento* retoma la diferenciación entre el cuento y la novela partiendo de la distinta extensión de las descripciones en ambos géneros. A razón de las dilatadas descripciones presentes en algunas novelas, distingue Baquero entre aquellas descripciones que resultan superfluas y aquellas que, fusionadas a la caracterización de los personajes o a la acción de la novela, son imprescindibles. Es el caso, este último, de la descripción que Balzac realiza de la casa de Eugenia Grandet en *Papá Goriot* o de la descripción de la pintura que hay en la pensión de este, la "Maison Vauquer" o de las descripciones presentes en *La Regenta*, sin las cuales se perdería mucho más que el fondo de la acción de la novela (1967: 63). Caso distinto −expone− es el del cuento, en donde resulta inaceptable una descripción con un número de páginas similar al que ocupan en las novelas. También sobre la base de este género distingue entre dos tipos: aquellos relatos que pueden prescindir de toda descripción ornamental −los cuentos de Chejov− y aquellos que por imposición del tema han de contener alguna descripción paisajística −como *¡Adiós, Cordera!* de Clarín− (1967: 64).

Tal y como se ha podido comprobar, desde el comienzo de su trayectoria investigadora, la búsqueda de una definición o caracterización de la novela es uno de los principales móviles que lo impulsa al estudio de la descripción narrativa. La atención prestada hacia este recurso deriva, desde entonces, en una preocupación por las características de la descripción en función del género narrativo en el que opera. No solo se sirve del cuento como género literario con el que contrastar el uso de la descripción narrativa en la novela. La descripción también se manifiesta como elemento de comparación entre la forma narrativa y dramática. En el capítulo destinado a las estructuras dramáticas de su obra *Estructuras de la novela actual*, el recurso de la escena aparece como elemento capaz de emparentar la composición de una novela y una obra dramática. Retomando la diferenciación expuesta por Souvage entre las características de

la misma en cada uno de los géneros, Baquero manifiesta la función como procedimiento único que tiene la escena en una obra de teatro, mientras que, en una novela, si bien es fundamental, no es exclusivo. Las propuestas de Bacon y Breen en torno a la existencia de tres elementos esenciales en la composición de una novela (escena, resumen y descripción) le conducen a recalar en el planteamiento de Friedman, cuya proposición de reducción de tres a dos componentes (*showing* −escena− y *telling* −panorama−) es la que hoy en día se sigue manejando. Sagazmente señala el crítico cómo ambos términos coinciden involuntariamente con los conceptos orteguianos de presentar (escena) y narrar (panorama), residiendo en el modo presentativo la característica fundamental de las novelas dramatizadas. Como se ha podido comprobar, Baquero se aproxima en cierta forma a la problemática expuesta por Hamon sobre cómo la descripción presenta un diferente cometido dentro de la estructura de una obra, en función del género literario.

Por medio, asimismo, de la diferenciación entre el cuento y la novela se acerca a otro de los problemas señalados por el crítico francés: el de la relación entre el elemento descriptivo y el narrativo. Si en *Qué es la novela* son las teorías críticas de Ortega, Petsch y Wellek y Warren las que lo aproximan a esta diferenciación sus referencias a la oposición entre ambos procedimientos narrativos se remontan a su tesis doctoral. En ella, no son los planteamientos teóricos de ningún crítico los que lo llevan a esta distinción, sino la diferenciación entre dos tipos de novelas: las novelas psicológicas −con amplias descripciones− y las novelas de acción −singularizadas por el predominio de la narración−.

Su alusión a estas dos clases de novelas aparece en este estudio realizada desde una perspectiva histórica. Frente al auge que la novela psicológica había experimentado desde finales del siglo XIX, como consecuencia de la influencia de las teorías psicoanalistas de Freud, Baquero plantea el posible retorno actual a la novela de acción, como contrapartida al cansancio del lector ante el excesivo recargo descriptivo de los relatos:

> La novela psicológica suele oponerse a la novela de acción. Mientras que esta última refleja la peripecia exterior de los hombres, la primera recoge el fluir de su vida interior. Los naturalistas trataron de fotografiar exactamente los hechos humanos. Los psicologistas aplican el mismo procedimiento a los hechos interiores. Las teorías psicoanalíticas de Freud se incorporan, más o menos veladamente, a este género literario, que en sus últimas manifestaciones acusa algún síntoma de decadencia. Se habla ya de un retorno a la novela de

> acción, como a finales del XIX se hablaba de un renacimiento de la novela novelesca (1949c:129).

La oposición entre el procedimiento narrativo y descriptivo aparece de nuevo en su monografía, *Problemas de la novela contemporánea*. En ella, la dicotomía entre narración y descripción nace a partir de la valoración realizada por Ortega y Gasset cuando, en su primera *Meditación del Quijote*, sugiere el paso, que ha experimentado el género, de la narración a la descripción. Esta definición resulta para el crítico demasiado rígida. Por mucho que impere el recurso descriptivo, considera necesario siempre un mínimo de soporte narrativo. Tal vez, frente al narrar enumerando de la épica, fuera mejor −en palabras de Baquero− ver en la novela, más que un puro describir, un narrar describiendo (Baquero Goyanes, 1951: 10).

Si en sus primeros trabajos la narración y descripción se habían manifiestado como procedimientos narrativos opuestos, a partir de 1952 con su conferencia sobre "La novela psicológica", esta dicotomía se mitiga. A la luz de obras actuales −como *Lord Jim* de Conrad o *Brighton*, *Parque de atracciones*, *Una pistola en venta* y *El poder y la gloria* de Graham Green− la distinción entre ambos modos de contar no resulta para Baquero tan evidente. Las descripciones psicológicas propias de este tipo de novelas se combinan con el interés por la trama, que distingue a las novelas de acción, volviendo difusos unos límites que en el ámbito teórico se manifiestan con claridad.

Sobre estas modalidades novelescas situadas entre ambos tipos de novela −la de acción y la psicológica− regresa en su artículo "Sobre un posible retorno a la novela de acción". A las obras de Conrad y Greene, añade las novelas de Faulkner en las que considera que, tras una primera apariencia de novela de aventuras, subyace algo más de naturaleza complemente distinta. Resalta el caso de *Santuario*, cuya apariencia externa de novela gangsteril se halla sobrepuesta a un contenido que nada tiene que ver con un relato de esa clase (Baquero Goyanes, 1953d: 161-162).

Partiendo de la clasificación de tipos de novelas realizada en *The Structure of novel* por Edwin Muir (*dramatic novel*, *character novel* y *chronicles*), considera que es posible establecer otra clase de encuadramientos narrativos al modo de los realizados por Robert Petsch, René Wellek y Austin Warren y Ortega y Gasset quienes, atendiendo al manejo de los ingredientes básicos en la construcción de una novela, habían diferenciado entre narración y descripción. Para ahondar a nivel teórico en la distinción entre ambos

procedimientos, propone una definición para cada uno de ellos, basada en las dimensiones espacial y temporal, pero no excluyentes. Si describir es ir situando en un espacio dado una serie de rasgos de cuya sucesiva enumeración nace la descripción, narrar hace referencia a un contar, a un enumerar preferentemente situado en el tiempo (1953d: 152). Por medio de las descripciones espaciales presentes en los capítulos iniciales de *La Regenta* ejemplifica la vinculación de la descripción con la categoría espacial[162], mientras que los episodios finales de esta misma novela, cargados de pericias, le permiten ejemplificar la dimensión temporal que presenta toda narración.

Años más tarde, Genette (1966) acogería en su propuesta esta misma vinculación de la descripción con la categoría espacial y la narración, con la temporal (141). Existe, sin embargo, un pequeño matiz que diferencia las definiciones de ambos. Para Genette, es posible una descripción en estado puro, sin elemento narrativo. Para Baquero, al igual que para Ricardou (1978), no hay descripción sin relato, pues toda descripción implica un orden interno, una disposición de los objetos enumerados −de modo paralelo a los acontecimientos de la narración− (32-33). En palabras de Baquero: "la calidad espacial del describir no excluye la temporal; antes bien la incluye y se aprovecha de ella, al permitir movilizar la descripción de un ser, objeto o paisaje, sometido al fluir unos segundos, minutos u horas, capaces de alterar su color y fisonomía (Baquero Goyanes, 1953d: 152).

Conocedor del concepto de *presentación* orteguiano, la esencia de este último procedimiento se caracteriza, según el crítico, por no aludir al tiempo ni al espacio y poner ante el lector los hechos, personajes y ambientes en su momento más expresivo, sin subrayados descriptivos, al modo en que en Norteamérica lo realizan Hemingway y Dos Passos (1953d: 153-154). Esta distinción entre los procedimientos de narración, descripción y presentación es, de nuevo, expuesta en su monografía sobre *Qué es la novela*, y, como veremos, aplicada en sus análisis críticos.

[162] La relevancia de estas descripciones espaciales en *La Regenta* sería desarrollada por Bobes Naves a propósito de sus estudios sobre semiología (Bobes Naves, 1985).

2.2.2.1.2. Cambios de la descripción narrativa a lo largo de la historia literaria

Junto a la preocupación de Hamon por el cometido de la descripción dentro de la estructuración narrativa y por la relación entre los elementos descriptivo y narrativo, señalamos su interés por constatar los cambios que la descripción ha experimentado en su constitución interna a lo largo de la historia de la literatura. La solida convicción de Mariano Baquero sobre la necesidad de otorgar una perspectiva histórica a los estudios críticos y teóricos de la novela hace que en sus aproximaciones también sea posible encontrar alusiones a las modificaciones históricas de este recurso.

Hay, sin embargo, que aclarar que fueron pocas las veces en que la motivación del crítico por esta cuestión residió en el deseo de plantear una evolución de la descripción a lo largo de la historia, apareciendo estas reflexiones casi siempre al hilo de otras preocupaciones histórico-críticas. Es, por ello, que serán estas preocupaciones las que organicen este apartado, en el que procuraremos reflejar las alusiones a los cambios que cronológicamente sufrió la descripción narrativa, y que Baquero presentó por medio de cada una de estas cuestiones histórico y críticas.

Una de estas cuestiones, a propósito de la cual ofrece algunos de los cambios experimentados por la descripción a lo largo de la historia, es la de su preocupación por establecer relaciones entre la literatura y las artes plásticas, concretamente, a través de su deseo por buscar textos literarios equivalentes a la técnica, en lo pictórico, del espacio secuencial. En tal sentido, su artículo "Pintura y literatura: el espacio secuencial" (1983b) supone una revisión de las descripciones literarias de obras pictóricas caracterizadas por la representación de un "espacio secuencial". Este concepto de "espacio secuencial" no se puede entender sin la concepción del crítico sobre cómo la calidad espacial del describir no excluye la temporal, sino que la incluye y se aprovecha de ella (1953d:152), que señalamos al presentar sus planteamientos teóricos.

Comienza su recorrido aludiendo a las descripciones realizadas por Homero y Garcilaso sobre el escudo de Aquiles en el canto XCIII de *La Iliada* y la tela que las ninfas del Tajo están tejiendo en torno al mito de Eurídice en la *Égloga III*, respectivamente. Del análisis de ambos pasajes, concluye la habilidad de los autores para dotar de vida a la descripción de unos hechos representados en inmóviles bajorrelieves. Cuando siglos más tarde, Cervantes se sirve de este mismo procedimiento pictórico en el capítulo I del Libro

III de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, el investigador advierte una diferencia fundamental dada por la consciencia cervantina sobre la técnica empleada. A diferencia de Homero y Garcilaso, Cervantes se muestra conocedor de la reducción que supone la representación en lienzos de lo que de manera verbal había sido la narración de la historia de los protagonistas: "bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así su pintura" (1983b: 86). También en la alusión a la vida de los protagonistas en una tabla que otro escritor barroco, Baltasar Gracián, realiza en el *Criticón*, observa esta misma conciencia autorial sobre el procedimiento manejado. Aun así, en este texto, es la veracidad de la información lo que preocupa al escritor y no la reducción de lo contado.

Avanzando en el tiempo, el crítico reflexiona sobre cómo el cambio del arte pictórico al fotográfico tiene su influencia en el ámbito literario. Para ilustrarlo, toma como ejemplo la descripción de la fotografía enrollada en un canuto que la condesa Poldy de Liebestein recibe, en el capítulo VII de la *Garuda o la cigüeña blanca* de Juan Valera, reflexionando:

> aquí no cabe hablar de *espacio secuencial*, pues lo que la fotografía ofrece es lo que solía ser propio de tal arte, sobre todo en sus comienzos: estatismo, personajes quietos y sometidos a la tortura de una pose más o menos prolongada ante el objetivo de la cámara, para que no saliesen movidos o borrosos. Con todo, aunque no haya *historia* o *trama* en la foto, y sí sólo *ambiente*, los pormenores y detalles que de éste se presentan parecen rebasar las posibilidades expresivas de una simple foto coloreada, con tantas sensoriales alusiones, al olfato, al gusto y al oído (1983b: 92).

Otra de las cuestiones que encamina a Mariano Baquero a plantear una evolución de la descripción a lo largo de los distintos momentos de la historia literaria es la distinción entre el procedimiento descriptivo y narrativo. Recordemos cómo a grandes rasgos, el crítico definía "narrar" como un contar, un enumerar de hechos preferiblemente ubicables en el tiempo y "describir", en cambio, como un ir situando en un espacio dado una serie de rasgos (1961a: 9). Al hacer referencia al procedimiento descriptivo, ya en su tesis doctoral hacía alusión a dos tipos de descripciones: la descripción de exteriores y la descripción de las psicologías de los personajes (1949c: 131). De su interés por el primer tipo de descripciones resulta −como veremos más tarde− especialmente relevante su monografía *La novela española naturalista. Emilia Pardo Bazán*, en la que a propósito de las técnicas descriptivas empleadas por esta autora realiza una revisión diacrónica del empleo de las mismas a lo largo de la historia de la literatura. También en sus artículos

"Tiempo y tempo en la novela", "Azorín y Miró" y en su monografía sobre *La prosa neomodernista* en Gabriel Miró estudió con detalle las descripciones paisajísticas de estos dos autores alicantinos. De manera fusionada a estos planteamientos, el crítico reflexionó sobre cómo estas descripciones paisajísticas son las causantes de un *tempo* narrativo lento en la obra de ambos narradores, demostrando la imposibilidad de separar el tratamiento de las categorías narrativas en la praxis literaria. Si en Azorín esta lentitud narrativa era consecuencia de hallarse sus descripciones caracterizadas por la reiteración, el resorte expresivo por excelencia, en Gabriel Miró, era la variedad de puntos de vista (1948a: 94).

Para analizar sus reflexiones sobre el segundo tipo de descripciones, las psicológicas, conviene comenzar recordando su temprana consciencia de la influencia que estaba teniendo el psicoanálisis en la renovación novelística del siglo XX y la apertura hacia el mundo del inconsciente que estaban suponiendo las teorías de Freud para los novelistas (1949c: 129). A la luz de su atención hacia este tipo de descripciones psicológicas, es interesante tener en cuenta asimismo el precoz conocimiento del crítico de la recomendación realizada por Ortega ante la incapacidad del novelista actual para crear mundos imaginarios declarada por Weidlé. La solución, según el filósofo, pasaba por la creación de almas interesantes[163]. El conocimiento de Mariano Baquero de estas ideas del filósofo no es rastreable solamente a través de las referencias bibliográficas de sus trabajos de finales de los años cuarenta, sino también por medio de las acertadas reflexiones que presenta en su artículo "Ortega y Baroja ante la novela" publicado en 1959. De cara a reflexionar sobre las ideas del crítico acerca de este tipo de descripciones, consideramos de interés comenzar aludiendo a este trabajo por advertir en él no solo la influencia que en sus planteamientos tuvieron las ideas del filósofo, sino también las matizaciones que lo condujeron a distanciarse de las proposiciones realizadas por su maestro.

Las ideas de Ortega y Gasset que Baquero incluye en este trabajo versan sobre el paso del describir al presentar, la creación de almas interesantes y el concepto de la morosidad descriptiva, todas ellas, sin duda, de gran influencia en los planteamientos sobre la novela que lleva a cabo el profesor de la Universidad de Murcia a lo largo de su

[163] Con anterioridad hemos recogido cómo Laurie Anne Laget (2019) había señalado la influencia de la crítica francesa en la teoría de la novela de Ortega. En concreto, esta investigadora indicaba que la importancia de situar la psicología de los personajes en el centro de la novela había llegado al filósofo a través de la obra de François Mauriac.

trayectoria académica. También es evidente que influyeron en él la habitual recurrencia con que Ortega había acudido a las obras de Dostoievski y Proust como modelos de ejemplificación. Sin embargo, ambos críticos disintieron en cuanto a la valoración del arte descriptivo de Proust. Para Ortega y Gasset, Proust, con su *tempo* narrativo psicológico, quebrantaba el ritmo narrativo propio del modelo de novela clásica (1959:11). De ahí que calificase su prosa de *novela paralítica*. Es, precisamente de esta connotación negativa que en los planteamientos de Ortega tiene la obra de Proust de la que Baquero se distancia. Para el catedrático, esta apreciación desfavorable tenía su base en la valoración orteguiana del ritmo narrativo y de la descripción en función de los modelos clásicos del XIX. Al tratar el perspectivismo narrativo señalamos cómo, la mayor apertura y comprensión de Mariano Baquero de la novela contemporánea, lo había encaminado a distanciarse de algunas apreciaciones de su maestro. Lo mismo sucede en cuanto a la valoración que le merece al profesor la obra de Proust a propósito de estos aspectos relacionados con el tiempo y la descripción.

La importancia que adquiere la obra de Proust en los planteamientos sobre la descripción de Mariano Baquero hay que verla a la luz del concepto acuñado posteriormente por Genette de "pausa descriptiva". Garrido Domínguez (1996) ha definido este recurso como "el gran procedimiento para desacelerar el ritmo del relato. […] La forma básica de desaceleración es la descripción: no sólo rompe con el contenido diegético del contexto, sino que representa la aparición de una modalidad discursiva diferente" (185). A raíz de esta definición, es evidente la enorme relación que existe entre un ritmo narrativo desacelerado y la pausa descriptiva[164]. El propio Garrido señalaba el gran cometido que tenían estos dos recursos en la obra proustiana y en las novelas actuales caracterizadas por la importancia de lo psicológico:

> este cometido resulta innegable −sobre todo, en el llamado relato tradicional−, aunque Genette insiste en que un elevado número de las descripciones proustianas −y lo mismo cabría decir de no pocos relatos contemporáneos, en especial, los que recuperan el pasado del narrador a través de la conciencia− no solo no interrumpen el discurso narrativo, sino que lo potencian (1996: 185).

[164] Esta vinculación entre la pausa descriptiva y el material psicológico que contiene un relato basado en la recuperación del pasado de un narrador fue también planteada por Bobes Naves (1998: 173).

Como venimos indicando, en sus reflexiones sobre el tipo de descripción preocupada por la psicología de personajes fueron bastante abundantes sus referencias a la literatura proustiana y a la presencia, acorde a la prolijidad descriptiva de la misma, de un tiempo psicológico. Ya en su tesis doctoral, junto a la obra de Stendhal, Joyce, Miró, Azorín y Virginia Woolf, las novelas de Proust aparecen como modelo de narraciones caracterizadas más por una angustia temporal que por su trama (1949c:123). Escrito de modo paralelo a esta tesis, sobre el tiempo y las descripciones psicológicas en la novela de Proust regresa en su trabajo "Tiempo y tempo en la novela" (1948a). En él, como ya indicamos, recurre a una comparación con los recursos técnicos del cine, para señalar cómo Proust parece destruir el tiempo al inmovilizar seres y cosas con una técnica de cámara lenta o ralentí cinematográfico: "las tres dimensiones temporales se funden y desaparecen merced al mecanismo asociativo" fundamental en su obra (1948a: 93).

Este interés por la descripción psicológica se vio especialmente abordado en la conferencia que en 1956 dedicó al establecimiento de las características de la novela psicológica. En ella, su atención a la descripción psicológica se ve vinculada a la distinción entre el modo narrativo y el descriptivo, al encontrarse cada uno de ellos asociado a un tipo de novela diferente: novela de acción (modo narrativo), novela psicológica (modo descriptivo). Si en las novelas actuales considera complicado establecer una diferenciación entre tipos de novela en función de estos procedimientos narrativos, resulta llamativa la fácil distinción que percibe en otras épocas. En este sentido, menciona la sencillez con que en la literatura de la Edad Media se puede diferenciar entre ambos modos de narración al pensar en la novela caballeresca −caracterizada por la acción− y en la novela sentimental −singularizada por el discurrir de la acción interior− como dos tipos de novelas opuestas.

No obstante, no es hasta el siglo XIX donde Baquero sitúa el nacimiento de la novela psicológica con sus amplias descripciones sobre la conciencia de los personajes. Pese a esta afirmación, su certeza acerca de la peligrosidad de realizar este tipo de aseveraciones cuando se habla de literatura le conduce a matizar esta declaración, manifestando la presencia de ciertos antecedentes no solo en la novela sentimental sino también en otras obras de la Edad Media y del siglo XVII, como la *Fiammetta* de Boccaccio y *La Princesa de Cléves* de Madame de Lafayette. Especial atención le merece esta última novela, por ver en ella un precoz modelo de una obra en donde ya no es la

pasión amorosa, sino el estudio de las almas lo que ocupa la mayoría de las páginas. Ya en el siglo XIX, las novelas románticas traían consigo el adentramiento del autor en su propio yo. Sin embargo, esta inmersión estaba marcada por una fuerte literaturización que provocaba la circulación de clichés que dificultan la sinceridad en el autoanálisis psicológico (Baquero Goyanes, Apud. Baquero Escudero & López Ruiz, 2023: 288). Es, por tanto, en concreto, en las novelas de Stendhal donde sitúa el surgir de la novela psicológica. Con el fin de ilustrarlo recurre a la descripción de la famosa escena de *Rojo y Negro* en la que Julián Sorel decide apoderarse de la mano de madame Rênal. Como bien señala, el motivo romántico de la fusión de las manos enlazadas se ve, en esta novela, transformado al reflejar cómo a Sorel le importa más que el goce físico la expresión de su poder y el logro de su ambición (2023: 289). Como no podía ser de otro modo, también en esta conferencia alude a la descripción psicológica presente, ya en el siglo XX, en el ciclo de Proust. En estas obras, lo psicológico se encuentra tan abultado que el autor no solo se ha olvidado de la acción −reflexiona el crítico−, sino que parece que los distintos personajes y paisajes que se describen estuviesen encerrados en un mismo lugar, en la interioridad del protagonista, del narrador.

No deja tampoco de señalar en su trayectoria el cultivo de las descripciones psicológicas en la literatura española del siglo XX. Cuando en 1955 estudia "La novela española de 1939-1956", toma como base el trabajo publicado en *Ínsula* por Ricardo Gullón, "Inventario de medio siglo. Literatura española". Si Gullón distingue entre dos modalidades narrativas opuestas: el neorrealismo áspero y amargo y el intimismo poético, para Baquero tanto por un lado como por otro se llega a la novela psicológica. Al referirse al "neorrealismo", recuerda el crítico la gran variedad de subgrupos novelescos que existen en torno al concepto de "realismo": picarismo, naturalismo, neopicarismo y neonaturalismo, tremendismo, etc. (1955: 87). Por medio de estas clasificaciones, como modelo de ejemplificación, Baquero llega a la literatura de Cela, en cuyo uso del naturalismo aprecia claras diferencias con el de las novelas del siglo XIX, especialmente en lo que concierne a la economía descriptiva del autor de *La Colmena*, frente a las prolijas descripciones llenas de detalles de las obras de Zola. Por otro lado, a propósito de las novelas incluidas por Gullón bajo la modalidad del intimismo poético o "novelas neorrománticas", podemos ver cómo compara esta clase de novelas −al estilo de *Pedrito*

de Andía de Sánchez Mazas o de *Cinco sombras* de Eulalia Galvarriato− con la fina sensibilidad manifestada por Proust años antes.

Si recapitulamos, podemos ver cómo nuestra pretensión por ofrecer las cuestiones que condujeron al crítico a plantear los cambios sufridos por la descripción a lo largo de la historia literaria nos condujo a señalar como uno de estos aspectos su interés por las comparaciones interartísticas, en concreto entre la pintura y la literatura. Otro de ellos ha sido la diferenciación entre el modo narrativo y descriptivo. Al centrarnos en el modo descriptivo, se ha hecho necesario separar entre dos tipos de descripciones: las de exteriores y las psicológicas. Retomando ahora las cuestiones que le permitieron plantear la evolución de la descripción a lo largo de distintos momentos de la literatura, se puede señalar como otra cuestión su tendencia a establecer conexiones literarias entre obras pertenecientes a distintos periodos. En este sentido, resulta significativo su artículo "Barroco y Romanticismo (dos ensayos)", en cuyas páginas la descripción se convierte en un elemento fundamental a la hora de plantear la utilidad de acudir a las características de la literatura barroca para entender el periodo romántico. La exuberancia y el carácter asilvestrado de los paisajes románticos y barrocos, frente a la naturaleza perfecta y equilibrada de los jardines neoclásicos, es una de las características que asemeja a ambos movimientos, permitiéndole comparar el denso paisaje de la primera *Soledad* de Góngora con los escenarios de frondosa vegetación de las novelas amorosas y pasionales de Saint-Pierre y Chateaubriand o el fondo de naturaleza abrupta del monólogo de Segismundo con la naturaleza que envuelve la escena de la muerte del protagonista en el *Don Álvaro* del Duque de Rivas. Otro motivo de comparación entre la literatura de ambos periodos son las descripciones caricaturescas que durante el siglo XIX tomaron como modelo las obras de Quevedo. Menciona los casos de *Cuando enterraron a Zafra* y de *Jesús el Pobre,* ambos de Soler de la Fuente, el artículo de Larra "El mundo todo es máscara", la obra *El gorro* de Núñez de Arce e, incluso, una novela escrita ya en plena efervescencia del naturalismo, como *Misericordia* de Galdós[165].

Tal y como veremos al abordar las alusiones al elemento descriptivo presente en sus análisis críticos, a lo largo de su producción recurrió con gran frecuencia al elemento

[165] A propósito del empleo de la caricatura por parte de Galdós puede recordarse el estudio que dedicaría en 1961 a "Las caricaturas literarias de Galdós". Resulta llamativo que, pese al gran corpus de obras al que alude en dicho artículo, no hiciese mención de las descripciones de esta novela.

descriptivo como medio con el que vincular obras y autores de muy diversos siglos. En conclusión, se puede decir que el deseo por hallar concomitancias entre autores y obras distantes en el tiempo, la búsqueda de relaciones interartísticas, su deseo por diferenciar entre lo narrativo y descriptivo fueron tres aspectos a través de los cuales se adentró a plantear los cambios que la descripción ha experimentado a lo largo de la historia literaria.

2.2.2.2. La presencia de la descripción en sus análisis críticos

En sus análisis críticos, las reflexiones sobre el elemento descriptivo se muestran casi siempre asociadas a las características estilísticas que definen al movimiento literario en el que se inserta la obra. Sus estudios sobre el recurso descriptivo abarcan un periodo temporal de obras literarias muy amplio. Desde las novelas de Cervantes hasta el siglo XX, con obras como las de Pérez de Ayala, Francisco Ayala o José Ballester, pasando por las de grandes novelistas decimonónicos. Fueron, sin duda, las descripciones realizadas durante el periodo del naturalismo y realismo las que mayor atención le suscitaron (concretamente las clarinianas, pardobazianas y galdosianas), a las que habría que añadir las elaboradas por Gabriel Miró. Si ya señalamos su preocupación por reflejar la evolución experimentada por la descripción a lo largo de la historia, la amplitud temporal del corpus de obras hace de sus análisis críticos una clara vía indagatoria de profundización en este sentido.

Para el desarrollo de este apartado seguiremos la ordenación cronológica de las novelas que fueron objeto de su estudio. Esto nos permitirá reflejar la distinción que el crítico apreció entre la función de la descripción como recurso ornamental en las novelas anteriores al siglo XIX y el valor explicativo de las descripciones de dicho siglo. Es interesante anotar cómo estas funciones coinciden con las que, con posterioridad, Genette manifestaría como características de la descripción a partir del siglo XIX. Frente a la función de carácter decorativo que el crítico francés atribuye a la descripción en la época clásica y barroca, a partir de la literatura de Balzac y en sus sucesores realistas, Genette señala la función explicativa y simbólica de este recurso, reflejando así la labor que obtiene en la revelación y justificación de la psicología de los personajes, y, por tanto, la tarea que desempeña como material complementario para la comprensión de la trama de la novela. Pese a esta diferenciación entre el empleo de la descripción antes y después de

los años decimonónicos, Baquero encontró en el concepto de *realismo*, tan difundido y ambiguo, una categoría que permitía enlazar ambos tipos de descripciones dentro de la producción novelística española.

Si bien no formuló ninguna teoría que manifestase su personal opinión acerca de este concepto, se interesó por las diversas visiones estéticas de los novelistas en torno al mismo[166]. De esta vinculación entre el concepto de realismo y sus planteamientos sobre la descripción, es ya muestra su artículo "Sobre el realismo en el Persiles" (1947a), en donde sus alusiones al recurso descriptivo aparecen al amparo de su defensa de la presencia de rasgos realistas a lo largo de toda la obra cervantina.

Lejos de la antigua tradición crítica que planteaba como poéticas distintas el idealismo y el realismo, Baquero sostiene una posición conciliadora entre ambos conceptos en la narrativa de Cervantes que lo aproxima a la interpretación que Menéndez Pelayo realizó de la estética de este novelista y que continuaron asimismo críticos como Dámaso Alonso[167]. Bajo este enfoque, estudia los rasgos realistas presentes en la que ha sido considerada la novela más idealista y romántica de Cervantes, el *Persiles*. Es el rastreo de estos rasgos realistas lo que aproxima al crítico a reflexionar sobre el empleo en las novelas cervantinas del recurso descriptivo, bien para la presentación del ambiente o la caracterización de los personajes. Con el fin de manifestar la presencia de rasgos realistas en el *Persiles* vinculados a la descripción del ambiente, recuerda el sabor picaresco que presenta el mundo de miseria, humor estoico y angustia que Bartolomé el Manchego describe en su carta desde la cárcel. Más abundantes son los rasgos realistas asociados a la descripción de los personajes. Refleja, así, la descripción que Cervantes realiza de una vieja peregrina en el Libro III del capítulo XVI. Muy diferente de las habituales descripciones femeninas de Cervantes, caracterizadas por la belleza física y espiritual, considera el crítico que existe una mayor proximidad de esta descripción al realismo caricaturesco de Quevedo que al realismo propio cervantino (215).

Sobre la descripción en las novelas cervantinas, vuelve en su artículo "Cervantes, Balzac y la voz del narrador". En él, la técnica descriptiva de las novelas de Cervantes

[166] A este respecto, puede recordarse lo señalado por el crítico en su artículo "La novela española de 1939 a 1953".

[167] Con la adopción de esta postura conciliadora entre las dos poéticas cervantinas, Baquero se adelanta a las ideas expuestas por Riley en 1990, en *Introducción al "Quijote"*, y a la que, sin duda, ha sido la interpretación más afianzada en el cervantismo actual.

aparece planteada desde una perspectiva comparada con el arte novelesco de Balzac, al ver las descripciones de ambos caracterizadas por la economía descriptiva. Recuerda, en este sentido, cómo pese a ser, en la prosa de Balzac, frecuentes las descripciones prolijas, también existen casos en los que el novelista se sirve de diversos recursos con los que escamotear o abreviar tales descripciones. El uso de los etcéteras, a la manera de Stendhal, como elemento resumidor y compendiador de ciertos tópicos que el lector podía imaginar o la remisión a lo mencionado en otras páginas de la *Comedia humana* son algunos de ellos. Estas técnicas capaces de dotar al texto de una cierta economía descriptiva le recuerdan aquellos recursos cervantinos movidos por el deseo del autor de restar importancia a lo presentado por no venir bien con el propósito de la historia −la breve descripción de la casa de don Diego de Miranda o de la aldea del Toboso− o aquellos que son fruto de olvidos y vacilaciones del novelista −el lugar de la Mancha, los nombres del hidalgo y de la mujer de Sancho−.

También anterior a las descripciones decimonónicas, pero más cercana estilísticamente a ellas, Baquero se aproxima al análisis de los recursos novelescos de las *Cartas marruecas*, en el prólogo que le dedica a esta obra. Para Baquero es evidente la imposibilidad de interpretar esta obra como una novela, ni siquiera al laxo modo de las *Cartas persas* de Montesquieu, en donde la existencia de una cierta trama y tensión hacen posible tal calificación. Pese a ello, recuerda asimismo que tanto el propio Cadalso como un crítico, Joaquín Arce, habían observado una cierta dimensión narrativa en algunos de los pasajes de este texto. Haciendo alusión a lo señalado por Arce, manifiesta cómo este crítico había reducido a tres categorías los elementos novelescos presentes en esta obra: la descripción, el diálogo y la narración. De estos elementos, Baquero pone especial hincapié en los toques descriptivos de algunas cartas que resultan antecedentes del costumbrismo, especialmente de Larra, y que le permiten distinguir dos tipos de descripción en esta obra. Aquellas que se caracterizan por su levedad y eficacia y que serían posibles de encontrar tanto en un cuadro costumbrista como en una novela −la descripción de un caballerito de unos veintidós años en la Carta VI −, y aquellas otras singularizadas por su tono satírico, más cercanas a un texto costumbrista, y cuya aproximación al tono caricaturesco no viene dada por la exageración de rasgos sino por la acumulación de estos. Señala a modo de ejemplos de este último tipo, el retrato de un

acaudalado del siglo en la Carta XLI −que compara con el procedimiento empleado por Mesonero Romanos en un pasaje del artículo "Policía urbana"−, la descripción de Gazel sobre la actitud de Nuño cuando sus amigos se burlan de los abusos en el tratamiento del don en la Carta LXXX, la descripción realizada por Nuño sobre los habituales gestos y actitudes del aguador o los trazos rápidos y definidores que el mismo da de su sobrino en la Carta XXXV.

A la luz de su producción investigadora resulta muy evidente cómo su predilección por la literatura decimonónica le condujo a ampliar sus planteamientos sobre la descripción narrativa. Las novelas de Clarín, Galdós y Pardo Bazán lo aproximaron a una narrativa en que las descripciones no eran simple ornamento, sino que asociadas a la trama de la novela presentaban −en términos de Genette− una función "explicativa" y "simbólica". Es a Clarín al primer autor decimonónico al que dedica varios estudios, con el propósito de desmarcar a este autor de la corriente naturalista en la que la crítica de finales del siglo XIX y principios del XX lo había incluido, y revalorizar, así, su labor como novelista.

Con este objetivo, tiene mucho que ver la atención que Baquero presta a la descripción psicológica de sus novelas, como rasgo que justifica el distanciamiento de este autor de los presupuestos de dicha corriente. Ya en su primer artículo "Clarín novelista olvidado" (1946), a propósito de *Doña Berta*, Baquero aprecia la naturaleza más espiritual que física de la descripción de los personajes clarinianos. Posteriormente, en sus estudios sobre las principales novelas clarinianas esta observación se consolida. De carácter muy distinto en lo que a la técnica descriptiva se refiere, *La Regenta* y *Su único hijo* constituyen para el estudioso dos claras muestras del gusto clariniano por lo psicológico. Siendo la morosidad descriptiva, el detallismo en la observación y el fondo fatalista de *La Regenta* ingredientes que insertan esta novela dentro de los presupuestos naturalistas, resulta significativo que la interpretación del crítico, basada en el concepto de *la exaltación de lo vital*, incida por contrapartida en la caracterización psicológica de tres personajes: don Fermín de Pas, Fortunato Camoirán y Frígilis.

Cuando redacta su artículo "Una novela de Clarín: *Su único hijo*", a su habitual interés por la descripción psicológica como recurso que aleja a esta novela de las ideas del naturalismo, añade ciertas reflexiones sobre la apretada y escasa descripción espacio-

temporal que contiene esta obra. Sobre todo, comparada con las amplias descripciones ambientales presentes en las obras naturalistas:

> Los que tratan de determinar el naturalismo de *La Regenta* apoyándose en la prolija ambientación y en el cultivo del detalle, no podrían hacer lo mismo con *Su único hijo,* tan secamente descriptiva, tan apretada narrativamente, tan escasa en detalles, que casi resulta inlocalizable en el tiempo y en el espacio […] La falta de color, lo escueto de las descripciones, el delgado soporte espacio-temporal; todo eso parece estar ya diciendo que lo que Alas ofrece en su novela es casi un esqueleto. Del ambiente, de los personajes y de los hechos nos da lo esencial, como invitándonos a rellenar nosotros con sangre, carne y color lo que allí es poco menos que desnudo hueso. Una radiografía −perdónese la digresión grotesca− oscila a veces entre lo macabro y la caricatura. Es la misma oscilación perceptible en esta extraña novela clariniana; radiografía de una época y de un país (Baquero Goyanes, 1952d: 39 y 54).

Décadas más tarde, cuando escribe el prólogo a la edición de *La Regenta*, sus planteamientos sobre la descripción ya no solo aparecen al hilo de su deseo por distanciar al autor del naturalismo, sino también para presentarla como un elemento relevante en la estructuración de esta novela. Con el primer deseo, parte de los testimonios de Arroyo de López Rey y de Gramberg quienes habían encontrado, en la ausencia de escenas eróticas y en el descripcionismo ambiental, un distanciamiento de esta novela de los presupuestos naturalistas. Profundizando en esta cuestión, Baquero manifiesta la diferencia entre la imprecisión con que se describe la enfermedad de Ana Ozores y la pormenorización fisiológica que caracteriza a las novelas propias de ese movimiento.

Como ya señalamos al presentar sus ideas teóricas sobre la descripción, a Baquero la descripción no solo le interesa como técnica narrativa, sino como un elemento relevante en la estructuración de la novela. Estos planteamientos teóricos adquieren en esta introducción a *La Regenta* un reflejo práctico. Empleando la terminología de Lubbock, señala los dos modos narrativos que estructuran la novela. Por un lado, el panorama, cuando en pocas líneas se quiere hablar del paso del tiempo (el aumento de la felicidad de Ana conforme se aproxima a Mesía) y, por otro, la escena, caracterizada por la presencia de detalladas y morosas descripciones que funcionan como premonición de la caída de Ana y están al servicio de la trabada estructura.

Sus análisis sobre la descripción en la narrativa galdosiana se centran principalmente en su componente caricaturesco. Resulta significativo a este respecto su artículo “Las caricaturas literarias de Galdós”. Una de las cuestiones que aborda es la de la creación de ese efecto caricaturizador como resultado de envolver a los personajes en

una especie de marco, de entorno, prolongación o complemento de sí mismos, que mejora su descripción. En este proceso percibe dos procedimientos. Por un lado, las caricaturas fruto de la cosificación de un personaje −a modo de ejemplo cita los trapos, sedas y plumas que rodean a María Salomé de Porreño en *La fontana de Oro* y que dotan a este personaje de una calidad de trapo−. Por otro, las que surgen como consecuencia de la humanización de los objetos que rodean a dichos personajes −por ejemplo, la vejez de don Felicísimo que humaniza la casa convirtiéndola en una monstruosa prolongación de su carácter−. En esta atribución de rasgos humanos para describir el mobiliario y los enseres de una casa señala el crítico no solo la influencia de Quevedo sino también su continuación en algunas de las páginas de Pérez de Ayala, como aquellas, en *Tigre Juan,* destinadas a la descripción de las casas y la plaza en Pilares.

Esta influencia de Quevedo se hace también ostensible para el investigador en los retratos de algunos de sus personajes. En este sentido, considera paráfrasis galdosianas, de la esperpéntica figura del Dómine Cabra, la avaricia de d. Mauro y de su hermana en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, la descripción de la cambiante sotana de d. Patricio Sarmiento en *El Grande Oriente* o la de doña Cándida en *El amigo Manso*. Asimismo, manifiesta la influencia de la literatura costumbrista, especialmente de Larra, en la descripción no solo de personajes −como la realizada en la jornada II de *El abuelo* con la del alcalde de Jerusa de *El castellano viejo*−, sino también de escenas, como la de comida familiar que se presenta en el capítulo III de *El amigo Manso* y que le recuerda a la de *El castellano viejo*.

Para Baquero, estas caricaturas galdosianas se hallan caracterizadas por una hipérbole moderada similar a la de Dickens, situada a medio camino entre la fantasía barroca y la concreción del dato naturalista. Si Dickens se inspiró en las ideas del dibujante Phiz −quien en una misma ilustración mezclaba y hacía convivir personajes de gran belleza con otros caracterizados por lo grotesco−, el crítico descubre en los grabados de Daumier un equivalente plástico de la perfecta conciliación entre realidad y caricatura presente en las novelas galdosianas. Esta comparación interartística refuerza, sin duda, lo afirmado anteriormente con respecto a cómo Baquero encuentra en el recurso descriptivo un elemento fundamental con el que alimentar su tendencia a establecer conexión entre la literatura y las artes plásticas.

Subrayaban Clemessy (1986) y Thion Soriano-Mollá (2020), el papel pionero de los estudios de Mariano Baquero sobre la narrativa de Pardo Bazán, no solo por situarse en un período en que esta autora recibe escasa atención crítica sino también por la perspectiva centrada en el análisis de las formas narrativas desde la que desarrolla sus investigaciones, claramente alejada de los habituales aspectos biográficos e ideológicos que solían ocupar a la crítica literaria que se interesaba por la obra de esta escritora (Clemessy, 1986: 1-2 y Thion Soriano-Mollá, 2020: 147-148). De todos los elementos que componen una novela fue, sin duda, la modalidad descriptiva la que mayoritariamente caracterizó las aproximaciones de Mariano Baquero a la novelística pardobaziana. Estas aproximaciones estuvieron divididas en tres trabajos: las monografías *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán* de 1955 y *Emilia Pardo Bazán* de 1971 y el prólogo a la edición de *Un viaje de novios* de 1971. Por contener ambas monografías el mismo contenido con respecto al tema que nos ocupa, la descripción narrativa, aludiremos, por un lado, de manera fusionada a las ideas que reflejó en ambos libros y, posteriormente, a la aplicación de las mismas en su prólogo a *Un viaje de novios*.

Como señalaba Thion Soriano-Mollá (2020) e indicamos en la primera parte de este trabajo, el interés de Mariano Baquero por la narrativa de Pardo Bazán se remonta a sus años como doctorando. Por ser el principal objetivo de ese primer trabajo la elaboración de una clasificación de cuentos en función del tema, el enfoque de sus alusiones a la obra de Pardo Bazán fue, en él, fundamentalmente temático. Cuando años más tarde su estudio sobre esta escritora cambia de la narrativa breve a la extensa, Baquero pasa a centrar su atención en los rasgos que caracterizan a las prolijas e intensas descripciones de doña Emilia. Su monografía, *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, supone así un análisis de los recursos descriptivos de los que la escritora se sirvió en sus novelas. Como bien ha señalado Dolores Thion (2020), la línea de estudio que Mariano Baquero adoptó a la hora de enfrentarse a la narrativa de esta autora fue de tipo formal, de acuerdo con la estilística y el estructuralismo dominantes en dicha época, dejando al margen el contenido socio-histórico e ideológico y los temas que la escritora planteaba (149).

Esta misma investigadora destacaba cómo, tras unas primeras valoraciones temáticas con las que presenta la obra de doña Emilia, Baquero pasa a centrarse en el estudio de los recursos discursivos que contribuyen a elaborar descripciones vivas y

verosímiles. Entre los de corte tradicional, señalaba la organización de materiales de "lo general en lo particular" y viceversa, la descripción con resonancia artística ya sea literaria o plástica y la insistencia en un rasgo caracterizador (150-152).

Al estudiar la fórmula de *lo general en lo particular*, Baquero manifiesta los antecedentes que esta técnica presenta en textos medievales como *El Conde Lucanor*, extendiéndose su presencia a lo largo de diversos siglos en obras como el *Lazarillo de Tormes* o las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, hasta llegar a la literatura costumbrista y naturalista del siglo XIX. Con el deseo de diferenciar el empleo de este recurso por parte de estos novelistas de la tradición y de los autores naturalistas, apoyándose en las matizaciones realizadas por Maupassant y Sartre, Baquero señala:

> Considerado así el recurso de *lo general en lo particular,* difiere mucho su sentido del que tenía en manos de D. Juan Manuel o Cervantes. Estos no buscaban el *tic* tipificador, obtenido· por observación directa, sino que se quedaban con el rasgo general, aceptado apriorísticamente por todos. En una· novelística de tipo ético −pues eso es, en definitiva, *El Conde Lucanor* o el arte contrarreformista de Cervantes− importaba más lo general que lo particular, el símbolo que el dato concreto. Por el contrario, el narrador naturalista, aun cuando busque la apoyatura generalizante, desea crear seres únicos, muy concretos, rebosantes de autenticidad humana. Esto explica el que tales referencias generalizantes tengan un sentido en cierto modo distinto al perceptible en otras épocas. Más que a lo ético, a actitudes morales, aluden a gestos y costumbres condicionadas no sólo por el sexo, la condición humana, sino fundamentalmente por el oficio, la profesión, la clase social. No es que falten los comentarios generalizantes de tipo moral, pero sí que estos resultan menos característicos que los alusivos a *tics* o gestos puramente físicos (Baquero Goyanes: 1955a, 26).

Si en el narrador naturalista estos comentarios caracterizadores provienen de su propia observación, esta se ve −según el crítico− afectada a su vez por resonancias artísticas tradicionales que hacen que el objeto descrito se pierda en el tópico del molde genérico. Acudiendo a la primera novela de doña Emilia, *Un viaje de novios*, recuerda el investigador el "leve estrabismo" y "el distraído sonreír" que caracterizan al padre Urtazu y que son rasgos propios del tipo genérico del sacerdote que con tan frecuencia aparece en las obras del siglo XIX. Su amplio conocimiento de la obra de Pardo Bazán le permite destacar la variante del tópico que la autora introduce en *Una cristiana*, al presentar al P. Moreno caracterizado por su alegría y robustez física. Sirviéndose de otras cualidades de los sacerdotes decimonónicos asociadas a su estado, a propósito del retrato de Julián en *Los Pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, insiste en las referencias generalizantes con las que la autora construye a sus personajes. Como resume el crítico, para Pardo Bazán

pueden ser varios los procedimientos con los que describir a un mismo personaje: por su actitud −el P. Urtazu−, por su físico −P. Moreno− o por lo más característico de su estado −P. Julián−.

Estos comentarios generalizantes adoptan muchas veces un cierto tono satírico que acerca estas novelas al costumbrismo. Es el caso, por ejemplo, del tono utilizado por la autora para referirse al trabajo de Miranda en *Un viaje de novios* o para aludir a la forma de ser de Lupercio Pimentel en *Una cristiana*. También de estas caracterizaciones y tópicos costumbristas −advierte el investigador− se sirve doña Emilia para crear descripciones bajo el empleo de la fórmula opuesta, la de la descripción individualizadora al plano general −a modo de ejemplo, la descripción del paso del tiempo en Sabel, en *La Madre Naturaleza*− (33-34). El amplio conocimiento del crítico no solo de la novelística de la autora sino de una considerable parte de la producción decimonónica le permiten advertir algunos escasos, pero lúcidos párrafos en los que la escritora no se deja influir por estos tópicos tradicionales y es su personal observación la que inspira el contenido del recurso de la reducción de lo general en lo particular −como el caso en *Morriña* del gusto de un anciano magistrado por las charlas o de la manera de valorar los actos en función de sus propios sentimientos que tiene Cenizate en *La Quimera* (35)−.

Otra característica proveniente de la tradición literaria y propia de las descripciones de Emilia Pardo Bazán a la que Baquero se aproxima es la descripción con resonancias artísticas, bien plásticas o literarias. Al igual que con el recurso anterior, para describir el empleo de esta técnica por doña Emilia, recurre a la comparación con el uso que han hecho del mismo otros escritores anteriores o posteriores. Se remonta, así, a la literatura cervantina, en cuya utilización de esta técnica Casalduero había visto un bello caso de *revitalización de temas antiguos.* En la novela moderna, señala Baquero cómo se produce un claro alejamiento del uso de esta técnica descriptiva:

> Todo esto aleja suficientemente la técnica descriptiva cervantina de la propia de la novela moderna, en la cual, generalmente, cuando encontramos descripciones respaldadas en algún recuerdo literario o artístico, éste no aparece silenciado, sino presente siempre, como referencia explicativa, generalizadora o particularizadora, según los casos, pero tendente en todos o casi todos a proporcionar al lector un conocido equivalente plástico de lo allí presentado con palabras. El papel, pues, de tales descripciones en la novela moderna suele ser predominantemente referencial, caracterizador y realista, a la inversa de lo que ocurría en la novela cervantina. No es que falten en los relatos de la Pardo Bazán composiciones artificiosas de figuras y gestos, pero éstas nunca alcanzan la calidad de cualquiera de las conseguidas por Cervantes (Baquero Goyanes, 1955a: 39).

En las obras de Pardo Bazán, estas resonancias artísticas actúan como elementos identificadores que sometidos a procesos de simplificación suelen quedar tipificados, fluctuando siempre entre la vaguedad y la concreción y pudiendo llegar a la total inconcreción. Es el caso, por ejemplo, de la asociación en *Un viaje de novios* de Lucía con una ninfa a partir de la apariencia de su cabello al salir del baño o de su sonrisa durante la cena con Artegui (44). Estas resonancias artísticas basadas en elementos de la tradición bíblica o pagana no solo se dan en esta temprana novela de doña Emilia, sino también en otras posteriores como *Los Pazos*, *Insolación*, *La Tribuna*, *Una cristiana* o *La Quimera*. La recurrencia a este procedimiento por parte de la autora suscita en el crítico su comparación con algunas descripciones de Juan Valera, en las que, de igual modo, este novelista se sirve de un tópico de proveniencia bíblica o pagana para la caracterización de sus personajes −la presencia de Diana la Cazadora o de Venus en *Juanita la Larga*−. Según Baquero:

> En general me parece que las descripciones de este tipo, en Valera, se caracterizan por un prurito humanístico y literaturizador menos perceptible en las de la Pardo Bazán, tendentes a la busca del rasgo identificador. Valera hace y luce cultura en esos artificiosos retratos. La Pardo Bazán sin desdeñar la resonancia culta y hasta pedante, persigue sobre todo lo estrictamente plástico. Las aproximaciones pictóricas […] representan un esfuerzo por el logro de lo auténtico, de lo verosímil, de lo fácilmente reconocible e identificable por todos los lectores (44).

En este ejercicio de comparación del diferente empleo de las referencias artísticas a lo largo de la historia de la literatura, encuentra especialmente interesante, por su contraste con las referencias plásticas de la novela naturalista y pardobaziana, aquellas que permean la obra de Proust:

> En Proust este procedimiento va más allá del simple *juego de parecidos*, y aún del prurito de caracterizar, describir con verosimilitud. No es que falten estos aspectos. Pero, en general, se ven superados y desbordados por una compleja matización psicológica que convierte la resonancia artística en algo muy distinto de lo que, en manos de la Pardo Bazán o de otro narrador naturalista, pudo ser (47).

Baquero señala la triple finalidad que presentan las referencias plásticas en la obra proustiana: el interés por evocar en el lector una imagen plástica que ofrezca el contorno y el color exacto de un personaje (referencia identificadora), el deseo de exponer y lucir ciertos conocimientos artísticos y la tendencia a generalizar lo particular (50). De todas

ellas, en las descripciones de Pardo Bazán, considera aplicable casi siempre solo la primera. Aun cuando doña Emilia, acercándose al procedimiento proustiano, abandone las referencias vagas e imprecisas y se valga de resonancias artísticas concretas, el significado es diferente al estar siempre apoyado en el tópico, en lo conocido por todos. Ni siquiera las descripciones de *La Quimera* más elaboradas y complejas que las del resto de obras pardobazianas alcanzan −en opinión del crítico− la complejidad y el arte de Proust (53-55).

Aún siendo más escasas que las referencias plásticas, en las novelas de Pardo Bazán también existen referencias literarias. *La Tribuna, Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *El Cisne de Vilamorta* o *La Quimera* son las obras que mejor acogen este recurso. Recuerda, en este sentido, la gran dependencia de *La Madre Naturaleza* respecto a *Pablo y Virginia* de Saint Pierre. A través de la aplicación de este procedimiento en el pasaje del suplicio de un murciélago en *Una cristiana*, Baquero manifiesta la necesidad de desconfiar de los alardes naturalistas de reproducción fiel de la realidad. Lo que en este episodio pudiera parecer resultado de la objetividad documental y reproducción fiel de la realidad del naturalismo −reflexiona− resulta ser una mera transformación naturalista de un tema poético neoclásico, presentado por Fray Diego Tadeo González en su poema *El murciélago alevos*o.

Para Mariano Baquero son tres los procedimientos descriptivos de los que la Pardo Bazán se sirve para dotar de autenticidad a los seres novelescos. Si con los recursos hasta ahora señalados −el pasar de lo particular a lo general (traslación) y el aludir a una resonancia plástica o literaria (comparación)− la autora busca dotar de verosimilitud a los personajes a través de elementos ajenos a ellos mismos, existe, asimismo, otra técnica basada en la repetición de un rasgo caracterizador del personaje que, si bien doña Emilia había censurado en la obra de Zola, ella misma cultiva (69-70). Centrándose en *Los Pazos* y *La Madre naturaleza*, recuerda el crítico el carácter blando y femenino de Julián, la rudeza y grosería del abad de Ulloa, el uso frecuente de rapé con la referencia a la reiterada aparición del fusique del Arcipreste de Loiro o los guantes de Gabriel. Este recurso de la repetición cuenta con lejanos antecedentes en las epopeyas clásicas, y con una gran tradición −recuerda a este respecto la aparición del vino en *La Celestina*−. Si Baquero se interesa por señalar sus precedentes es por encontrar en ellos un punto de referencia para caracterizar el empleo del mismo por parte de los escritores naturalistas:

> Los narradores naturalistas van más lejos, a la vez que suelen quedar cortos en cuanto al alcance y valor de sus descripciones, obtenidas por repetición de algún gesto, tic o peculiaridad de los seres retratados. Bastantes veces tal insistencia en los detalles resulta superflua, y más que a darnos la clave psicológica de un personaje, tiende a proporcionar al lector un ingenuo procedimiento identificador, en el que todo queda confiado a la machacona reiteración de una cualidad o un rasgo de ser retratado (Baquero Goyanes, 1955a:70).

En el empleo gratuito y superficial de este rasgo caracterizador encuentra el crítico un motivo para el desprecio de Ortega y Gasset hacia un recurso que, bien utilizado, se acomodaba a los procedimientos presentativos que el filósofo consideraba propios de la novela actual. Especial atención le merece el empleo de esta técnica por parte de Dickens en *David Copperfield*, a través de los objetos que en su reiterada aparición definen a Peggoty, y de Faulkner en *Santuario*, por medio de los pitillos de Popeye o el sombrero de Temple. A través de este ejemplo, el crítico quería hacer ver cómo, aun apreciando grandes diferencias en su manejo, este recurso con que caracterizar a los personajes y elaborar escenas seguía vigente en el siglo XX.

Como técnica más ceñidamente naturalista y muy peculiar de Pardo Bazán, Baquero alude al dato físico como mecanismo con el que dotar de verosimilitud a los personajes. Este procedimiento es posible, sin duda, encontrarlo dentro de las diferentes técnicas utilizadas para describir físicamente a los personajes a lo largo de la historia. Sin embargo, en las novelas naturalistas esta práctica adquiere una peculiaridad que hace de ella un recurso propio del naturalismo:

> De una manera general creo que la peculiaridad que la novela naturalista añade a ese procedimiento es la transformación del llamado dato físico en lo que casi cabría llamar dato fisiológico y aun clínico; es decir, rebasar la descripción puramente epidémica, −estatura, color de piel o de pelo, etc−. de un personaje novelesco, para caer en el detallismo anatómico, en la observación de la enfermedad, de lo más íntimamente orgánico […] descrito en su funcionamiento normal como −más frecuente aún, sobre todo en la Pardo Bazán− en una alteración fisiológica provocada por la enfermedad. (1955a: 86).

En la producción de Pardo Bazán este lucimiento del dato fisiológico provoca que sea frecuente hallar médicos −dr. Moragas en *La piedra angular*− y personajes enfermos −la hepatitis de Miranda, la tuberculosis de Pilar González, Dolfos o Silvio Lago, la diabetes de d. Victoriano, la epilepsia y raquitismo de los hermanos de Guardiana−. El dato fisiológico en las novelas de Pardo Bazán no solo aparece vinculado al tema de la enfermedad. Su extenso conocimiento de la producción de esta autora le permite advertir

la íntima asociación que en *Los Pazos de Ulloa* existe entre estos datos fisiológicos y el paisaje, elemento de suma importancia en esta novela, y entre el dato físico y una circunstancia social, oficio o profesión en *La tribuna*. Contrasta estas descripciones con las de Cervantes, completamente desvinculadas de lo fisiológico como resultado del proceso estético y literaturizador del que son fruto, por más que estén basadas en elementos reales (87). Tampoco escapa al crítico cómo en la última novela de doña Emilia, *La Quimera*, la descripción de los personajes no queda ya reducida al dato físico, sino que, desde este, se salta al mundo del espíritu y anhelo místico, como sucede durante la conversión religiosa de Clara Ayamonte en el gabinete del doctor Luz, en donde el decorado científico se metamorfosea románticamente en un espacio cargado de enigmas y misterios (111).

Tras haber hecho referencia a los distintos recursos empleados para la presentación-descripción de los personajes, Mariano Baquero aborda, en este trabajo, el arte pardobaziano para describir paisajes, interiores u objetos. Con el fin de observar algunas de las transformaciones que este tipo de descripciones ha experimentado a lo largo de la historia de la literatura, fiel a su habitual procedimiento diacrónico, se remonta al empleo de esta técnica en la literatura de la Edad Media. Analiza, en este sentido, el detallismo descriptivo de Berceo cuya presencia responde, en su caso a un innegable sentido simbólico. Contrasta con la simplificación que lleva a cabo Don Juan Manuel en las suyas, a quien lo que principalmente le interesa es la pericia humana teniendo la descripción del paisaje y de las casas un papel meramente referencial. También en el siglo XV advierte cierta diferencia entre el empleo de este recurso por parte del Arcipreste de Hita y Fernando de Rojas del uso dado por Diego de San Pedro. Si los primeros gustan de una densidad descriptiva que, sin olvidar el plano sonoro verbal justificador de "tales orgías enumerativas", se aproxima a una finalidad considerada hoy costumbrista. Diego de San Pedro, en su *Cárcel de Amor*, dota a las descripciones de una intención alegórica. En el siglo XVI, el *Lazarillo de Tormes* vuelve a la fórmula de la descripción escueta, muy distinta, no obstante, de la de don Juan Manuel. En el *Lazarillo* las descripciones se convierten en sobrias estampas llenas de color y sensación de ambiente. Esta parquedad descriptiva contrasta con las recargadas descripciones de fray Antonio de Guevara, a quien no le interesa tanto la verosimilitud como la cadencia, los efectos rítmicos resultantes de la enumeración. También a Fray Luis de León le interesa la calidad sonora

de los vocablos, no solo como medio para alcanzar la belleza verbal, sino también la conceptual. Con la llegada del barroco, pervive la abstracción del paisaje no sujeto a ninguna apoyatura real. Hay que esperar −según el crítico− a la literatura cervantina para que estos paisajes tan topiquizados se conviertan en concretas y nítidas descripciones. Si las descripciones cervantinas anticipan las propias de la novela moderna, poseen una intención distinta. A Cervantes le interesa conseguir la verosimilitud específicamente novelesca, el narrador naturalista tiende, en cambio, a conseguir la verosimilitud fotográfica total:

> Es, precisamente, la pretensión fotográfica la que da superfluidad a tantas descripciones naturalistas. Sucede, entonces, que la descripción pierde funcionalidad, deja de estar, en ocasiones, al servicio de la novela para casi desgajarse de ella y vivir por su cuenta. Habrá casos en que acciones y seres quedan mejor explicados con el recuento de los detalles de su contorno, de su escenario; pero en otros, los más, el minucioso cuidado puesto en la descripción de esos escenarios, no añade nada a la comprensión del suceso o del ser novelesco (Baquero Goyanes, 1955a: 125).

Esta pretensión fotográfica propia del naturalismo se encuentra para el crítico preludiada en la literatura costumbrista del XIX, cuyas descripciones en última instancia tendían a ser un retrato, una fijación de lo móvil. Especialmente llamativa, por lo que de precursora tiene en este sentido, le resulta la obra de Caldalso, *Cartas Marruecas*. Para el crítico, en la descripción costumbrista, por su tendencia a esquemas abstractos, se percibe la singular conjunción de lo realista y abstracto a la vez. Frente al detallismo descriptivo de Cadalso, menciona el caso de Larra, cuyas descripciones −singularizadas en ocasiones por lo hiperbólico y caricaturesco− no suelen ser tan detalladas. Tampoco deja de mencionar a Mesonero Romanos y a Estébanez Calderón, de cuyas descripciones destaca principalmente su carácter plástico (125-127).

Ya dentro de la producción de doña Emilia, advierte cierta distinción entre la función retoricista que posee la descripción en la primera novela *Pascual Duarte* y la pretensión de inventario que va ganando a partir de *Un viaje de novios*, hasta llegar a encontrarse en plena consonancia con la acción de la novela, en obras como *Insolación* donde la detallada descripción conecta con el idilio de los personajes. Como recursos descriptivos con los que lograr la verosimilitud fotográfica, dentro del arte de novelar de doña Emilia, Baquero destaca la descripción inventario, el detallismo de lo desmesurado y de lo minúsculo o inverosímil, las lecciones de cosas o los bodegones literarios.

Como consecuencia de la intención fotográfica y de la verosimilitud con la que quiere dotar a sus descripciones, los objetos inventariados se caracterizan en ocasiones por la vulgaridad y cotidianidad −el comedor de la mesocracia madrileña en *Morriña*, la casa de Rufina en *La piedra angular*−. A la hora de estudiar el detallismo de lo sórdido y vulgar, para Baquero es *La Tribuna* la novela más interesante. En esta obra, las descripciones inventarios no son superficiales. Lo que parecía ser una descripción fotográficamente naturalista resulta estar manipulado por la escritora artificiosamente con el fin de convertir dichos objetos no solo en un símbolo sino también en el entorno de los personajes de la historia que se quiere contar. Recuerda en este sentido, la descripción de la fábrica de cigarros, donde poco importa la acumulación de elementos sórdidos si al poco quedan manipulados en una especie de juego de impresiones con los colores.

Frente a esas descripciones caracterizadas por lo sórdido, manifiesta la presencia de otras descripciones singularizadas por el tinte romántico, especialmente en *Los pazos de Ulloa*. En esta novela, las descripciones permiten adecuar la naturaleza a la sensibilidad humana y los detalles tienden a reforzar un paisaje o escenario que actúa como si fuera un personaje. En la comparación de la visión que Julián, en *Los Pazos*, y Gabriel, en *La Madre Naturaleza*, tienen de un mismo paisaje, encuentra un claro ejemplo[168]:

> En la primera novela, *Los Pazos*, le interesaba a la Pardo Bazán acentuar, desde el primer capítulo, todos los elementos capaces de expresar y sugerir el clima de violencia y brutalidad en que ha de desarrollarse la acción. En *La Madre Naturaleza*, por el contrario, la atención de la escritora se centra en los resortes capaces de transmitir sensaciones de blandura, de sensualidad, con las que componer el marco erótico de Manuela y Perucho (Baquero Goyanes, 1955a:141).

Este mismo sentido presentan para el crítico las descripciones caracterizadas por lo desmesurado como reflejo de la enormidad de las violencias, pasiones y pecados que tienen lugar en la novela. La ausencia de este tipo de descripciones en una novela como *La Madre Naturaleza* donde a la autora ya no le interesa poner el acento afectivo sobre la violencia, le confirma su sospecha con respecto a cómo las descripciones en las novelas

[168] Sin duda, esta reflexión se encuentra plenamente vinculada a la noción de perspectivismo literario que, como hemos podido ver en capítulos anteriores, tanto interesó al investigador.

de Pardo Bazán no tienen la intención de fotografiar un ambiente sino de crear un entorno adecuado para el desarrollo de la acción.

Junto a este detallismo caracterizado por lo enorme, hay otro detallismo singularizado por lo minúsculo y superfluo, más propiamente naturalista y presente también en algunos pasajes de *Los Pazos* y *La Madre Naturaleza*. En estos pasajes, los detalles se suceden con riguroso orden, llegando incluso a caer en lo inverosímil. Recuerda el crítico el momento en que en *La Madre Naturaleza* se describe el paso y el vuelco de la diligencia con una cantidad de detalles totalmente imperceptibles a la distancia desde la que se observa[169].

Otro de los procedimientos descriptivos que vincula las novelas de Pardo Bazán al deseo naturalista de dar una cierta tonalidad científica a sus obras literarias es para Baquero la aparición de detalladas descripciones de objetos, tareas u oficios a la manera de *lecciones de cosas* −como el proceso de fabricación de tabaco en *La Tribuna*, el quehacer de la hija de un zapatero en *La piedra angular*, la fabricación de azucarillos en *El Cisne de Vilamorta* o el proceso de ordeñar una vaca en *La Madre Naturaleza*−. Similar a esta técnica, los bodegones literarios también atraviesan casi toda la producción de la autora. Si no es un recurso característico de la literatura naturalista, advierte Baquero cómo en esta época posee unas cualidades determinadas[170]. Con el fin de determinar las peculiaridades características que presenta dentro de esta orientación, realiza −como viene siendo habitual en sus estudios− una revisión comparada de los diferentes empleos que ha tenido a lo largo de la historia de la literatura. Se remonta así al correlato plástico en forma de bodegón que tienen las densas y orgiásticas acumulaciones de palabras del Arcipreste de Hita. Compara con él, el uso que realiza Clarín de este recurso. Si, a partir de una animada pelea entre diversos animales, Juan Ruiz aludía a la estática dimensión culinaria, Alas evoca la densa naturaleza del paisaje asturiano a partir del mundo inmóvil de las viandas de una mesa. La sensualidad de los bodegones de la obra de Juan Ruiz

[169] Recordemos cómo la distancia desde la que se observa el objeto era uno de los factores citados por Ortega en sus estudios sobre el perspectivismo. Bajo la influencia del filósofo, rememórese asimismo la ya citada presencia de este factor en los trabajos y análisis de Mariano Baquero sobre el perspectivismo literario.

[170] Al aludir a los estudios de Mariano Baquero sobre el uso de técnicas pictóricas en la descripción literaria, López Peñaranda (2020) recordaba cómo "el bodegón literario empezó a ser utilizado en la literatura a partir del barroco, pues la importancia y fama del bodegón pictórico de la época propició el traspaso de un arte a otro y, de esta forma, se establece una comparación entre la descripción minuciosa de víveres en la literatura con su representación en la pintura" (271).

también le da pie a compararla con la de los bodegones, en el siglo XV, de *La Celestina*. En el siglo XVI, en las de Fray Antonio de Guevara, el bodegón adquiere un valor sonoro, ornamental y metafórico. Fue en el siglo XIX cuando los bodegones de los articulistas de costumbres abrieron paso a los propios de los narradores realistas. En la obra de doña Emilia, estos bodegones se manifiestan de forma constante como procedimiento con el que expresar rigor fotográfico y un artificioso embellecimiento. Para Pardo Bazán, todo es posible de formar parte de un bodegón. Así, en *Morrilla* se realiza un inventario de los trebejos propios del arte de equitación, en *La piedra angular,* de un gabinete clínico, en *Los Pazos de Ulloa*, de trapos, y en *La Madre Naturaleza* de los enseres masculinos del cuarto de Don Pedro. En su última novela, *La Quimera*, este detallismo descriptivo se ve encauzado hacia la búsqueda de un contenido más artificioso que verosímil, cargado siempre de un gran cromatismo, en donde no interesa tanto la descripción fotográfica como la exquisitez decadente de los objetos e interiores descritos.

A la luz del procedimiento metodológico seguido por el crítico en esta monografía, no queremos dejar de señalar el deseo por él manifestado, a la vez de la imposibilidad de llevarlo a cabo en este estudio, de realizar un seguimiento de las variaciones experimentadas a lo largo del tiempo en los diferentes recursos del arte de describir aquí señalados. Consideraba el investigador que esta tarea podría ofrecer una importante clave con la que entender muchas mudanzas del gusto, del sentimiento y del estilo (117). No cabe duda de que estas palabras contienen la sugerencia de una posible vía de estudio que, si bien consideraba útil y necesaria y quedó aquí esbozada en sugerentes apuntes, no pudo desarrollar con la exhaustividad que le hubiese gustado. Una tarea que, a día de hoy, creemos no ha sido aún llevada a cabo.

Recordaba Thion Soriano-Mollá (2020) cómo, cuando en 1971, Mariano Baquero escribe el prólogo a la edición de *Un viaje de novios* "se contaba tan solo con los trabajos realizados en Estados Unidos por Davis Gifford y Walter Pattison y en España por Sergio Beser. Nelly Clémessy defendió su tesis Emilia Pardo Bazán romancière, en 1973, dos años después de que viera la luz esta edición" (155). Como ha quedado mostrado, Baquero cuenta con un sólido conocimiento de la obra de doña Emilia. El pormenorizado estudio de los recursos descriptivos realizado años atrás, le permite llevar a cabo una aplicación de los mismos a esta novela de juventud de doña Emilia, sin dejar, por ello, de realizar comparaciones con su empleo en otras novelas de esta misma autora.

En su interpretación de esta novela, distingue entre los recursos descriptivos que pertenecen al naturalismo y aquellos propios del romanticismo, personificados en las figuras de Lucía y Artegui respectivamente. De los recursos propios del naturalismo, destaca el empleo del tic caracterizador para dar impresión de verosimilitud a la descripción de los personajes. Si es censurado por la Pardo Bazán −advierte el investigador− ella misma se sirve de él de una forma que peca en ocasiones de ingenua (1971a: 22-23). Con esa misma intención de dotar de verosimilitud a la novela acude también a la fórmula naturalista de lo *general en lo particular*, con la que describe las costumbres y gestos de un personaje, condicionadas por su sexo, oficio o clase social. El objetivo de esta fórmula −continúa reflexionando− es evitar el énfasis romántico, de apasionado subjetivismo, y salvar el riesgo de inverosimilitud que puede implicar la creación de un personaje, mediante la caracterización del mismo con elementos reales y reconocibles por todos los lectores. Como había señalado en su anterior monografía, recuerda a este respecto, la descripción del Padre Urtazu bajo la del tipo genérico del sacerdote del siglo XIX (1971a: 22-25).

Otro recurso propio del narrador naturalista que menciona es el empleo del tópico, similar al utilizado por los articulistas de costumbres y que, en esta novela, es empleado para describir, por ejemplo, la actitud como marido de Miranda (26-28). También es utilizada con frecuencia en esta novela la típica descripción-inventario, caracterizada por la lentitud y rigidez que le otorga el dominio de la preposición *de*, como sucede en el pasaje en que se describe un comedor o el salón para las damas en el *Casino* de Vichy. Estas descripciones inventario dan lugar también a la creación de bodegones literarios. Baquero distingue en esta obra dos tipos de bodegones: el que busca el rigor fotográfico −empleado durante la descripción de la fonda de la estación− y el que desea lograr un artificioso embellecimiento −utilizado durante las descripciones de la cena en Bayona, de la tienda de lencería de la misma ciudad o de la tienda de antigüedades en Vichy−. Compara estas largas descripciones pardobazianas, carentes de funcionalidad, con los refinados bodegones elaborados por Valera, quien supo condensar y limitar el contenido de los mismos para evitar el aburrimiento del lector (30-33).

También de la comparación entre el arte descriptivo de Valera y de Pardo Bazán se sirve en lo respectivo a la descripción del dato fisiológico. Al manejar Valera este tipo de datos lo realiza con una inconcreción que contrasta con los pormenorizados detalles

que caracterizan a las descripciones pardobazianas. A modo de ejemplo, recuerda el momento en el que el médico D. Anselmo, en la novela *Doña Luz*, informa a D. Acisclo de la enfermedad del P. Enrique en términos poco médicos y precisos. Siguiendo su habitual metodología de estudio, en la que se alterna el enfoque intratextual con el intertextual, Baquero recuerda cómo en novelas naturalistas, del estilo de *Mont-Orio* de Maupassant o *Germinia Lacerteux* de los Goncourt, abundaban las descripciones de motivos fisiológicos. Centrándose, ahora, en la producción novelesca de doña Emilia, le parece seguramente *Un viaje de novios* la novela más recargada de este tipo de datos. Con el deseo de dar verosimilitud a la novela y transmitir lo fuerte que era su saber científico, Pardo Bazán recurrió a este tipo de dato, bien para caracterizar físicamente a los personajes bien para describir los rasgos y síntomas de las enfermedades que estos padecen. Recuerda, así, los trastornos hepáticos de Miranda o la tuberculosis de Pilar Gonzalvo (33-39).

A este mundo vulgar y sórdido, propio del naturalismo, que rodea la vida de Lucía, Mariano Baquero opone el mundo romántico vinculado al personaje de Artegui. Es sobre todo en la caracterización de este personaje donde más se aproxima a los tópicos románticos de héroe atormentado, misántropo y misterioso. También aparecen rasgos románticos en la descripción de escenas como la llegada y salida del tren, la del encuentro en este con una hermosa y desconocida dama o la de la entrada de Lucía furtivamente en casa de Artegui. De igual modo, recuerda el crítico la escena en la que con un lenguaje muy romántico Artegui revela a Lucía los secretos de su alma mientras van en el carruaje y estalla la tormenta. Junto a estos rasgos, y teniendo en consideración la proximidad visual con que el sujeto observa a su objeto en las descripciones realistas, llama la atención del crítico la distancia desde la que se realiza la descripción de la naturaleza en este pasaje, de manera que desde la misma los tipos aparecen momentáneamente inmovilizados, adoptando casi una actitud estatuaria, de expresivo grupo escultórico, con Lucia arrodillada y Artegui en pie, desafiante, como "un rebelde Titán" (171a: 42-43).

Si su atención a la obra de Clarín, Galdós y Pardo Bazán fue extensa y prolífica a lo largo del tiempo, como ya mostramos al inicio de esta tesis, su conocimiento de la literatura decimonónica iba más allá de la estética narrativa empleada por estos autores. De este modo, fue asimismo consciente de la existencia durante este periodo de autores cuya actitud hacia la escuela naturalista era poco favorable. Bajo este enfoque, en su

estudio sobre el perspectivismo de Ganivet, reflexionó sobre la peculiaridad de la modalidad narrativa de este autor, quien cultivó un tipo de novela que podría denominarse novela-ensayo. Si la dificultad de este novelista para renunciar a su "yo" favoreció la práctica de esta clase de novela, como el propio autor expresó le dificultó la creación de descripciones que lo asemejasen a las acostumbradas en su época. Pese a esta evidente dificultad, Baquero encuentra en el modo en que Ganivet utiliza la descripción en *La conquista* y *Los trabajos* una clara muestra del diferente modo de narrar que tiene el autor en cada una de estas obras, como reflejo del cambio del punto de vista experimentado en ellas:

> Comparada *La conquista* con *Los trabajos,* contrasta la abundancia en esta última del diálogo -muy suelto, fluido (andaluz, diríamos)-, la precisión plástica de las descripciones, el tono caliente y muy vivo del relato, con el esquematismo y abstractismo de la otra novela. El paso de la utopía a la realidad −aunque sea la muy *sui generis* realidad que la personalidad utópica de Pío Cid pueda suponer− está rotundamente marcado con tales diferencias (1966:35).

Perteneciente de igual modo al periodo del naturalismo y realismo, pero distanciado de ciertos rasgos característicos de estos movimientos, la obra de Palacio Valdés mereció también la atención del crítico, en especial en su prólogo a la novela *Tristán y el pesimismo* (1971b). Fue, en concreto, en los recursos asociados a la descripción narrativa, en donde Baquero percibió un mayor influjo del naturalismo en la obra de este autor. Desde el enfoque de un estudio intratextual sobre la narrativa de Palacio Valdés, en esta introducción realiza un recorrido por algunas de las técnicas naturalistas que caracterizaron el arte narrativo del autor. Se detiene a señalar, así, el recurso del tic caracterizador para describir a personajes −el señorito Octavio en *Tristán y el pesimismo*−, la fórmula de *lo general a lo particular* −utilizada para describir los estudios del conde Onís en *El Maestrante*− y el detallismo descriptivo −empleado para presentar los interiores de las casas y el mobiliario−. Pese a ello, el realismo de Palacio Valdés no deja de ser, para el crítico, moderado. En opinión de Baquero, fue el deseo de respetar y dar opción al lector a que con su imaginación supliese el resto lo que hizo del arte de novelar del autor ovetense un realismo medido y cuidado (1971b: 39).

Más allá de las novelas cuyas descripciones eran fruto del auge de la narrativa naturalista y realista, fueron las descripciones neomodernistas de la prosa de Gabriel Miró las que recibieron mayor atención por parte de Mariano Baquero. Cuando aludimos a la

interpretación que Baquero otorgaba a la categoría temporal de las obras de Azorín y Miró ya señalamos cómo en el análisis de estos textos era fundamental para el crítico tener en cuenta la asociación entre forma y fondo de las obras literarias. Recordando esta vieja lección de la preceptiva comienza su estudio de 1952, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*:

> Me apresuraré a decir que en el concreto caso de ciertas novelas mironianas *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, sobre todo me parece un poco excesivo pensar en que todo su atractivo resida en el lenguaje, en lo puramente externo y formal […] diré únicamente que, si bien es cierto lo que de esas novelas de Miró acabo de apuntar, también lo es que la apoyatura de esa bellísima forma resulta la más adecuada a ella, hasta un punto tal que parecen inseparables forma y contenido. Ante esas novelas siempre he tenido la impresión de que su atractivo formal no es forzado o sobrepuesto, sino que emerge inevitablemente de un contenido, de unos temas bellos ya por sí mismo, con una belleza que se revela y acendra al encarnar en lenguaje mironiano (1952g: 7).

Ante esta apreciación, no es extraño que, en su análisis de las descripciones mironianas, Baquero atendiese tanto al fondo como a la forma y lenguaje de las mismas. Con su habitual propósito de diferenciar los modos descriptivos que han caracterizado la literatura de las distintas épocas, comienza su estudio contrastando el detallismo descriptivo de Miró con el de los naturalistas:

> Los naturalistas de finales del siglo XIX gustaban también de un detallismo semejante, pero con diversa finalidad. Lo que ellos pretendían apresar en sus fotográficas descripciones era la autenticidad, la verdad de un ambiente, y para ello recurrían como Miró en el paisaje que acabo de transcribir a inventariar todo el mobiliario y los detalles de este, si de un interior se trataba.
>
> Por el contrario, si Miró desciende a tal preciosismo detallista, lo hace acuciado por el deseo de conseguir un ambiente más bello que verdadero. No le importa tanto la realidad fotográfica como la exquisitez de ese refinado y decadente modernista interior con tanto cuidado descrito […] Todo ello aliado y convergente hacia un propósito de belleza bien distinto del que a los naturalistas movía a amontonar detalle tras detalle (1952g: 12).

Por la calidad y preciosismo del ambiente y la plasticidad con que los personajes aparecen descritos, Baquero halla la obra de Miró más semejante a la de Proust que a la de los naturalistas. Disconforme con Ortega y Gasset en ver en la morosidad de las descripciones de estos autores un motivo de censura, el investigador valora la capacidad de ambos para sustentarse en una sensación por medio de la cual derivar en otra, apreciando en las descripciones de Miró una mayor calidad plástica y en las de Proust, una mejor resonancia humana (1952g: 8-10).

A propósito del análisis de las aproximaciones de Mariano Baquero a la categoría temporal ya aludimos al mundo inmóvil de las estampas mironianas. Su contenido lo conforman personajes y paisajes observados desde una mirada a la que, con acierto, Baquero atribuye la cualidad de ser una "mirada táctil". Como manifiesta el crítico, en la obra de Miró todo se convierte en algo perceptible a través del tacto:

> La luz para Miró es ya algo táctil, como el color y los perfiles de las cosas, recorridos por sus ojos tan vibrante y nerviosamente, que es como si la sensación pasara a los dedos, hechos lejano mirar. En *Nuestro Padre San Daniel* hay una bella descripción de Paulina, en íntima fusión con la naturaleza […] Es otro efecto de sinestesia, de fusión visual-táctil. Recuérdese también el siguiente pasaje de *Años y leguas*, uno de los más bellos sobre las posibilidades táctiles de color en la naturaleza […] No cabe más precisión en ese ir arrancando a los colores de las plantas, sensaciones de suavidad, de aspereza, de frescor (1952g: 17-18).

En otros pasajes, la sensualidad neomodernista de Gabriel Miró se plasma en una sinestesia en la que, desde una sensación auditiva, se desemboca en una gustativa, visual u olfativa. Especial mención le merece a Baquero la importancia que las fragancias presentan en la prosa mironiana, vinculadas bien a seres, paisajes o cosas. En cuanto a los primeros, destaca al personaje mironiano de don Magín en *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, un virtuoso de los olores que le parece semejante al propio Miró:

> Miró, como don Magín, va dejando a lo largo de todas sus obras una especie de bellísima sinfonía de olores, de la que es fácil ofrecer ejemplos, hasta tal punto abundan en casi todas las páginas. […] En ese mecanismo casi cabría decir que la apoyatura sensorial más empleada por Miró para conquistar nuevas sensaciones, es la olfativa. Mas que por color o que por el sonido, Miró percibe un ambiente por sus peculiares olores. Sobre ese incorpóreo andamiaje olfativo el artista construye complejos ambientes (1952g:19).

Hasta el agua −en *Años y leguas*−, las ciudades −como Oleza en *El obispo leproso*− , las festividades −como el olor del Corpus en *El obispo leproso*− o los seres humanos −como Pablo en *El obispo leproso* o las mujeres bellas de *Nuestro Padre San Daniel* o *Años y leguas*− son descritos por Miró con una determinada fragancia. Si es habitual en la tradición literaria comparar la belleza de una mujer con una fruta, Baquero se detiene a analizar la artística ampliación que el autor del *Libro de Sigüenza* realiza de este tópico. Más allá de la usual comparación que en la prosa del autor presentan los encantos femeninos con las delicias frutales −cita textos de *Dentro del cercado*, *Las cerezas del cementerio*, *Nuestro Padre San Daniel*−, señala otros pasajes en los que la comparación

aparece al revés, y son las frutas las que adquieren atributos humanos, como es el caso en *Las cerezas del cementerio* de las frutas del huerto de Beatriz que toman de las manos de ella su mismo aroma. Esta ampliación del tópico también viene causada por la aplicación de lo frutal no solo a la belleza femenina, sino también "a los olores, a los ojos de un borriquillo, a un cielo de atardecer y hasta a la voz humana" (1952g:31), dando lugar a la elaboración de ciertos contrastes como "el de la limpia frescura de un limón o una naranja frente a la tristeza de una piel humana llagada y herida" (1952g: 32) en *El obispo leproso.*

La belleza y sensualidad de estas descripciones no sería posible si Miró no fuese un estilista preocupado por el lenguaje. Como manifiesta el crítico, para Miró una sensación olfativa o táctil puede ser impulso de infinitud o espiritualidad, pero a su vez algo incorpóreo, como un olor, puede adquirir contornos de cosa sólida y palpable, corporeizándose (1952g: 33). Es lo que sucede, por ejemplo, en *La palma rota* o *Libro de Sigüenza* con la imagen de la voz, que adquiere forma corporeizada: "es una voz pastosa y todo lo que pronuncia tiene figura y un contorno de sonido tierno, tan gustoso que lo recogéis en todo vuestro cuerpo, y os quedáis paladeando sus mismas palabras como un dulce exquisito" (Miró. Apud Baquero Goyanes, 1952g: 34). De los procedimientos estilísticos empleados por el autor para sus descripciones, destaca la densa adjetivación y la presencia de polisíndeton o de oraciones yuxtapuestas con asíndeton, que otorgan lentitud y que, en casos como el del zumbido de moscas en *Las cerezas del cementerio* o el vuelo de las abejas en *El abuelo del rey*, permiten vincular el sonido descrito con la propia cadencia y lenguaje que Miró emplea en su descripción.

Junto a todos los rasgos hasta ahora indicados que otorgan una tonalidad impresionista y neomodernista a la prosa de Gabriel Miró, no escapa al investigador la presencia de ciertos aspectos característicos del naturalismo, en especial, en lo relativo al tópico del elogio y reproche de la vida campesina. En tal sentido, cuando escribe su conferencia "Azorín y Miró", manifiesta cómo, frente al tradicional motivo horaciano de la alabanza de aldea y menosprecio de corte, los escritores naturalistas habían revelado la maldad como patrimonio no solo del hombre de ciudad sino también del campesino (Baquero Goyanes, 1956: 18-22). En las novelas de Miró el tratamiento de este tópico aparece más próximo a la interpretación naturalista. La belleza de la naturaleza −manifiesta el estudioso− no ciega al escritor para percibir, asimismo, el dolor y la miseria de los hombres que la habitan. Recuerda, a este respecto, la malicia y lascivia de los

pastores que en *Las cerezas del cementerio* rompen el sueño idílico de Félix o la cantidad de leprosos, seres deformes o tullidos que se mueven sobre esos paisajes llenos de belleza y eternidad.

Cuando hicimos alusión a los rasgos que caracterizaron las aproximaciones teóricas de Mariano Baquero a la descripción, señalamos su tendencia a establecer comparaciones entre autores pertenecientes a distintos siglos o corrientes literarias. Sin ser un imitador de Miró, pues tiene la suficiente personalidad como para ser algo más, cuando en 1973 se aproxima a las novelas de José Ballester encuentra cierta semejanza con la concepción estética del autor neomodernista. Principalmente, debido a la intención que este autor presenta de embellecer lo vulgar y lo cotidiano y la transcendencia con que lo frutal se carga asimismo en algunas obras suyas como *Otoño en la ciudad*. Recuerda a este respecto el pasaje en que la boca de Florentina se presenta a ojos de José María confundida con una fruta o aquel otro en que por boca de don Benigno se le da calidad frutal a algunos de los rasgos más definidores de Murcia como su cielo o manifestaciones artísticas (Baquero Goyanes, 1973: 46-47).

Cuando abordamos sus estudios más teóricos también manifestamos su tendencia a analizar el recurso descriptivo en relación con los géneros dramático y novelesco. A propósito de las relaciones intergenéricas entre el teatro y la novela, llama asimismo la atención el enfoque desde el que estudia las novelas de Pérez de Ayala en su artículo "La novela como tragicomedia. Pérez de Ayala y Ortega". Dentro de este estudio, el tipo de descripción por el que Mariano Baquero se interesa es la descripción que aparece como recurso vinculado a la textura teatral de estas obras, en concreto al gusto de este novelista por las caricaturas exageradas y por el motivo teatral de ponerse y quitarse la careta. Recuerda a este respecto las descripciones de don Sabas de *Troteras y Danzaderas*, quien suele enmascarar su gesto triste con la afabilidad que su profesión le obliga, la descripción de los marineros en *El ombligo mundo* o la del contraste entre el terrible exterior de *Tigre Juan* y su gran cordialidad, mostrando su semejanza con las realizadas por O'Neill en obras de teatro como *El gran dios Brown*.

2.2.3. El diálogo

Junto al interés de Mariano Baquero por las categorías narrativas del narrador, la focalización, el tiempo y la descripción es frecuente encontrar en sus estudios alusiones a la función que el diálogo desempeña en la novela. En su referencia a la importancia del diálogo en los estudios de Mariano Baquero, Baquero Escudero (2020) encontraba ilustrativas las referencias de García Berrio a la relevancia que Baquero otorgó a la caracterización verbal del discurso de los personajes, de manera independiente −advertía García Berrio (1989)− a los planteamientos de Bajtín (33). Como Bobes Naves (1992) ha señalado, los estudios sobre esta categoría y sus valores pragmáticos, lingüísticos y literarios se han desarrollado desde tiempos muy lejanos −recuerda la investigadora su presencia en las ideas de Platón−. En el siglo XX, los enfoques de estas investigaciones habían sido muy diversos. Las escuelas lingüísticas se habían centrado en estudiar las unidades de intervención dialogales, sus modos de coherencia, las implicaciones conversacionales, etc. La estilística y la semiología, por su parte, habían analizado las formas dialogadas y su capacidad de crear sentido, tanto en el relato como en el drama o la expresión lírica, mientras que otros estudios de tipo histórico habían atendido a las fuentes, formas y difusión del diálogo, clasificándolas dentro de los géneros didáctico y ensayístico (8). A estos enfoques −señalaba la investigadora− había que añadir la sorprendente proliferación que a finales del siglo XX había experimentado las investigaciones sobre esta categoría, no solo en cantidad sino en la diversidad de ángulos desde los que se abordó su interpretación: antropología, psicología, sociológica, ciencias del hombre y de la conducta. También en el discurso literario, el diálogo había adquirido una mayor importancia de la que solía tener, y los textos narrativos y dramáticos mostraban una riqueza de formas que iban desde los diálogos interiorizados a los monólogos directos previamente dialogados, los diálogos referidos directa o indirectamente o los diálogos telescópicos, múltiples, etc. (8-11).

Según Bobes Naves, el auge de estos estudios era consecuencia de un nuevo modo de entender las relaciones sociales, basadas en los presupuestos de apertura ideológica y rechazo de toda autoridad dogmática. Su inicio se encontraba en el Renacimiento, sobre todo en el Humanismo, con la sustitución de la cultura teocéntrica por una cultura antropocéntrica cuya última instancia no pasaba del hombre. Esta visión implicaba el

descubrimiento de que ningún hombre está en posesión de la verdad absoluta y todos tienen su verdad, que pueden exponer y contrastar en el texto que se dirige a otro hombre, que al mismo tiempo podría decir cuál acepta. En épocas posteriores estas actitudes desaparecieron y el uso del diálogo en el discurso literario disminuyó considerablemente. Cuando en el siglo XIX el novelista vuelve a sentir la necesidad de acudir a él como indicio de realismo en principio, y como expresión de actitudes complejas, después, hubo de reconstruir las formas de diálogo, interesándose por ver hasta dónde llegaban las relaciones entre la palabra dialogada y las formas de discurso o entre la palabra dialogada y los modos de construcción de los personajes (11-12).

Esta breve revisión sobre la función y preocupación por el diálogo a lo largo de la historia literaria permite contextualizar el interés de Mariano Baquero por el análisis de este recurso. Principalmente, debido a su predilección por la novela decimonónica y su atención a las ideas perspectivísticas propuestas por Ortega y Gasset. Al igual que los grandes humanistas del Renacimiento, el filósofo planteaba el diálogo como forma de expresión y comprensión del mundo. Cuando a finales de los años cuarenta, en sus estudios sobre el cuento y la novela, Baquero Goyanes reflexiona sobre el diálogo como categoría narrativa, en Occidente no habían sido redactadas las principales investigaciones hermenéuticas que atenderían a esta forma de discurso (Gadamer, Lorenzen). Tampoco se habían realizado los estudios de sociología, semiótica y pragmática que se preocuparían por los usos concretos de la lengua que permiten manifestar y advertir la personalidad del hablante. Por el contrario, en Rusia, había sido formulada la teoría del narrador y del *skaz* de los formalistas. En esta teoría, el diálogo era planteado como un elemento que permitía distinguir entre el relato en que solo habla el narrador, "diégesis", y la narración mixta que además de ese procedimiento incluía este recurso, mostrándose similar al modo dramático que Henry James había denominado "método escénico" (Valles Calatrava, 1994:87). La falta de traducciones de estas ideas en Occidente en los años cuarenta hace difícil considerar la influencia en Mariano Baquero de estos estudios. Ante este panorama, se manifiesta evidente la influencia que la teoría de Ortega y Gasset sobre la novela tuvo en las reflexiones sobre el diálogo de este investigador.

Tal y como sucede en sus aproximaciones al tiempo o a la descripción, en sus investigaciones sobre el diálogo se pueden distinguir reflexiones de carácter teórico,

histórico y crítico. A la hora de abordar sus estudios sobre esta categoría, dividiremos sus aproximaciones en dos partes, una primera dedicada a sus ideas más teóricas, y otra segunda, centrada en aquellas reflexiones que presentan un carácter más crítico e histórico. Si sus ideas más teóricas sobre el diálogo se enfocan en estudiar la contribución de esta categoría narrativa a la elaboración de una definición de la novela, sus planteamientos críticos e históricos manifiestan los cambios que, en manos de diversos novelistas, ha experimentado la misma a lo largo de la historia de la literatura. Además de las cuestiones sobre el diálogo que trataremos en este apartado, hay que tener en cuenta la confluencia que existe entre esta categoría y la del perspectivismo o la descripción, estudiadas anteriormente. Con el fin de no incurrir en repeticiones, en esta ocasión, intentaremos dejar al margen aquellas reflexiones del crítico que ya fueron expuestas en apartados anteriores.

2.2.3.1. El diálogo en la caracterización del género novela

El temprano interés de Mariano Baquero por la categoría del diálogo hay que vincularlo a su preocupación por encontrar los rasgos caracterizadores de la novela como género literario. Cuando en su tesis doctoral pretende establecer los límites diferenciadores entre el cuento y la novela, el diálogo −junto con la descripción− ocupa un lugar predominante dentro de estos planteamientos. Especialmente significativa a este respecto le parece la transformación que este recurso sufre en el paso de uno a otro género:

> 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 (Baquero Goyanes, 1949c: 126-127).

Este interés por el estudio del diálogo desde una perspectiva intergenérica, que lo lleva a comparar su función en el cuento y la novela, se desplaza en sus siguientes trabajos hacia la comparación del diálogo en la novela con el uso del mismo en el teatro, género, sin duda, caracterizado fundamentalmente por la presencia de esta técnica. En sus reflexiones sobre el diálogo, las relaciones entre estos dos géneros se extendieron a lo largo de toda su trayectoria, desde unos precoces artículos, “Sobre la novela y sus límites” (1949a) o

"La novela y sus técnicas" (1950a), hasta el establecimiento de unas estructuras de las novelas dramáticas y dialogadas en su monografía de madurez *Estructuras de la novela actual*. Esta continua recurrencia en sus reflexiones sobre el diálogo a la comparación entre el teatro y la novela hay, sin duda, que entenderla dentro de la frecuencia con que la crítica ha interpretado la aparición del diálogo en la novela como una aproximación de este género al dramático (Bobes Naves, 1992:153). La gran modernidad crítica de Mariano Baquero y su consecuente conocimiento de la novela contemporánea le condujeron a sobrepasar la visión unidireccional de esta relación para observar un mutuo enriquecimiento entre ambos géneros.

Cuando en esos dos artículos −escritos en 1949 y 1950− plantea las relaciones entre el teatro y la novela, lleva a cabo esta aproximación a la luz de la difícil descripción del género novela ante la gran variedad de tipos y formas novelísticas que existen y el complejo establecimiento de unos límites que la diferencien de otros géneros. Como indicamos con anterioridad, de todos los géneros, sugiere cómo es el dramático el que ha venido frecuentemente utilizándose para contrastarlo con la novela y, en su negativo, llegar a una definición de esta. Para ello, se basaban esencialmente en el hecho de que mientras en el teatro había acción y diálogos, en la novela solo había narración (1949a: 170). Esta distinción −recordemos− le había parecido al crítico demasiado simplista habida cuenta de la existencia de un gran número de novelas caracterizadas por el abundante uso del diálogo −Galdós o Baroja−. En este mismo sentido, reflexiona sobre cómo hay obras de teatro contemporáneas −como las de O'Neill− en las que una *voz en off* aparece en un primer plano exponiendo los pensamientos de los personajes, lo que implica una clara herencia de una técnica novelística, la del monólogo interior.

Profundizando en lo complicado que resulta a veces separar rotundamente el género narrativo del dramático al atender a valores como el diálogo, la acción o la narración, manifiesta la existencia de algunos tipos de diálogo que si bien se encuentran más próximos al diálogo novelesco se dan en obras difícilmente calificables de novela. Señala, a este respecto, los casos, por ejemplo, del *Viaje de Turquía* y el *Coloquio de los perros*:

> La natural forma novelística de una y otra obra hubiera sido la autobiográfica −de hecho lo es−, y si esta forma ha sido sustituida por la dialogada, fue, más que por una necesidad

> surgida de la misma índole de los temas, por una concesión a una moda erasmista que tenía un entronque humanístico con la literatura clásica (1949a: 172).

Caso contrario le parece el de *La Dorotea*, donde Lope de Vega pone el diálogo al servicio de la narración. Si al igual que en *La Celestina* en esta obra los elementos narrativos pesan más que los teatrales −puede apreciarse en el análisis de lo espacio-temporal−, el hecho de que la narración haya cuajado en forma de diálogos es para el crítico resultado de la imposibilidad de Lope para dar cuerpo a una acción de una manera distinta, dada su tendencia hacia la creación de obras de teatro.

Sobre el diálogo como técnica empleada por Lope en sus novelas regresa a propósito de su artículo "Narración y diálogo en Lope de Vega" (1962c). Especial interés le suscita la adecuación del lenguaje de los personajes a su condición social en las narraciones de este autor. Sobre todo, a la luz de la diferente motivación con que Lope recurre a un procedimiento que llegó a ser muy habitual entre los escritores realistas. Cuando novelistas como Galdós o Pereda transcriben en toda su incorrección el lenguaje del pueblo bajo o de los campesinos, su intención es reflejar la vida tal y como es. La utilización de esta técnica por parte de Lope es interpretada por el crítico como resultado de un arte de novelar más propio de quien se siente un hombre de teatro que un novelista, convencido como Lope estaba de que a los personajes había que oírseles expresándose de acuerdo a su jerga o personal lengua. Para Baquero, la función principal que el diálogo desempeña en la obra de este autor es la de ser el único vehículo con el que Lope consigue dotar a sus personajes de una personalidad distinta a la de sí mismo:

> Lope es capaz de multiplicarse proteicamente, cuando tiene a su disposición el recurso del diálogo, cuando puede presentar a sus criaturas literarias hablando. Por el contrario, cuando ha de recluirse en la narración −con descripciones, caracterización externa o moral de los personajes, etc.−, Lope se siente incómodo, envarado por mil prejuicios retóricos, tomados unas veces en serio −*La Arcadia*− y otras más bien en broma y familiarmente: *Las Novelas a Marcia*. En cualquier caso, Lope novela sin salir de sí mismo, en contraste con la generosidad vital en la creación de personajes que supone su teatro o *La Dorotea* (1962c: 15).

2.2.3.2. Cambios en la función del diálogo a lo largo de la historia literaria

La principal característica de las alusiones de Mariano Baquero al diálogo es, sin duda, su visión diacrónica, como fruto de su amplio conocimiento de la historia de la

literatura, y en especial de la novela. La aproximación en el apartado anterior a su percepción del diálogo como un elemento relevante para descripción del género novela nos ha permitido advertir dos aspectos. Por un lado, la íntima relación que para el investigador tenía el diálogo con la vieja preocupación por los géneros literarios. Por otro, y como consecuencia de esa relación, la importancia que tiene para él abordar este elemento narrativo desde una visión intergenérica que atendiese especialmente a la interacción entre el género dramático y el novelesco. Como a continuación veremos, inevitablemente estos dos aspectos guiaron su aproximación a la función del diálogo a lo largo de la historia de la literatura.

Tal vez por ser *Estructuras de la novela actual* una monografía escrita en su plena madurez investigadora es en ella en donde mejor se advierte la dimensión diacrónica de sus estudios sobre esta categoría. Consciente −como hemos anticipado− de la relación con el género dramático, en esta monografía, esta categoría viene introducida por la referencia a esas formas de diálogo no sentidas como plenamente teatrales −citando como ejemplo *La Celestina* o la *Dorotea*−. De igual modo, tiene en cuenta otras especies literarias que no son novelas y se hallan asimismo caracterizadas por un abundante uso del diálogo como los *Diálogos* de Platón o, en el humanismo renacentista, los *Coloquios* de Erasmo con todas sus derivaciones en formas ya bastantes cercanas a la novela como el *Viaje de Turquía* o el *Coloquio de los perros* cervantino, relacionable al mismo tiempo con los diálogos lucianescos y el *Crotalón* (1970a: 53-54). Esta mención de obras lejanas en el tiempo, que incluso no son novelas, da buena cuenta del que fue uno de los principales objetivos del investigador en su estudio del diálogo: la advertencia de los diferentes propósitos y entonaciones que este elemento adquirió a lo largo de la historia de la literatura.

Esos ejemplos citados de obras caracterizadas por el uso del diálogo permiten a Mariano Baquero apreciar un doble origen. Por un lado, se encuentran −para el investigador− aquellas obras como *La Celestina* o *Dorotea*, en las que el uso del diálogo tiene un claro origen teatral, vinculable a la comedia clásica de Plauto o Terencio (54). En este sentido, recuerda el testimonio del propio Lope, quien no advertía gran diferencia entre el arte de novelar y el de la escena: "Yo he pensado −dice Lope en *La desdicha por la honra*, una de las *Novelas a Marcia Leonarda*− que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo,

aunque se ahorque el arte" (42). Por otro lado, hace alusión a aquellas obras en las que sus autores no parecen haber tenido en cuenta la filiación teatral del diálogo, señalando los casos de los *Coloquios* de Erasmo o de otras muestras del humanismo renacentista español que siguen esta misma configuración (53-54).

Como buen discípulo de Ortega y Gasset, de todos los autores hasta ahora señalados, Mariano Baquero mostró una especial atención hacia el uso del diálogo por parte de Cervantes. Recordemos cómo para el filósofo, una de las principales modificaciones que había sufrido la novela en la actualidad había sido el cambio del modo narrativo al presentativo, siendo el diálogo el más hábil procedimiento presentativo. Si este hecho −rememoremos− había llevado a Ortega a considerar el diálogo como categoría esencial de la novela, también le había conducido a ver en el *Quijote* la novela por excelencia. No es extraño, por tanto, como decimos, que desde los inicios de su trayectoria académica Mariano Baquero se interesase por el diálogo cervantino.

Cuando en su artículo de 1947 "Sobre el realismo en el *Persiles*" Baquero analiza los rasgos realistas que en las novelas de Cervantes aparecen asociados a la caracterización de sus personajes, hace alusión a algunos aspectos del lenguaje de estos personajes. Centrándose concretamente en el lenguaje de Periandro, señala lo disonantes que, en un personaje singularizado por su platonismo, resultan las siguientes palabras: "el año que es abundante de Poesía, suele serlo de hambre, porque dámele Poeta y dártele he pobre". Con la sutileza de quien ha apreciado este detalle, Baquero manifiesta cómo esta oración parece más propia de Cervantes que de este personaje. Hay que decir que esta consideración por parte del crítico incide en una de las claves que los estudios narratológicos han señalado a la hora de la caracterización de los personajes: la relación entre el autor y sus personajes. En esta actitud del autor hacia el personaje, en *Estética de la creación verbal*, Bajtín distinguía entre tres casos. En el primer de ellos, el personaje se apropia del autor, su postura ética y cognoscitiva posee tanto prestigio para el autor, que este no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de su personaje (Dostoeivski, Stendhal, Tostoi). En el segundo −coincidente con lo señalado por Baquero en este artículo−, el autor se posesiona de su personaje, el personaje comienza a autodefinirse y el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe (el personaje romántico). En el tercer caso: el personaje es su propio autor, comprende su propia vida estéticamente (Bajtín, 1979: 24-27).

No solo en este aspecto se acerca el crítico, en este temprano trabajo sobre el *Persiles*, a los planteamientos narratológicos. También se puede observar cómo en él se refleja lo que con posterioridad se ha concebido como "fuentes de información del personaje". Bajo este concepto, Bourneuf y R. Ouellet (1972) distinguían tres modos de presentación del personaje: el personaje se presenta a sí mismo o a través de otro personaje, el personaje es presentado por un narrador heterodiegético o el personaje se presenta de un modo que recoge ambas modalidades anteriores (206-231). Más recientemente Bobes Naves (2018) también ha considerado necesario distinguir entre cuatro tipos de fuentes textuales a la hora de la construcción y presentación del personaje. La más frecuente −señalaba esta investigadora− es el narrador, quien convencionalmente tiene más conocimientos sobre las figuras que diseña. Otra posibilidad es que el personaje sea la principal fuente de información sobre sí mismo. En tercer lugar, la información puede provenir de los hechos, de la disposición de las funciones, de las relaciones recíprocas de unos personajes con otros. Por último, la información puede proceder de la concurrencia o superposición de varias fuentes (101-102). A la luz de la caracterización de los personajes es evidente la dificultad de separar categorías como la descripción y el diálogo. Con todo, queremos dejar muestra, en este apartado destinado al diálogo, de cómo Mariano Baquero supo apreciar, por medio de la narrativa de Cervantes, la función que el diálogo empezaría a tener como elemento caracterizador del personaje. De igual modo, queremos dejar constancia de cómo supo distinguir entre la fuente de información que proporciona el propio personaje sobre sí mismo, con su modo de hablar, y la proveniente de un narrador heterodiegético, encargado de describir a los personajes, como es el caso de la descripción de la vieja peregrina, a la que Mariano Baquero alude en este trabajo.

Sobre el lenguaje como rasgo caracterizador del personaje en las novelas cervantinas regresa en su artículo "Cervantes, Balzac y la voz del narrador" (1963d). En este estudio compara el realismo del lenguaje de los personajes de Cervantes con el uso de esta misma técnica −del "realismo idiomático"[171]− en ocasiones por parte de Balzac. Lo que principalmente le interesa al crítico es señalar cómo, tanto en las novelas de

[171] En el prólogo que en 1981 realiza a *Muertes de Perro* y *El fondo del vaso* se refleja la continuación que este recurso de la economía descriptiva ha tenido en la novela contemporánea. En concreto, en el caso de estas dos novelas ayalianas, esta técnica nace como recurso capaz de dotar al texto de ambigüedad en su propósito por reflejar lo oscuro y contradictorio de la naturaleza humana (Baquero Goyanes, 1981: 21-23).

Cervantes como en algunas de Balzac, la presentación de los rasgos del lenguaje de los personajes no encuentra transcripción en el propio lenguaje de estos. Mencionando lo alejada que se encuentra esta técnica de las exigencias impuestas por el realismo decimonónico, recordemos cómo destaca el hecho de que Cervantes solo transcriba una vez el ceceo de Preciosa y de cómo, asimismo, traduce a un plano correcto el lenguaje bárbaro de Monipodio. Si Balzac traduce algunas de las deformaciones lingüísticas en el pasaje de Ferragus, renuncia, sin embargo, a transcribir la deformación españolizante del lenguaje de Vautrin, por considerarla más caricaturesca que realista.

Significativa resulta asimismo de la atención prestada al diálogo en la obra cervantina, su artículo "La novela y sus técnicas" (1950a). En él, el investigador parte de la interpretación orteguiana del diálogo como categoría de la novela y del *Quijote* como exponente máximo. Tomando estas reflexiones como base, extiende el uso de esta técnica hacia otras obras cervantinas, concluyendo de ello la frecuencia con que el diálogo suele ser núcleo novelesco de las obras de este autor. Un diálogo que, como manifiesta, en ocasiones, incumbe a dos personas −a modo de ejemplo el diálogo mantenido entre Campuzano y Peralta en el prólogo a el *Coloquio* y *El casamiento*− y en otras, a una persona y a un coro −*El licenciado Vidriera*−. Todavía en sus obras de madurez como el *Persiles*, advierte el crítico la subsistencia de esa pareja central, en torno a la cual convergen y se agrupan el resto de episodios puestos muchas veces en boca de sus propios protagonistas (1950a: 173-174).

Como bien manifiesta en este trabajo, en la obra cervantina, el diálogo deja de ser un elemento más para alcanzar la máxima importancia. Para el crítico, la relevancia de este recurso en la obra de Cervantes reside en ser el instrumento principal, que actúa como resorte con que pasar del plano de la realidad al de la ilusión, planos que caracterizan la producción de este autor (1950a: 176). Pese a considerar al diálogo, al igual que Ortega, un elemento importante, Baquero disiente de la indispensabilidad de su presencia para que una obra sea una novela, manifestada por el filósofo. Consciente de la gran variedad de tipos de novelas que existen, no duda −recordemos− en señalar la existencia de algunas novelas caracterizadas por la total o casi total ausencia de diálogo (1950a: 174).

Como hemos indicado en otros apartados de este trabajo, Baquero sintió una singular predilección por la literatura decimonónica. Si se tiene en cuenta el auge que adquirió en esta época el uso del diálogo es razonable que en sus estudios sobre los

novelistas decimonónicos se encuentren referencias al significado del mismo. Ya en sus trabajos sobre la narrativa clariniana de los años cincuenta, Baquero muestra la función que el lenguaje tiene como elemento caracterizador de los personajes. Concretamente, en su artículo "La exaltación de lo vital en *La Regenta*" resulta especialmente relevante la reflexión que realiza acerca del lenguaje empleado por Camoirán y don Fermín. Si en este estudio quiere ofrecer a estos dos personajes como figuras contrapuestas, es la diferente oratoria de los mismos la que le sirve de principal soporte para demostrar el carácter antagónico de ambos personajes. Los fragmentos citados por el investigador dan cuenta de cómo estas alusiones al lenguaje de Camoirán y don Fermín vienen, en numerosas ocasiones, ofrecidas por medio de la voz del narrador o de las conversaciones que otros personajes de la novela mantienen sobre ellos. También, al presentar a Frígilis como uno de los personajes hacia los que Clarín mostró mayor simpatía, Baquero hace referencia a los diferentes procedimientos empleados por Alas para revelar el carácter de este personaje. Entre los procedimientos que refleja, se pueden percibir sus alusiones a los pensamientos de la propia Ana Ozores sobre este personaje o al propio diálogo que Frígilis mantiene con los campesinos y que revela su indiferencia ante todo lo antivital y mecánico (1952a: 215). Estas reflexiones sobre la manera en que se presentan los personajes en *La Regenta* se ven, sin duda, ampliadas en su introducción a la edición de esta obra en 1984. Como Mariano Baquero manifiesta por medio de los fragmentos que selecciona de la novela, en muchas ocasiones, es la propia voz del narrador la que describe al personaje adoptando el punto de vista de otros personajes. Sin embargo, también es frecuente encontrar un coro de no pocos personajes dialogando sobre algún personaje ausente o hallar la voz del narrador describiendo a un determinado personaje alternada con la reproducción literal de los pensamientos que otro personaje tiene sobre dicho personaje, dando cuenta esto último del acercamiento de Clarín a la técnica del monólogo interior y, consecuentemente, de su modernidad. En este sentido, puede recordarse cómo en sus reflexiones sobre el monólogo interior, Mariano Baquero recoge unas palabras de Clarín, escritas a propósito de sus comentarios a las novelas galdosianas *La desheredada* y *Realidad*, en las que percibe una alusión anticipada al procedimiento que Joyce consagraría:

> "Añádase a esto −sigue diciendo Clarín− la falsedad formal que resulta de la necesidad imprescindible de hacer a los que han de *pensar* ante el público, pero pensar hablando, expresar

con toda claridad, retóricamente, sus más recónditas *aprensiones* de ideas y sentimientos; de la necesidad de traducir en discursos bien *compuestos* lo más indeciso del alma, lo más *inefable* a veces. Si fuera cierta la doctrina vulgar de que pensar es hablar para sí mismo, sería menos violenta la forma dramática aplicada a tal asunto; pero bien sabemos ya todos […] que pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton que, traducido en palabras exteriores este lenguaje, sería ininteligible para los demás".

Se diría que estas últimas líneas clarinianas, relativas a la elipsis y el hipérbaton como componentes del desordenado hablar interior, definen ya con toda precisión lo que va a ser el monólogo interior joyceano (Baquero Goyanes, 1970a: 50-51).

También en su estudio sobre la segunda novela de Clarín llevado a cabo en 1952, "Una novela de Clarín: Su único hijo", se encuentran ciertas referencias del crítico al lenguaje de los personajes de esta obra. Para Baquero, el interés que tiene dicho lenguaje se debe a que es en él, y no tanto en las descripciones ofrecidas por el narrador, en donde reside el sabor de época −romántico y postromántico− que ofrece la novela. En este sentido, el crítico muestra especial atención al lenguaje de Bonifacio. Si su atención al lenguaje de este personaje, cargado de tópicos románticos, le permite analizar el tono burlesco de Clarín hacia el propio romanticismo, también le conduce a manifestar cómo en dicho lenguaje se refleja la evolución que este personaje experimenta a lo largo de la historia, principalmente cuando va a enterarse de que es padre. Como refleja el fragmento seleccionado por el crítico que reproducimos a continuación, en esta descripción de los sentimientos de Bonis, la voz del narrador se alterna con el pensamiento de un personaje que va modificando su forma de pensar:

Cuando averigua que su presentimiento va a hacerse realidad, cree embriagarse de emoción. Las páginas en que esta emoción es descrita son de las más bellas de la novela. Alas parece abandonar su frialdad narrativa, casi cínica, y, herido por un tema que tan grato le era, pone calor y sinceridad en la descripción de los sentimientos de Bonis:

«En aquel momento se le ocurrió esto: «El niño debiera llamarse Pedro como mi padre».

- ¡Padre del alma! ¡Madre mía! −sollozó, ocultando el rostro en las almohadas que empapó en llanto.

Aquella era la fuente; allí estaba el manantial de las verdaderas ternuras... ¡La cadena de los padres y los hijos!... Cadena que, remontándose por sus eslabones hacia el pasado, sería toda amor, abnegación, la unidad sincera; real, caritativa de la pobre raza humana» (pág. 678).

No voy a describir el proceso de purificación por el que pasa Bonis desde que sabe que va a tener un hijo, porque para eso están las páginas de la novela. Reyes sigue empleando un romántico y altisonante lenguaje interior para expresar sus nuevas emociones. Y ante el llanto de su hijo recuerda el suyo propio, cuando murió su madre. Siempre el amor paternal y el filial unidos, como en esa cadena a que *Clarín* aludía (Baquero Goyanes, 1952d: 48).

Junto a la narrativa de Clarín fue la prosa de doña Emilia Pardo Bazán la que mayor número de estudios recibió por parte de Mariano Baquero. Cuando en 1971 escribe la monografía *Emilia Pardo Bazán* sus alusiones al diálogo aparecen vinculadas a sus reflexiones sobre la narrativa breve de esta autora. Debido a que excede el objeto de estudio de esta tesis, no realizaremos una exposición más detallada sobre ellas. Sin embargo, consideramos interesante mencionar cómo, a propósito de esos textos, el diálogo es analizado como un recurso ligado a la tendencia realista de doña Emilia. Si estimamos interesante mencionar esto es debido a la diferente pretensión que advierte cuando se aproxima al estudio del diálogo en una obra extensa de esta misma autora, *Un viaje de novios*. En esta novela el diálogo, lejos de aparecer bajo la pretensión realista de reflejar la vida tal y como es, se muestra en ocasiones como un elemento más, dentro de la tonalidad y ambientación romántica que caracteriza a algunas de las principales escenas de la novela −como aquella en la que Lucía y Artegui cenan ante la chimenea o en la que ambos asisten al estallido de la tormenta en medio del campo−. La propia forma de hablar de un personaje tan tópicamente caracterizado como Artegui viene siempre cargada de claros rasgos románticos. Cita, a ese respecto, la escena en la que este personaje le explica a Lucía el modo en que la tristeza es consustancial a su propia esencia (Baquero Goyanes, 1971a: 41). Pese a esta mayor atención al lenguaje de los personajes en su análisis de los rasgos románticos de la novela, también mostró el empleo del mismo como herramienta utilizada por la autora para poner en práctica uno de los recursos naturalistas, la de caracterización de un personaje por medio de un tic caracterizador. Nos referimos concretamente a su alusión sobre cómo doña Emilia otorga a sus personajes ciertas muletillas caracterizadoras. Menciona los casos de la expresión, "¡Por vida de la Constitución!" propia de Joaquín, o la tendencia de Perico Gonzalvo a repetir dos o tres veces las mismas palabras y frases (23).

También dentro de sus estudios sobre Galdós, enfocados desde una visión diacrónica de la producción novelística del mismo, son frecuentes las alusiones a su empleo del diálogo. Principalmente al referirse a sus obras *El abuelo*, *Realidad* o *Casandra*, calificadas como novelas dialogadas. Le parece, al crítico, que cuando Galdós se decide a escribir estas novelas es como si hubiese brotado en él su primigenia vocación teatral, anterior a la novela, intentando en esta ocasión fundir los dos géneros en una

misma expresión (Baquero Goyanes, 1970: 62). Recuerda a este respecto las palabras del propio novelista en su prólogo a *Casandra*, con las que declara:

> No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social, buscando y acometiendo sus respectivas aventuras, y que ahora, fatigados de andar solos en excesiva independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico (Galdós, Apud. Baquero Goyanes, 1970: 43).

La intención en el empleo del diálogo que Mariano Baquero atribuye a Galdós es la propia de los narradores realistas, la del deseo de distanciamiento de la tradicional focalización omnisciente en la búsqueda de la objetividad. Si considera esta motivación como la que principalmente condujo a los autores a acercar las estructuras de sus novelas a las propias del teatro, no escapa de su conocimiento la percepción de otras diversas motivaciones. Comparando esta intención galdosiana con la de Faulkner, en su artículo "Teatro y Novela. *Requiem para una mujer* de Faulkner" (1958), señala cómo, frente al deseo del novelista español de dotar de objetividad a sus novelas, en la obra de Faulkner habría que ver en el diálogo el adecuado excipiente con el que aproximar su obra a la tragedia griega[172]. También, en este sentido, reflexiona sobre los propósitos que condujeron a Baroja y Valle-Inclán a estructurar dialogadamente algunas de sus novelas. Atendiendo a la novela barojiana *La casa de Aizgorri*, declara cómo pudo ser la aversión de este novelista a la retórica la que lo condujese a descarnar descriptivamente la acción y dar poco menos que el puro hueso de ella a través del diálogo (1970a: 44). Distinta es, a su entender, la intención de Valle-Inclán, quien veía en el diálogo un poderoso resonador estético y emocional "en contraste con las opacidades y amortiguamientos que se diría trata Baroja de crear" (44).

Como hemos manifestado, en lo que respecta al empleo del diálogo en las obras de los autores decimonónicos, Mariano Baquero descubrió la principal motivación en el deseo de los mismos por dotar de objetividad a sus novelas. Sin embargo, como ha

[172] Como recoge el propio Mariano Baquero, ya Malraux, al presentar a los lectores franceses *Santuario* había visto, por la sombría tonalidad y el afán catártico de esta obra, la intromisión de la tragedia clásica en una novela policíaca (Baquero Goyanes, 1958: 6).

señalado Bobes Naves (1992) este uso del diálogo por parte de los escritores realistas condujo a una transformación del género narrativo

> −precisamente a partir del movimiento realista, la función del diálogo en el discurso narrativo no puede limitarse a la de copia de la realidad: la explicación no es completa al admitir que el diálogo está en la novela porque está en la vida y el mérito de un autor consiste en copiarlo o reproducirlo con maestría. No dudemos de que el motivo inicial por el que el diálogo se incorpora al texto realista haya sido el deseo de reproducir con verdad la vida y la naturaleza, pero parece indudable que rápidamente se advirtió que su presencia en el texto removía hasta los cimientos del género narrativo, en sus formas, en sus sentidos y hasta en sus presupuestos. La aparición del diálogo en un texto narrativo, en alternancia con monólogos y otras formas de discurso, originaba procesos semióticos que afectan a varios frentes. Limitándonos a los más inmediatos, diremos que repercutía directamente en las voces y daba lugar a una polifonía estructurada en formas bien diferenciadas, también repercutía en los modos de narración y en los tiempos literarios, y obligaba al lector a seguir con atención el discurso para saber quién habla en cada caso (194)−

de la que Baquero fue consciente. Muestra de ello es, sin duda, su aproximación a la obra de Galdós, en donde más allá de sus alusiones al empleo del diálogo como recurso narrativo vinculado a los presupuestos del realismo, lo interpretó como un instrumento con que ofrecer una visión perspectivística e irónica del mundo −recuérdese su estudio "Perspectivismo irónico en Galdós"−.

De manera paralela a este interés por el empleo del diálogo en la narrativa decimonónica, Baquero se aproximó a la función del mismo en las novelas contemporáneas. Dentro de este acercamiento, especial atención le merecieron las novelas de Dostoievski por hallar en ellas un modelo precursor de las novelas dialogadas. Como ya señalamos, es evidente la confluencia de Bajtín y Baquero al destacar este rasgo en la prosa del novelista ruso, pese a la total independencia entre uno y otro crítico, como bien había señalado García Berrio (2004). En lo que respecta a sus reflexiones sobre la obra de Dostoievski, se puede destacar cómo, por medio de una de las novelas de este escritor, ya en 1950 es consciente de la nueva función que desempeña el diálogo en la novela actual, al ser el modo por excelencia de presentación del clima y de los personajes novelescos.

Si en sus análisis de las obras de novelistas decimonónicos tan modernos como Clarín o Galdós había apreciado la función del discurso como elemento revelador de las almas de los personajes, en algunas de estas novelas todavía se alternaba esta reproducción literal del pensamiento o de la voz de los personajes con la propia voz del

narrador describiéndolos. Frente a estos casos, lo que principalmente caracteriza sus aproximaciones al diálogo en las novelas actuales es su consciencia de cómo en estas obras "el exclusivo o muy mantenido uso del diálogo novelesco tiene como finalidad la de permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan (reflejado en lo que dicen)" (1970a: 47).

Dada su temprana lectura de la teoría de la novela orteguiana, el conocimiento y las alusiones de Mariano Baquero al modo presentativo de las novelas contemporáneas se remontan, sin duda, a los inicios de su trayectoria. Con todo, consideramos que es su monografía *Estructuras de la novela actual* la que contiene sus reflexiones más sólidas sobre la función del diálogo en la novela actual, concretamente en sus capítulos dedicados a las estructuras dialogadas y dramáticas.

En estos capítulos, el investigador diferencia claramente entre el diálogo de los personajes y su pensar interior. Al hacer alusión a este último, se sirve del estudio de Mª Rosa Lida sobre *Le dîner en ville* para señalar la carta de naturaleza que el uso del monólogo interior cobró a partir del *Ulysses* de Joyce. Tal fue el éxito −manifiesta− que tuvo su reflejo incluso en el teatro, en donde es posible diferenciar entre el "aparte" tradicional, con el que un lector se acerca a las candilejas y comunica algo a los espectadores, y el recurso del monólogo interior, de procedencia novelesca, que −como ya señalamos− comenzó a ser utilizado en algunas obras de teatro del siglo XX como *Strange Interlude* de Eugene O'Neill o *The Family Reunion* de T. S. Eliot (48). Ante el significativo aumento que esta técnica del monólogo interior experimentó en las novelas del siglo XX, por medio de una reflexión de Lukács, se puede recordar cómo Baquero distingue entre aquellas obras en las que el uso de esta técnica es "principio de construcción" de aquellas otras en las que es meramente un recurso técnico. Si como ejemplo de esta última función del monólogo interior señala la obra de Thomas Mann, *Carlota en Weimar*, a propósito de las obras en las que el monólogo interior actúa como elemento relevante para la estructuración de una novela, diferencia entre dos tipos de producciones. Por un lado, aquellas en las que la estructura total se consigue mediante la suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato −*Mientras agonizo* de Faulkner−. Por otro lado, aquellas otras en las que el monólogo interior alterna con otros procedimientos narrativos −*La noria* de Luis Romero o *Ulysses* de Joyce− (51-52).

También del mismo trabajo de Mª Rosa Lida se sirve Baquero en sus planteamientos sobre la función del diálogo en la novela actual. Muy significativa de la motivación que condujo a los novelistas del siglo XX a utilizar el diálogo en sus obras le parece lo que la propia Lida manifiesta con respecto a la novela de Claude Mauriac *Le dîner en ville*. En su interpretación de esta novela, la investigadora señala cómo Mauriac parece abstenerse de todo cuanto no sea palabra exterior e interior de los ocho comensales, desde el momento de sentarse a la mesa hasta que, al volver a la sala, se reanuda la conversación que se había interrumpido al pasar al comedor. Considera la misma que la consagración de Mauriac al diálogo no puede ser mayor, al ser el instrumento de la caracterización de los personajes, a la cual el autor ha sacrificado todos los demás elementos novelísticos, toda acción proyectada en tiempo y espacio (Lida, Apud. Baquero Goyanes, 1970a: 47). Como se puede observar, en estas palabras de Lida que Baquero reproduce, se manifiesta de forma muy clara la función del diálogo como elemento caracterizador en las novelas del siglo XX, frente a −como sabemos− la labor informativa que presentaba en siglos anteriores.

Dentro de la producción novelística actual, por su manejo del diálogo, le suscitó especial interés la novelista inglesa Ivy Compton-Burnett, de la que en 1963 confesaba −con cierto sentimiento de pena− haberle llegado su producción con cierta demora (1963: 174), pese a la consideración por un amplio sector de la crítica foránea como una de las más grandes novelistas de Inglaterra. Se sirve de lo señalado por críticos como Marina Forni, Albérès, Michel Mohrt o Sarraute sobre esta novelista, para plantear cómo en sus novelas apenas hay descripción exterior de personajes, lugares o ambientes, quedando todo esto sustituido por una ininterrumpida sucesión de diálogos. Si en este ejemplar manejo del diálogo muchos de estos críticos −manifiesta Baquero− han visto las huellas de novelistas tradicionales como James y, sobre todo, Jane Austen, se pregunta el investigador si no es posible también emparentar a esta autora con los más significativos cultivadores del *nouveau roman*, habida cuenta del reconocimiento asimismo por parte de Saurrate como discípula de ella, en lo que se refiere al manejo de la subconversación (1970a: 55). Esta subconversación −aclara el profesor− ha sido definida por Michel Beaujour como "movimientos minúsculos de la conciencia o de la subconciencia observables mediante la observación microscópica del nacimiento de la emoción, de las ambigüedades que germinan en ese campo minúsculo y secreto" (Baquero Goyanes,

1970: 56). Para Sarraute, sigue expresando Baquero, las novelas de Ivy Compton son diálogos posibles de situar en ese "límite fluctuante que separa la conversación de la subconversación. Conversaciones a la vez rígidas y sinuosas, que no se parecen nada a ninguna conversación oída. Y, sin embargo, por extrañas que tales conversaciones parezcan, nunca producen una impresión de falsedad o gratuidad" (56-57).

Pocos años antes de estas reflexiones, ya en *Proceso de la novela actual*, Mariano Baquero había hecho alusión al deslumbramiento que le había producido la utilización por parte de esta autora del uso del diálogo, clasificando sus novelas dentro de aquel tipo de novelas en las que el diálogo ocupa un papel predominante y a las que otorgaba el nombre de "novelas-conversación":

> Se trata de relatos que por diferentes y hasta opuestas causas −motivaciones realistas o poéticas− se organizan preferentemente en forma de conversaciones, bien porque estas permitan al narrador cierto objetivismo o alejamiento afectivo, bien porque −es el caso de algunas obras de Huxley− lo que a este le interesa es reproducir en toda su abundancia y vértigo la chácara intelectual de nuestro tiempo, bien porque la estructura conversacional −caso de *El Square* de Marguerite Duras− se adecúa mejor que ninguna otra a una configuración musical y casi simbólica (Baquero Goyanes, 1963: 173-174).

Junto con las obras de Marguerite Duras, como modelo de esta clase de novelas-conversación −como hemos expresado− el investigador destacaba la obra de Compton-Burnett. Si hemos querido recuperar esta alusión es debido a la aproximación que, a propósito de los planteamientos de un crítico inglés, Walter Allen, sobre esta novelista, Mariano Baquero realiza al concepto de "novela pura". Si Allen asemejaba la técnica de Ivy Compton a la de Jane Austen o Henry James, viendo en ellas claros ejemplos de novelas puras, definía este tipo de novelas del siguiente modo:

> El escritor de novelas puras −señala W. Allen− no se caracteriza por la prodigalidad de su invención, por la creación de muchos caracteres, por el alternativo manejo de escenas muy contrastadas, sino por la atención dispensada a las cualidades formales de la composición, la estructura, por la subordinación de las partes al todo (Baquero Goyanes, 1963: 174-175).

Con la intención de aclarar el significado de este tipo de novelas puras, Baquero recurre una vez más al ámbito de la música comparando estas novelas con lo que en música sería un concierto de cámara, un conjunto de pocos instrumentos que conversan delicadamente entre sí, surgiendo del entrecruzamiento de sus voces un mundo de cristalina musicalidad

(1963: 177)[173]. Le parece al crítico sorprendente que la "novela pura" pase por ser la menos novelesca de todas, la que más se asemeja al teatro. Esta reflexión, sin duda, viene a confirmar la gran intuición que demostró cuando, ya en sus años juveniles, presentaba una sólida convicción hacia un estudio de la novela que se mantuviese en constante diálogo con otros géneros.

2.2.4. Conclusiones

El propósito de este apartado ha sido estudiar las aproximaciones de Mariano Baquero a las categorías del tiempo, descripción y diálogo en una época anterior a la sistematización de su estudio por parte de la narratología. Como ha quedado mostrado, sus investigaciones sobre estos recursos narrativos hay que enmarcarlas en un momento en que a la crítica literaria le interesaba, especialmente, estudiar las obras desde un punto de vista inmanente, a diferencia de la excesiva carga historicista que había singularizado a las aproximaciones anteriores. Fiel a un enfoque metodológico interdisciplinar, Mariano Baquero no renuncia, sin embargo, a enriquecer estos estudios formales con la inclusión de algunas apreciaciones que situaban las obras literarias en sus circunstancias históricas y sociales.

Dentro de la perspectiva formal que caracteriza a los estudios literarios de la época, el elemento del tiempo adquiere una singular relevancia como consecuencia de la importancia que los propios autores le habían otorgado en sus composiciones a partir de principios del siglo XX, tanto en el ámbito de la narrativa, del teatro o incluso del cine. A ello, hay que sumarle la atención que este tema suscita desde un punto de vista filosófico, para entender la preocupación que Mariano Baquero mostró hacia este elemento como aspecto consustancial al arte novelesco. Tras haber realizado una revisión de sus diversas alusiones al concepto del tiempo, se puede decir que en sus estudios este elemento

[173] Recuérdese cómo estas ideas habían formado parte de un artículo publicado un año antes en la prensa, "La novela pura". Sus reflexiones sobre la novela pura se constituyen, así, como una muestra muy significativa de la habilidad de Mariano Baquero para trasladar a un ámbito divulgativo problemáticas de plena actualidad crítica.

apareció abordado bajo una doble dimensión, bien como tema, bien como categoría narrativa.

La concepción del tiempo como un elemento literario vinculado a ciertas preocupaciones filosóficas se puede hallar ya presente en sus primeros trabajos, donde reflexiona sobre la manera en que se aborda en muchas novelas la inquietud por el transcurrir del tiempo y la nostalgia por la pérdida de las ilusiones juveniles. Pese a estar estos trabajos enfocados en el estudio de la novela actual, su conocimiento de la historia de la literatura le permite otorgar una dimensión histórica al modo en que los novelistas han tratado este dilema existencial sobre el paso del tiempo, pudiéndose encontrar alusiones a la diferencia con que lo ha concebido el hombre barroco y el hombre moderno. Junto a estas reflexiones sobre el tiempo desde una perspectiva que aúna la filosofía y la literatura, se ha podido asimismo comprobar la gran recurrencia con que, a propósito del tiempo, relaciona la novela con la música. Presentes estas comparaciones interartísticas desde los comienzos de su trayectoria académica −a través de conceptos como *tempo* y ritmo narrativo−, hemos querido dejar constancia de cómo es en su monografía *Estructuras de la novela actual* donde estas asociaciones adquieren mayor consistencia y solidez.

Teniendo en cuenta esta comunicación que en sus estudios sobre el tiempo se establece entre la novela y ciertas concepciones filosóficas o musicales, hemos dividido la aproximación a sus reflexiones sobre este elemento en dos partes. La primera de ellas supone una revisión de aquellos trabajos en los que abordó este elemento desde una perspectiva principalmente teórica e histórica. La segunda se centra en aquellos estudios enfocados al análisis crítico de las obras de algunos novelistas como Clarín, Azorín, Miró, Alarcón o Francisco Ayala. Siendo conscientes de la precocidad de las alusiones de Mariano Baquero a esta categoría temporal, muchos años antes de que críticos como Todorov, Genette o Ricoeur formalizasen su comportamiento a través de la creación de sus modelos teóricos, hemos estructurado esa primera parte en función de las tres dimensiones temporales que Genette distinguió en su modelo teórico: la duración, el orden y la frecuencia. Esto nos ha permitido comprobar cómo Baquero planteó cuestiones que a día de hoy se pueden asociar a esas tres dimensiones. Si bien sus referencias a lo que ahora se entiende por "frecuencia" fueron escasas, sus reflexiones sobre la dimensión

de la duración y del orden temporal se mantuvieron con relativa constancia a lo largo de toda su trayectoria.

Una de las peculiaridades en su modo de tratar la cuestión de la duración temporal fue, sin duda, el hecho de que sus reflexiones sobre esta dimensión fueran ofrecidas a la luz de su deseo de estudiar la novela en sus interacciones con otros géneros. En este sentido se ha apreciado cómo una de sus primeras alusiones a la concepción de la duración temporal se realizó ya en su tesis doctoral, a propósito de una reflexión sobre la diferente emoción estética que presentan el cuento y la novela. También otro artículo de estos primeros años, "Tiempo y *tempo* en la novela", permitía dar cuenta de cómo a lo largo de su trayectoria se serviría, de igual modo, del género dramático para plantear una de las características esenciales de la novela: la absoluta libertad con que puede funcionar en ella la categoría del tiempo, frente a los límites a los que debía ajustarse su uso, tradicionalmente, en el teatro. En sus reflexiones sobre el modo en que novelistas como Dickens, Thackeray, Stendhal, Proust, Joyce o Thomas Mann utilizan el tiempo en sus obras, se advierte su empleo, ya en las décadas cuarenta y cincuenta, de una terminología que posteriormente ha consolidado la narratología, al aludir el crítico a conceptos como el de "tiempo novelesco" −el de la acción imaginaria−, "tiempo real" −el de la andadura narrativa− o "tiempo de lectura" −el empleado por el lector en la recepción−.

Se muestra significativa la influencia que, en sus planteamientos de estos primeros años sobre la duración temporal, tuvo el concepto de "morosidad narrativa" de Ortega y Gasset. También, sin duda, tuvo que influirle la frecuencia con que el filósofo acudía a las obras de Proust, Stendhal o Dostoievski para ejemplificar sus ideas −unos autores que asimismo destacan entre los modelos utilizados por Mariano Baquero−. Junto a la teoría de la novela de Ortega y Gasset, en lo que respecta a sus reflexiones sobre la duración temporal, se ha manifestado relevante tener en consideración la temprana aproximación del crítico a la *Teoría de la literatura* de Wellek y Warren, ya en 1949, antes incluso de que fuese traducida. A través de su conocimiento de esta obra, se explica que ya a principios de los cincuenta distinguiese entre lo que actualmente se conoce como "tiempo de la historia" y "tiempo de la narración". Unos conceptos que derivados de los conceptos de "fábula" y "trama" expuestos en los planteamientos de Tinianov y Tomachevski, no podían proceder de tales fuentes al desconocer en aquellos momentos Baquero las ideas

del formalismo ruso. Esta falta de referencias críticas se ve mucho más solventada cuando en 1970 escribe *Estructuras de la novela actual*, donde sus reflexiones sobre la duración temporal se ven apoyadas por los planteamientos de un amplio número de críticos, que refuerzan asimismo su tendencia a relacionar la novela con la música y el teatro a propósito de esta dimensión temporal.

Pese a no adentrarnos a señalar las diversas alusiones que a lo largo de la producción de Mariano Baquero se pueden encontrar a los movimientos reguladores del ritmo narrativo (elipsis, sumario, escena, pausa descriptiva o digresión reflexiva) que Genette consolidaría, no hemos querido dejar de señalar cómo tal vez fueron sus alusiones a la pausa descriptiva las más abundantes dentro de sus estudios, debido principalmente a la atención que dedicó a la categoría de la descripción narrativa.

En lo que respecta a sus reflexiones sobre el orden temporal, llama la atención que sus alusiones a esta dimensión temporal no se encuentren ceñidas a la labor que este recurso desempeñó dentro de la renovación de técnicas narrativas del siglo XX, sino que también fuese interpretada como una dimensión relacionada con la configuración de la estructura de una novela. Estos enfoques otorgaron a sus estudios sobre el orden temporal una dimensión diacrónica que se extendía más allá de las renovaciones de la novela contemporánea.

De esta forma, sus reflexiones sobre el orden temporal se ven muy influenciadas por su consciencia sobre cómo el desorden temporal no es algo exclusivo de la novela actual. En su monografía *Qué es la novela*, se observa cómo a la hora de señalar los antecedentes de este recurso se remonta a la presencia de la técnica *in media res* en la épica tradicional, manifestando asimismo su continuación en la literatura renacentista y barroca. A la luz de este amplio conocimiento histórico de la literatura, cuando en sus estudios sobre la novela actual alude al rasgo del desorden temporal, lo que principalmente le interesa manifestar es la mayor insistencia con que en estas novelas se ofrece este recurso. Sus principales modelos de ejemplificación de la presencia de este elemento en novelas contemporáneas son obras del *nouveau roman*, cuya estructura no duda en asociar con las novelas policíacas y de las que encuentra claros antecedentes en las novelas de Faulkner, Kafka, Proust y Joyce.

Cuando en su monografía *Estructuras de la novela actual* analiza la influencia del orden temporal en la organización estructural de una novela, esta asociación entre la estructura de las novelas policíacas y del *nouveau roman* se ve ampliamente desarrollada. Como hemos intentado mostrar, el crítico viene a señalar cómo las novelas policíacas, caracterizadas por una evolución hacia atrás de la historia y una estructura cerrada fruto de la resolución del conflicto, en su posible asociación con las novelas del *nouveau roman* presentan un notorio reverso al caracterizarse estas últimas por su estructura abierta y una intriga siempre sin resolver. De manera paralela a la visión diacrónica de sus planteamientos sobre el orden temporal, se han hallado reflexiones sobre la diferente estructura que han presentado las novelas a propósito del diferente empleo de esta dimensión temporal a lo largo de la historia. Diferenciaba, así, entre la estructura lineal propia de las novelas clásicas, en la que cualquier caso de desorden temporal quedaba totalmente justificado, y la estructura de las novelas contemporáneas, singularizada por la dislocación de planos temporales y fuertemente influida por la filosofía de Bergson. Como ha quedado mostrado, en el camino hacia ese deliberado desorden cronológico de las novelas actuales, uniéndose a la interpretación de Maurois, Baquero destacaba la labor desempeñada por la novela *Tristram Shandy*, debido principalmente a su espléndido uso de la digresión.

Estas consideraciones sobre la categoría temporal tuvieron su reflejo en los análisis críticos que realizó a las obras de algunos novelistas como Clarín, Miró, Azorín, Alarcón, Palacio Valdés o Francisco Ayala. En sus tempranas aproximaciones a la obra novelística de Clarín, el estudio del ritmo narrativo de *La Regenta*, caracterizado por la lentitud que le otorga la abultada presencia de descripciones no solo ambientales sino también psicológicas, fue base de su propuesta para matizar la consideración de Clarín como exponente del naturalismo español. Sin dejar en ninguno de sus acercamientos a esta novela clariniana de aludir a cómo el componente psicológico presente en esta obra alejaba a Clarín del movimiento naturalista, en el estudio realizado como introducción a la edición de 1984 el tiempo narrativo aparece asimismo como un elemento esencial en la organización de la estructura de la novela, asociando el *tempo* lento de la primera parte con el modo narrativo de la *escena* y el *tempo* rápido de la segunda con el modo narrativo del *panorama*, siguiendo la terminología propuesta por Lubbock. De igual modo en su

detallado análisis de la segunda novela de Clarín, *Su único hijo*, se ha encontrado alusión a lo que hoy se entiende por "tiempo histórico".

Junto a sus alusiones a la obra de Proust y Stendhal como autores muy citados por la crítica internacional, a propósito de su manejo del tiempo narrativo, es frecuente encontrar referencias en los estudios de Mariano Baquero a las obras de Azorín y Miró como novelistas españoles que supieron reflejar la inquietud y preocupación del ser humano por el constante fluir del tiempo. Al profundizar en su artículo "Azorín y Miró" sobre el sentir de ambos novelistas, Baquero aborda el tiempo desde un ámbito tanto temático como formal. Su estudio sobre el tiempo como tema azoriniano se caracteriza por un enfoque tanto intertextual como intratextual. Desde la primera perspectiva, da cuenta de la conjugación que en su obra se produce entre el tiempo y el espacio, esto es, entre el modo en que transcurre el tiempo en los paisajes de Levante y en los paisajes de Castilla. Con una perspectiva histórica analiza, en cambio, algunos motivos recurrentes en su prosa, como el de "la cuna y la sepultura" que no duda en contrastar con el empleo del mismo en la literatura barroca o el de las ruinas, muy presente asimismo en los autores de esta literatura o de la romántica. De igual modo, se interesa por el reflejo que este tema del tiempo adquiere en ciertos procedimientos estéticos empleados por el novelista como el uso del presente como tiempo verbal, la elección de una sintaxis rápida o la recurrencia a algunas técnicas cinematográficas como el *travelling*. En su aproximación al tema del tiempo en Miró, Baquero muestra especial interés por los símbolos utilizados por el novelista: los relojes, las campanas o el agua, en su empeño por reflejar el tiempo tal y como él lo aprecia, en toda su quietud, inmovilidad y eternidad. Al referirse a los aspectos formales que acompañan esta concepción, destaca el gusto mironiano por la supresión de todo verbo en forma personal como mecanismo con que dotar a lo descrito en sus pasajes de esa misma sensación de quietud y eternidad.

Al igual que en su edición a *La Regenta*, en su estudio introductorio a la obra de *Tristán y el pesimismo* de Palacio Valdés la categoría del tiempo aparece asociada al análisis de la estructura narrativa. En la alternancia de las dos historias que configuran la estructura dual de la obra, Palacio Valdés no consigue, a su juicio, manejar con demasiada habilidad esta categoría. El excesivo detenimiento en la acción de una de las historias provoca que al retomar la otra se produzca una cierta dislocación temporal.

Cuando en 1973 realiza su análisis crítico de *El escándalo* como introducción a la edición publicada por Espasa-Calpe, en su interpretación del desorden narrativo presente en la obra, opta también por ofrecer un enfoque comparativo con el uso que adquiere el mismo en *El niño de la bola*. La detallada revisión de los recursos temporales empleados por Alarcón le permite percibir cómo en el caso de *El escándalo* el autor se atuvo a la unidad de tiempo de la comedia clasicista, aunque no dejó de abarcar un gran número de años evocados por medio de la confesión de Fabián, momento en el que es posible distinguir entre un tiempo parado y un tiempo vital. Tras su análisis del uso del tiempo en el *El niño de la bola*, la señala como la novela en la que Alarcón mejor supo manejar la dimensión temporal.

En su prólogo a la edición de *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* su aproximación al estudio del desorden temporal es consecuencia de ver en él un rasgo que acerca las estructuras de las novelas de Ayala a la novela policíaca. Para Baquero es importante en el estudio de estas obras tener en cuenta la clara correspondencia con las circunstancias políticas y sociales en las que viven los narradores, Pinedo y Lino, para comprender el alcance de esta técnica. En ambos casos los narradores son conscientes del caos que caracteriza a sus escritos. Sin embargo, el final de las novelas es distinto. Si en el caso de *Muertes de perro*, al igual que en las novelas policíacas, el orden queda restablecido y el misterio es resuelto, en el de *El fondo del vaso*, el rompecabezas queda sin resolverse.

Considerada como un elemento fundamental para la caracterización del género novela, la descripción fue otra de las categorías narrativas a las que Mariano Baquero dedicó especial atención en sus estudios. Desde los comienzos de su trayectoria investigadora, la influencia de las ideas de Ortega y Gasset sobre esta categoría se manifestó muy evidente. En casi todos sus trabajos sobre la novela actual se hallan referencias al paso del modo narrativo al descriptivo o, mejor dicho, presentativo que para el filósofo caracterizaba a la novela contemporánea. Pese a su evidente deuda con las ideas sobre la novela de Ortega y Gasset, ha quedado mostrado cómo su profunda competencia de la tradición literaria y gran conocimiento de la novela actual lo condujeron a distanciarse de algunos de los presupuestos de su maestro. En este sentido, no comparte la connotación negativa con la que Ortega interpreta las obras de Proust y

Miró al atribuirles el carácter de *novelas paralíticas*, basada, para Baquero, sobre su concepción clásica de la novela.

A la hora de analizar los planteamientos de Mariano Baquero sobre la descripción, hemos procurado mostrar la proximidad de sus estudios a las orientaciones señaladas por Philippe Hamon como características de las investigaciones sobre tal categoría. Para este crítico francés estas orientaciones eran principalmente tres: estudiar los cometidos de la descripción dentro de la estructura narrativa (variable según los géneros), analizar la relación del elemento descriptivo con el narrativo y plantear los cambios que la descripción ha experimentado en su propia constitución interna a lo largo de la historia de la literatura. Como hemos intentado justificar, en las investigaciones de Mariano Baquero, aparecen desarrolladas las tres, si bien las dos primeras aparecen dentro de una preocupación mayor, la de hallar una definición o caracterización del género novela.

Como era común en sus estudios, su aproximación a la descripción estuvo caracterizada por su constante inclinación hacia una interpretación de la novela desde un punto de vista intergenérico. Su interés en el estudio del cuento a finales de los años cuarenta hizo habitual su comparación entre las características de la descripción en este género con las de la descripción en la novela, hallando su principal distinción en la extensión que la misma presenta en uno y en otro género, lo que acercaba su planteamiento a lo sugerido por Eichembaum en "Sobre la teoría de la prosa". Cuando en *Qué es el cuento* retoma los planteamientos comparativos entre ambos géneros, a propósito de las descripciones de las novelas, distingue entre aquellas en las que las descripciones resultan superfluas y aquellas otras en las que, unidas a la caracterización de los personajes o a la acción de la novela, son imprescindibles, una apreciación que tuvo su influjo en su concepción sobre la evolución histórica de esta categoría. Años más tarde, este enfoque intergenérico de sus estudios lo condujo a incorporar en sus reflexiones sobre esta categoría comparaciones con el género dramático. Conocedor de los estudios de Friedman, no le son ajenos los conceptos de "escena" y "panorama" como dos modos narrativos que adquirirían gran consolidación con la llegada de la narratología. Su interés por el estudio de la presencia de la "escena", tanto en el género novelesco como dramático, le lleva a concluir cómo, si bien en una obra dramática, se trata de un elemento

imprescindible, en el desarrollo de una novela se manifiesta como uno de los principales modos narrativos, pero no el único.

Su aproximación a la descripción aparece ligada no solo a esta visión intergenérica del género novela, sino también a su interés por los diferentes tipos de novelas. Así, el modo narrativo aparece asociado, por su mayor predominancia en esta clase de novela, con la novela de aventuras y el modo descriptivo, con la novela psicológica. Consciente de la diferente terminología con la que Ortega y Gasset, Robert Petsch y Wellek y Warren habían aludido a esta oposición, en su artículo "Sobre un posible retorno a la novela de acción" de 1953 propone una definición para cada uno de estos procedimientos, atendiendo a las dimensiones temporal y espacial de la novela, que se manifestaría muy similar a las definiciones propuestas posteriormente por Genette y Ricardou. Si en un ámbito teórico se le plantea como clara la diferenciación entre ambos modos, su conocimiento y amplio corpus de lecturas de diversos tiempos le conduce a matizar esta distinción al ser consciente de la dificultad de separar en la praxis literaria lo descriptivo de lo narrativo.

Su convencimiento de la necesidad de otorgar una perspectiva diacrónica a los estudios críticos y teóricos de la novela influyó, de igual modo, en sus planteamientos sobre la descripción, muchos de ellos enfocados a desarrollar una evolución de esta categoría a lo largo de la historia de la literatura. Algunas de estas alusiones sobre los cambios experimentados por las descripciones aparecen expuestos a propósito de su tendencia a establecer relaciones entre la novela y otras formas artísticas como la pintura y la fotografía –"Pintura, literatura y el espacio secuencial"–. Otras, en cambio, a colación de la diferenciación entre el procedimiento descriptivo y narrativo. Al aludir al procedimiento descriptivo, ya en su tesis doctoral, diferenciaba entre dos tipos de descripciones: las descripciones de exteriores y las descripciones psicológicas. De su interés por la primera clase dieron cuenta trabajos como *La novela naturalista española. Emilia Pardo Bazán*, *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*, "Tiempo y tempo en la novela" o "Azorín y Miró". Su atención, en cambio, a las descripciones psicológicas aparece asociada a la propuesta orteguiana de situar la psicología de los personajes en el centro de las historias ante la incapacidad del novelista actual para crear nuevos mundos imaginarios, una recomendación que, tal y como señaló Laurie Anne Laget (2019), es

fruto de la influencia de François Maurois en el pensamiento orteguiano. Sin duda, fue en su conferencia "La novela psicológica" donde mayor atención prestó a esta clase de descripciones.

Otro de los motivos que le permitió plantear la evolución de la descripción a lo largo de la historia surgió como fruto de establecer conexiones literarias entre obras de muy distintos siglos. Una de las principales muestras a este respecto es su artículo "Barroco y romanticismo (dos ensayos)", en el que la descripción se convierte en un elemento esencial con el que comprender la influencia que la literatura barroca presentó en el periodo romántico. De igual modo, el amplio corpus de obras literarias que analizó pertenecientes a muy diversas épocas contribuyó, sin duda, a la consolidación de sus ideas sobre la evolución de la descripción a lo largo de la historia. Por medio de la revisión diacrónica que el conjunto de sus análisis constituye, y acercándose a los planteamientos posteriores de Genette, distinguió entre la función de las descripciones como recurso ornamental en las novelas anteriores al siglo XIX y el valor explicativo y simbólico que adquirieron a partir de esa época. Pese a esta distinción, Baquero halló en la categoría del realismo, aun admitiendo su compleja delimitación, un elemento con que enlazar ambos tipos de descripciones dentro de la producción novelística española.

Si dicha categoría literaria fue fundamental en sus estudios decimonónicos, la misma ya estaba presente en su trabajo sobre la narrativa de Cervantes de finales de los años cuarenta. Alejado de la antigua tradición crítica que planteaba como poéticas distintas en el autor el idealismo y el realismo, en la línea de lo defendido por críticos como Menéndez Pelayo o Dámaso Alonso, Baquero sostuvo una posición conciliadora entre ambos conceptos en la narrativa de Cervantes, con la que se aproximó a la postura que ha primado en los estudios posteriores. Sobre la descripción en las novelas cervantinas regresa en su artículo "Cervantes, Balzac y la voz del narrador", en donde la técnica descriptiva de Cervantes aparece planteada desde una perspectiva comparada con el arte novelesco de Balzac. También en su análisis de las *Cartas marruecas* de Cadalso dedica atención a esta categoría, al interesarse por estudiar aquellos recursos que aproximan esta obra a las características de una novela.

En lo que respecta a sus estudios sobre la narrativa decimonónica, la descripción estuvo muy presente en sus análisis de las obras de autores como Clarín, Galdós o Pardo

Bazán. En su pretensión por distanciar las novelas de Clarín de los excesivos rasgos naturalistas que se habían visto en ellas, le merecieron especial atención las descripciones de los personajes clarinianos singularizadas por su contenido más espiritual que físico. Este entramado psicológico de los personajes, que se ve a su vez alimentado por la propia evolución de los mismos al ritmo de la trama narrativa, acerca al crítico a uno de los rasgos que para Forster diferencia a los personajes de la novela moderna frente a los de la clásica: su complejidad. De estos acercamientos al uso de las descripciones por parte de Clarín, resulta especialmente significativo que en estas aproximaciones las descripciones no fueran planteadas solamente como un recurso técnico, sino que, al final de su trayectoria investigadora, también se interesase por manifestar la función esencial que presentan en la configuración estructural de *La Regenta*.

Sus planteamientos sobre la técnica descriptiva en las novelas de Galdós aparecen vinculados a su motivación por manifestar la concepción galdosiana sobre el realismo. La íntima asociación que en la producción de este novelista existe entre el realismo descriptivo y la deformación caricaturesca conduce al crítico a estudiar el arte que este escritor muestra para la creación de caricaturas, vinculándola a la influencia que recibió de autores como Quevedo o Dickens.

En cuanto a sus aproximaciones a las estrategias descriptivas empleadas por Emilia Pardo Bazán, como ha quedado señalado se caracterizaron por una doble perspectiva. Por un lado, suponen una extensa revisión del uso de estas técnicas a lo largo de la producción de la autora. Por otro, una búsqueda de los antecedentes de estos recursos en otras épocas literarias y una apreciación de las diferencias en el modo de empleo que adquirieron en manos de los naturalistas. Su monografía *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazá*n es quizás una de las obras más representativas con referencia a la habitual visión sincrónica y diacrónica de sus estudios, así como de la confluencia entre teoría, crítica e historia literaria que caracteriza a los mismos.

Cuando se ocupa de las novelas mironianas, su principal objeto de atención es también la técnica descriptiva de este novelista. Frente a las duras críticas que Miró recibe por parte de Ortega y Gasset, Baquero reivindica el estilo personal y sumamente artístico de este escritor, tan influido en sus inicios por el modernismo. Su tendencia a establecer comparaciones entre autores de diversas épocas lo conduce a encontrar las descripciones

mironianas más semejantes a las de Proust que a las de los naturalistas, al ser su principal motivación la creación de un ambiente bello, frente a la finalidad naturalista de dotar de verosimilitud a sus descripciones. De igual modo, también años más tarde, en su artículo "Las novelas de José Ballester", a propósito del arte descriptivo de este autor ya del siglo XX, vincula la concepción estética de este novelista con la de Gabriel Miró, considerándoles próximos especialmente por la sensualidad y relevancia que lo frutal adquiere en sus obras. Ya en otros apartados anteriores de este trabajo, había quedado mostrado el interés que Baquero sintió por la obra de Pérez de Ayala, en especial por su habilidad para establecer contrastes y ofrecer distintas perspectivas. Pese a ser este rasgo el más desarrollado en sus estudios sobre las novelas de este autor, no dejó de atender a un aspecto de su técnica descriptiva que consideró particularmente atractivo: el gusto de este novelista por las caricaturas exageradas.

Partiendo de la advertencia de García Berrio sobre la relevancia que la categoría narrativa del diálogo adquirió en los estudios de Mariano Baquero, en este trabajo se ha querido mostrar cómo su atención hacia este recurso se halló principalmente motivada por su conocimiento de las ideas sobre la novela de Ortega y Gasset y su predilección por la novela decimonónica. Con todo, pese a considerar el diálogo un elemento importante en tal género, Baquero disiente de la indispensabilidad de su presencia para que una obra sea una novela, que había manifestado el filósofo. Su conocimiento de la gran variedad de tipos de novelas lo lleva a recordar la existencia de algunas caracterizadas por la total o casi total ausencia del diálogo. Como ha quedado mostrado, el valor de sus aportaciones sobre esta categoría hay que entenderlo a la luz de su primacía, al comprobar cómo sus planteamientos son anteriores a las investigaciones hermenéuticas, los estudios de sociología, semiótica y pragmática e incluso a la traducción en Occidente de las ideas de los formalistas rusos sobre este elemento.

Las primeras aproximaciones de Mariano Baquero al diálogo son consecuencia de su preocupación por encontrar los rasgos caracterizadores de la novela. Debido a su convicción sobre la necesidad de estudiar la literatura desde una perspectiva intergenérica, ya en su temprano interés por el género cuento es posible encontrar alusiones a la presencia del diálogo en la novela. No obstante, como no podía ser de otro modo, fueron sus comparaciones entre la novela y el teatro las más abundantes a propósito

de esta categoría. Su gran modernidad crítica y su conocimiento de la literatura actual lo llevaron a ver, en relación al diálogo, no solo un acercamiento de la novela al teatro sino también un mutuo enriquecimiento entre ambos géneros, señalando, en este sentido, por ejemplo, el uso de la *voz en off* en algunas obras de teatro actuales procedente de la técnica novelística del monólogo interior.

Junto a esta perspectiva intergenérica, los estudios de Mariano Baquero sobre esta categoría se caracterizaron por su amplia visión diacrónica que lo llevó incluso a mencionar algunas obras pertenecientes a otras especies literarias ajenas a la novela y al teatro, como los *Diálogos* de Platón o el *Coloquio* de Erasmo, singularizadas por el uso de esta categoría. Como buen discípulo de Ortega y Gasset, en esta revisión histórica le mereció especial atención la narrativa de Cervantes. Por medio de ella, se aproximó a la concepción del diálogo como elemento caracterizador de los personajes, a través de dos aspectos que posteriormente la narratología ha consolidado para el estudio de la caracterización de los personajes: "la relación entre el autor y los personajes" y las distintas "fuentes de información del personaje".

En sus estudios sobre la narrativa de Pardo Bazán, sus reflexiones sobre el diálogo aparecen relacionadas con las orientaciones propias de la época. Así, esta categoría no solo aparece vinculada a la tendencia realista de esta autora, sino también a algunos de los recursos naturalistas de los que doña Emilia se sirvió para la caracterización de sus personajes −como es el del empleo de una muletilla como tic caracterizador− o, incluso, a la tonalidad y ambientación romántica de la que dota a alguna de sus novelas. También en sus aproximaciones a la narrativa galdosiana son frecuentes sus referencias a esta categoría, principalmente a propósito de las novelas dialogadas de este autor, en las que percibe un deseo del novelista por distanciarse del modo narrativo omnisciente para lograr la objetividad.

Esta búsqueda de las motivaciones que condujeron a los novelistas a introducir el diálogo dentro de sus narraciones fue otra de las constantes en la producción de Mariano Baquero. Si las principales alusiones a este respecto se encuentran en su monografía *Estructuras de la novela actual*, ya en algunos de sus trabajos de la década de los cincuenta, como "Teatro y novela. *Requiem para una mujer* de Faulkner" se han encontrado reflexiones a este respecto.

El uso tan abundante del diálogo condujo a una transformación del género narrativo, sobre todo en lo relativo a la voz narrativa, dando lugar a lo que, con términos bajtinianos, podría denominarse "polifonía". La consciencia de Mariano Baquero sobre esta transformación le permitió interpretar el diálogo en la obra de algunos autores todavía decimonónicos, como Galdós, no solo como un recurso narrativo vinculado a los presupuestos del realismo, sino también como un mecanismo con el que ofrecer una visión perspectivística e irónica del mundo.

Debido a su interés por las novelas del siglo XX y a su temprana lectura de la teoría de la novela orteguiana −que señalaba el modo presentativo como el principal procedimiento narrativo de las novelas actuales−, las referencias a la presencia del diálogo en las novelas contemporáneas se remontan a los inicios de su trayectoria académica. Con todo, como hemos señalado, fue seguramente en su monografía *Estructuras de la novela actual* donde más se detuvo en su aproximación a dichas categorías. En ella diferenció entre los dos tipos de discurso: el monólogo interior y el diálogo. Si respecto al primero se sirvió de los estudios de Lukács para distinguir entre dos usos diferentes del mismo, respecto al manejo del diálogo por parte de los novelistas actuales le interesó especialmente el uso de esta categoría en las novelas de Ivy Compton-Burnett, por hallar tanto huellas de novelistas tradicionales como James o Austen como semejanzas con los cultivadores del *nouveau roman*.

Se podría concluir afirmando cómo su amplio conocimiento de la historia de la literatura y su gran corpus de lecturas, junto con su constante actualidad sobre el panorama teórico y crítico de la época fueron, sin duda, los pilares de sus ideas sobre el tiempo, la descripción y el diálogo. Dada su constante apoyatura en los propios textos literarios y la gran profundidad con que plantean aspectos complejos y llenos de matices, estas ideas se anticiparon en muchos aspectos a lo que los estudios narratológicos consolidaron con posterioridad, continuando a día de hoy como fuente de referencia para los investigadores interesados en tal ámbito de estudio.

3. ORGANIZACIÓN DEL DISCURSO NOVELESCO: ESTRUCTURAS NARRATIVAS

Como se ha podido observar a lo largo del capítulo dedicado a las categorías narrativas, su vocación hacia el estudio de la novela fragua en un análisis de los textos literarios apoyado en el conjunto de los componentes canónicos de una novela: el narrador, el punto de vista, el tiempo, la descripción, el diálogo, los personajes narrativos, el ritmo, el espacio, la modalidad o el estilo. Por la época en que desarrolla su trayectoria académica, esta inclinación hacia el análisis formal de las novelas se ve animada por el auge que experimenta el estructuralismo como corriente crítica a partir de los años sesenta. Nacido en Francia, el estructuralismo recoge el sentido inmanentista de los planteamientos de Valéry y Thibaudet y plantea la posibilidad de un estudio interno y científico de la obra literaria, sobre todo del relato. Si bien se sirve de las tesis anteriores de la antropología estructural y del formalismo ruso, se cimenta de modo teórico fundamentalmente en el estructuralismo lingüístico (Valles Calatrava, 1994: 122).

El conocimiento del formalismo ruso en Francia fue uno de los principales apoyos para el desarrollo del estructuralismo francés. En los manuales de teoría y crítica literaria es habitual encontrar destacada la antología de Todorov −*Teoría de la literatura de los formalistas rusos*− como introductora del pensamiento teórico eslavo en Francia, publicada en 1965 en versión francesa y en 1970 en versión española. Pese a ello, como bien señala Valles Calatrava (1994), algunas de las ideas de esta corriente ya se conocían por ediciones inglesas. Significativa respecto a la prontitud con que Mariano Baquero se aproxima al análisis de las estructuras narrativas es la ausencia de esta obra entre su bibliografía. Coincidiendo en fecha sus *Estructuras de la novela actua*l con la publicación española de esta antología no aparece entre la bibliografía citada. Tampoco ha quedado constancia de su conocimiento de esta obra en ediciones posteriores, siendo −en palabras de García Berrio (2023)− "la ausencia crítica más perceptible en este ensayo" (125). Como reflejo asimismo de esta precocidad, se puede mencionar cómo, solo a partir de la tercera edición de *Estructuras* de 1975, es posible encontrar textos de este destacado crítico francés entre la bibliografía citada: *Literatura y significación*, con fecha de 1971 y *Poétique de la prose*, consultada en versión francesa también en este mismo año[174].

[174] Su conocimiento de esta obra de Todorov a partir de la tercera edición de estructuras se ve reflejado en algunos de sus planteamientos como los relativos a la estructura narrativa epistolar (1989: 127), la

Pese a este desconocimiento del crítico de las ideas del formalismo ruso, García Berrio (2023) recordaba recientemente cómo a lo largo de su trayectoria le han venido resultando 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 algunos de los aciertos críticos más celebrados de Baquero" (126). Si algunas de estas semejanzas ya han quedado manifestadas en apartados anteriores de este trabajo, en las siguientes páginas queremos señalar cómo a propósito de sus planteamientos sobre las estructuras narrativas también se dieron ciertas concomitancias.

La primera alusión de Baquero Goyanes al concepto de "estructura" creemos que data de 1947, cuando en su artículo "Clarín y la novela poética" compara la estructura de *El hombrecillo de los gansos* de Jakob Wassermann con la composición de una sinfonía. Las diversas alusiones que realiza a este concepto entre este año y la fecha en que publica *Estructuras de la novela actual* (1970a) hacen, sin duda, cuestionarse sobre las influencias que impulsaron sus planteamientos de manera anticipada al nacimiento del estructuralismo francés. Con el fin de poder reflejar esta evolución bibliográfica que acompañó a sus ideas sobre las estructuras narrativas, hemos decidido organizar este estudio en tres partes. En primer lugar, haremos alusión a aquellos trabajos anteriores a su conocimiento del nuevo tipo de crítica literaria francesa −*nouvelle critique*−, encargada de desarrollar los presupuestos de la narratología estructuralista francesa. En segundo lugar, abordaremos la que ha sido considerada su principal aportación a este respecto, su monografía *Estructuras de la novela actual*, elaborada y reeditada de manera paralela a su reciente conocimiento de los estudios estructuralistas de la crítica francesa. Por último, reflejaremos la aplicación que todo ello obtuvo en los estudios preliminares de sus ediciones a algunas novelas, labor que comenzó a realizar precisamente a partir de la década de los setenta.

influencia del punto de vista en la estructuración de una novela (66 y 164), las estructuras en díptico (223) o la flexibilidad del género novela (188). Si por lo general seguiremos la primera edición de su monografía, publicada en 1970 en Planeta, a la hora de aludir a las modificaciones que introdujo en la tercera edición que vio la luz en 1975, la edición que seguiremos será la publicada póstumamente por Castalia en 1989.

3.1. Primeras aproximaciones al término de estructura narrativa

El contacto de Mariano Baquero en sus años de formación con investigadores como Dámaso y Amado Alonso, Rafael Lapesa o Joaquín Casalduero tiene, sin duda, que influirle en la orientación metodológica de sus estudios. Se puede recordar cómo décadas antes de la llegada de Mariano Baquero al CSIC, la apertura del Centro de Estudios Históricos a la teoría literaria europea −concretamente a las ideas vinculadas al idealismo lingüístico alemán e italiano, encabezado por Benedetto Croce y Karl Vossler− había otorgado al modo de entender la crítica literaria española un giro muy diferente (Pozuelo Yvancos, 2010). Aproximadamente veinte años mayores que Mariano Baquero, investigadores como los señalados comenzaron a centrar sus estudios en el texto, no como medio para analizar aspectos relacionados con su procedencia o transmisión, sino como vía para interesarse por el significado de la forma artística. Es, por tanto, comprensible que cuando Baquero inicia sus estudios de doctorado en el CSIC se vea fuertemente influido por estos enfoques metodológicos.

Al realizar Gonzalo Sobejano (1972) un estudio sobre la obra crítica de Joaquín Casalduero[175], destaca los trabajos de este investigador como los estudios españoles más adelantados, que ya en los años cuarenta y cincuenta daban una importancia superior a la composición estructural de las novelas. A Sobejano le resulta evidente el estímulo que para la obra de Casalduero suponen dos pensadores tan fecundos como Ortega y Gasset (perspectivismo y formas) y Eugenio d'Ors (morfología de la cultura, "las ideas y las formas"). También considera que debieron influirle las ideas del formalismo eslavo y del *New Criticism*, que no podían ser ajenos a quien tantos años había enseñado en Estados Unidos (455).

La conexión de Mariano Baquero con la obra de Casalduero es realmente temprana y se encuentra fundamentalmente motivada por la común predilección por las obras cervantina y galdosiana. Uno de los principales núcleos de interés de Casalduero es la definición del sentido de las formas literarias a la luz de su comparación con otras manifestaciones artísticas. A este respecto, es curioso que las dos primeras alusiones de

[175] Este estudio de Gonzalo Sobejano se encuentra dentro del homenaje a Casalduero que llevan a cabo sus amigos y discípulos y que es publicado por la editorial Gredos. El propio Mariano Baquero participa en el mismo con su artículo "El perspectivismo irónico en Galdós".

Mariano Baquero al concepto de "estructura" aparezcan asimismo ligadas a una comparación interartística entre estructuras: "En nuestros días se acercan a esa concepción de la novela poética obras como *La muerte en Venecia*, de Tomás Mann, verdadero poema en prosa, y *El hombrecillo de los gansos*, de Jakob Wassermann, estructurada como una gigantesca sinfonía" (Baquero Goyanes, 1947: 100) y "tampoco hay novedad alguna en revelar las semejanzas existentes entre la composición de una novela y la de una sinfonía" (Baquero Goyanes, 1948a: 85). El hecho de que en el segundo estudio mencione el empleo por Casalduero de una terminología musical para estudiar la estructura de novelas como el *Quijote*, no deja duda de la influencia de este crítico en las aproximaciones iniciales de Mariano Baquero a este concepto.

En la obra de Casalduero, Sobejano reconoce el estímulo del pensamiento de Ortega y Gasset y del *New Criticism*. La huella de estas fuentes bibliográficas en la producción de Mariano Baquero resulta de igual modo indudable. Hay que recordar que en los años cincuenta Baquero lee la teoría de la novela de Ortega y Gasset y la *Teoría literaria* de Wellek y Warren. Algo tiene que influirle la relevancia que adquiere el estudio intrínseco de las obras literarias y el análisis de sus estructuras en estos textos para que, habiéndose introducido en la investigación literaria con un estudio sobre el cuento decimonónico de carácter fundamentalmente temático, enfoque sus posteriores investigaciones hacia un análisis formal de las obras. En este sentido, puede recordarse el llamamiento que, en *Ideas sobre la novela*, Ortega y Gasset hace a la crítica artística y literaria:

> La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra y a ello debe atender la crítica artística y literaria. Todo el que posee delicada sensibilidad estética presentirá un signo de filisteísmo en que, ante un cuadro o una producción poética, señale alguien como lo decisivo el "asunto". Claro es que sin este no existe obra de arte, como no hay vida sin procesos químicos. Pero lo mismo que la vida no se reduce a estos, sino que empieza a ser vida cuando a la ley química agrega su original complicación de nuevo orden, así la obra de arte lo es merced a la estructura formal que impone a la materia o al asunto (Ortega y Gasset, 1969: 180).

No cabe duda de que a lo largo de su trayectoria el catedrático de la Universidad de Murcia se atiene a esta premisa. Si en sus inicios manifiesta una especial inclinación hacia el estudio de las categorías narrativas, ya en esos años no deja de mostrar un cierto interés por la organización compositiva de las obras. Junto a la alusión al estudio de Casalduero

sobre la estructura del *Quijote* en términos musicales, puede recordarse cómo en ese mismo trabajo de 1948 menciona la semejanza entre la composición de algunas novelas de Pérez de Ayala, como *Tigre Juan,* con la estructura de una sinfonía, o la estrecha relación que existe entre la concepción estética de este novelista y las teorías orteguianas. A esta similitud de las ideas de Pérez de Ayala y de Ortega, le dedicaría en 1955 un artículo, "La novela como tragicomedia. Pérez de Ayala y Ortega" (1955c), en donde fundamentalmente le interesa aproximar los elementos teatrales en las obras del autor asturiano a la concepción orteguiana de novela como tragicomedia. Si se detiene a analizar los rostros, gestos y situaciones novelescas que en dichas novelas presentan textura teatral, alude asimismo a la existencia de obras en las que el componente dramático no viene dado solamente por la presencia de estos elementos, sino que es toda su estructura la que resulta plenamente teatral.

Esta concepción de Ortega y Gasset sobre la novela como una entidad tragicómica no puede entenderse sin su interpretación de la novela como un género dentro del cual "cabe casi todo: ciencia, religión, arenga, sociología, juicios estéticos […] la dosis de elementos extraños que pueda soportar el libro depende en definitiva del genio que el autor posea para disolverlos en la atmósfera de la novela como tal" (Ortega y Gasset, 1969: 213). Consciente de esta concepción orteguiana sobre este género narrativo, en 1959 Baquero reflexiona sobre cómo el concepto barojiano de "permeabilidad" y de "hermetismo" orteguiano solo se oponen en apariencia:

> ¿Se opone en algo el que la novela sea un género tan flexible que admita los más dispares extremos, el más diverso contenido y las técnicas más complejas, al hecho de que, como quiera que sea, haya de poseer unas cualidades herméticas capaces de aprisionar al lector en su ámbito de ficción? (Baquero Goyanes, 1959: 17)

Si en este apartado dedicado a las estructuras de la novela acudimos a este debate es por querer dejar constancia de cómo a través del concepto de "permeabilidad" barojiano, Baquero se aproxima a la interpretación que este novelista realiza del género como un *oficio sin metro*, esto es, en el que "apenas hay arte de construir":

> En la literatura todos los géneros tienen una arquitectura más definida que la novela; un soneto, como un discurso, tienen reglas; un drama, sin arquitectura, sin argumento, no es posible; un cuento no se lo imagina uno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición. Esto no quiere decir que no haya novelas que se puedan llamar parnasianas; las hay; a mí no me interesan gran cosa, pero las hay. Cada tipo de novela

> tiene su clase de esqueleto, su forma de armazón y algunas se caracterizan precisamente por no tenerlo, porque no son biológicamente un animal vertebrado, sino invertebrado (Baroja. Apud. Baquero Goyanes, 1959: 15-16).

A la luz de su gran conocimiento de la evolución de este género a lo largo de la historia, a Baquero le resulta evidente que esta interpretación de la novela supone una defensa del novelista de sus propias obras, ejemplos de máxima flexibilidad y permeabilidad. En su defensa de la compatibilidad entre la permeabilidad de una novela y su capacidad hermética, en este artículo, Baquero sugiere cómo la mayor atención de los novelistas a los aspectos formales y compositivos de sus novelas puede llegar incluso a fomentar el hermetismo de las obras, siempre que el novelista no caiga en un virtuosismo extremo y sepa manejarlo en debidas proporciones sin rebajar demasiado la nota apasionada y la entrega al tema[176] (24).

Sobre esta permeabilidad de la novela insiste en su artículo "Emancipación de la novela". A las novelas parnasianas de las que Baroja había hablado con tanto desprecio opone la tendencia de los novelistas actuales a construir obras abiertas y porosas, de estructuras no tan rígidas, cuya materia novelesca se halla desvertebrada, y resulta ambigua, residiendo el restablecimiento del orden y desciframiento de los símbolos más en el lector que en el propio novelista (Baquero Goyanes, 1962: 9). En esta predilección de la novela contemporánea por lo ambiguo y desvertebrado, descubre un reflejo de la inseguridad que caracteriza al mundo actual. Ilustrativo, en este sentido, encuentra el comentario realizado por André Rousseaux sobre la pertenencia de la novela más a lo corriente y amorfo de la vida que al arte. En un dibujo o en una sonata no se puede cambiar nada si el trabajo es de un arte perfecto, en cambio, las páginas de una novela siempre pueden ser distintas de lo que son y continuar siendo en lo esencial la misma novela. A este respecto recuerda una reflexión realizada por Ortega, quien afirmaba cómo no sería difícil imaginar al hidalgo y escudero del *Quijote* como héroes de unas aventuras distintas siempre que fueran ellos mismos los que vivieran esos nuevos episodios (1962: 9).

[176] Como se puede ver, pese a aludir a la importancia que adquieren los componentes técnicos en la novela actual, Baquero no deja de lado la relevancia que presenta el contenido, el fondo de la obra, para la comprensión de la novela. De este modo, se podría decir que a través de este debate entre los conceptos de *permeabilidad* y *hermetismo* se vislumbra la atención que en sus estudios sobre las estructuras prestaría no solo a los elementos puramente formales sino también a aquellos contenidos que repercuten de manera directa en la configuración estructural de las novelas.

A este conocimiento de las ideas sobre la novela de Ortega y Gasset, hay que sumarle −como anticipamos− su lectura de la *Teoría literaria* de Wellek y Warren. Ya en su artículo "Sobre un posible retorno a la novela de acción" hace alusión a esta obra en su versión publicada en 1949 en inglés, citando los conceptos de "plot" y "characterization" empleados por estos críticos "casi como equivalentes de estructura argumental y de caracterización o descripción" (1953d: 150). No escapa a su comprensión la semejanza que estos términos presentan con los propuestos por Ortega y Gasset, "narración" y "descripción", o por Robert Petsch, "relato" (*Bericht*) y "descripción" (*Beschreibung*). Cuando en 1953 la *Teoría literaria* es traducida al español con prólogo de Dámaso Alonso, como ya mencionamos, Baquero le escribe una reseña. Entre los aspectos que comenta, sobre el concepto de "estructura" propuesto por los mismos, se puede leer lo que sigue:

> Wellek y Warren que muy frecuentemente enlazan en sus teorías con la de la escuela formalista rusa prefieren hablar de materiales y estructura, comprimiendo en el primer término todos los elementos −fondo y forma− estéticamente diferentes, y en el segundo, la manera en que adquieren eficacia estética. Para proceder a un análisis de esta estructura, Wellek y Warren desmontan antes, muy inteligentemente, las respuestas más usuales que se han dado a la pregunta de qué es, ontológicamente, una obra literaria, un poema. […] Wellek y Warren, apoyados en el análisis fenomenológico de la obra literaria de Roman Ingarden, llegan a definirla como una estructura estratificada de normas (Baquero Goyanes, 1954b: 590-591).

Pese a conocer estos planteamientos de Wellek y Warren en torno al concepto de "estructura", en su trayectoria no se encuentran alusiones a este término que tengan como fuente la obra de estos autores. No obstante, es posible que buena parte de su interés por establecer relaciones entre la novela y otras artes tomando como base su estructura pudiese verse alentado tanto por el ejemplo que supusieron los estudios de Casalduero como por la lectura de esta *Teoría literaria*, en la que sus autores dejaban claro cómo:

> Es evidente que el método más directo para establecer un paralelo entre las artes se basa en el análisis de las obras de arte propiamente dichas y, por tanto, de sus relaciones estructurales. Nunca habrá una verdadera historia del arte y menos todavía una historia comparada de las artes si no nos concentramos en el análisis de las obras mismas y relegamos a un plano secundario los estudios sobre la psicología del lector y del espectador o del autor y del artista, como asimismo los estudios sobre el fondo cultural y social, por muy luminosos que puedan ser desde su punto de vista; por desdicha, hasta ahora casi no hemos dispuesto de instrumento alguno para establecer tal comparación entre las artes (Wellek y Warren, 1985: 155).

También coincide con estos críticos en la necesidad de tener en cuenta tanto la forma como el fondo a la hora de hablar de las estructuras de una novela. En palabras de Wellek y Warren:

> Los formalistas rusos son los que más vigorosamente se han opuesto a la antigua dicotomía en "fondo y forma", que parte la obra de arte en dos mitades: un tosco fondo y una forma superpuesta, meramente externa. Es patente que el efecto estético de una obra de arte no reside en lo que comúnmente se llama su fondo, su contenido […] Los acontecimientos referidos en una novela son parte del contenido, mientras que el modo en que se disponen en "argumento" es parte de la forma (Wellek y Warren, 1985: 166-167).

En términos de Mariano Baquero:

> Si en las obras realmente importantes, compuestas con sinceridad y sin concesiones, la estructura novelesca viene condicionada por el contenido mismo de la obra, por lo que se ha propuesto decir el autor, por su visión del mundo, 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*. A esta luz me parece muy acertada la selección de ejemplos establecida por Muir en su libro; ya que, efectivamente, las novelas de Thackeray, Austen y Tolstói funcionan como muy claros paradigmas de una teoría que no se agota en sí misma, pero de cuya honestidad intelectual no parece posible dudar (Baquero Goyanes, 1970a: 66).

Pese a haber leído esta *Teoría literaria*, la proveniencia de esta idea, según las referencias bibliográficas de sus estudios, parece ser la obra de Edwin Muir, *The Structure of novel*.

Es, precisamente, la clasificación de tipos de novela realizada por Muir, la que en su monografía *Qué es la novela* le da pie a presentar unos tipos de novela que en *Estructuras* aparecerán como las tres principales clases de estructura narrativa que este crítico concibió: *dramatic novel*, *character novel* y *chronicles*. Al vincular también en *Qué es la novela* la clasificación de Muir con la realizada por Wolfgang Kayser (novela de acontecimiento, de personaje y de espacio), Baquero alude al viaje −muy presente en las novelas de espacio− como uno de los motivos que ha servido de estructura a un gran número de novelas a lo largo de la historia[177]. Recuerda a este respecto la *Odisea*, *Simbad el marino*, *D. Quijote*, *Tom Jones*, *Barry Lindon*, *Ulyses*, *Lazarillo de ciegos caminantes*, *Nuevo Lazarillo* o el *Viaje a la Alcarria* (1961a: 32-33). Estas referencias se manifiestan,

[177] Ya en su monografía *Proceso de la novela actual* incluía un trabajo, *Mr. Pickwick o la novela como viaje*, en el que realizaba una revisión de los cambios que el esquema del viaje había sufrido a lo largo de la historia de la novela.

sin duda, como un claro anticipo de las reflexiones sobre el viaje, como tema y estructura de muchas novelas, que expondría en *Estructuras de la novela actual*.

Como ya señalamos en el capítulo destinado a las modalidades y tipos de novela, el establecimiento de diferentes modalidades narrativas que lleva a cabo en su monografía sobre qué es la novela supone, asimismo, un adelanto de su preocupación por las estructuras novelescas. En él, se encuentra referencia a las novelas caracterizadas por la yuxtaposición de episodios y personajes relacionados entre sí –*D. Quijote*, *Las almas muertas* de Gogol o *El bosque que llora* de Vicki Baum−, que posteriormente estudiará bajo la calificación de novelas con estructura episódica. También, a aquellas caracterizadas por el contrapunto de dos acciones −*Los monederos falsos* o *Contrapunto* de Huxley−, que en *Estructuras* aparecerán analizadas como modelo de un tipo de estructura musical, el contrapunto. Partiendo de este último tipo de novelas, en esta monografía de 1961, pasa a hablar de aquellas obras que se caracterizan no solo por la presencia de dos acciones sino de muchas −*U.S.A.* de Dos Passos, *La colmena* de Cela, *Hoteles* de Vicki Baum, *La montaña mágica* de Mann−. En algunas novelas, esta multiplicidad de acciones coincide con una multiplicidad de personajes. Es el caso, por ejemplo, de las novelas unanimistas o simultaneístas de Jules Romains o de Sartre. Al aludir en *Estructuras* a la influencia de los personajes en la configuración de la estructura narrativa, retoma estos mismos ejemplos para comparar esta multitud de personajes protagonistas que aparecen en las novelas contemporáneas −las novelas unanimistas de Jules Romains, las de tipo colectivo-simulteneísta como *U.S.A.* de Dos Passos o *La Colmena* de Cela− con el habitual protagonismo de un héroe en la novela tradicional, dando, una vez más, cuenta de su gran conocimiento de la historia de la literatura (Baquero Goyanes, 1970a: 119).

Junto a la referencia bibliográfica de la obra de Muir, en su monografía *Qué es la novela* aparecen ya citadas −recordemos− las obras de otros críticos anglo-norteamericanos que también le ayudaron en la configuración de su pensamiento sobre estructuras narrativas. Son los casos de autores como Forster, con *Aspects of novel*, Lubbock, con *The Craft of fiction*, Humphrey, con *Stream of consciousness in the Modern Novel*, H. James, con *The Art of the Novel*. También, en este sentido, llama la atención la presencia de algunos autores franceses como Mauriac, Callois, Thibaudet y Bonnet, cuyas obras le resultaron, de igual modo, altamente significativas a este respecto. Con todo, en

esta monografía las referencias bibliográficas francesas resultan más escasas de lo que serían años más tarde. Como veremos a continuación, en su trayectoria investigadora existe una curiosa confluencia entre su conocimiento del *nouveau roman* y su aumento de fuentes bibliográficas críticas de procedencia francesa.

Como manifestamos en capítulos anteriores, la primera alusión de Mariano Baquero a la nueva novela francesa corresponde a su trabajo "Deshumanización y novela" de 1959. De la mano de los ensayos de Roger Callois y Pedro Laín Entralgo sobre la novela policíaca, Baquero aproxima a esta modalidad el nuevo tipo de novela francesa. La prescindencia de una historia, la disminución o escamoteamiento de la trama, el alejamiento de lo pasional, la satisfacción de la inteligencia, la expresividad que alcanzan en ellas los objetos, la presencia de un crimen como eje o fondo del relato son algunos de los rasgos que para el crítico justifican la vinculación entre ambos tipos de novelas.

Cuando en 1966, en su artículo "Moravia y el *nouveau roman*" recupera las alusiones a esta novela francesa, le interesa exponer este tipo de narraciones como un caso extremo de renovación de técnicas narrativas. Si las novelas contemporáneas se venían caracterizando por el adelgazamiento del factor trama y la creación de almas interesantes, el *nouveau roman* supone −como bien había señalado Moravia− un intento de construir novelas ya no solo sin trama sino también sin personajes. Tras la novela tradicional del siglo XIX, para el crítico italiano, la salida ante la decadencia de la novela estaba en lo que denomina: la "planificación de la novela", esto es, "el abandono de lo natural y de lo espontáneo en provecho de unas construcciones establecidas de antemano". Por este camino, el de la planificación de la obra artística, Moravia llega a explicar y valorar −indica el crítico− el nacimiento del *nouveau roman* (Baquero Goyanes, 1966b: 466).

Como ha quedado mostrado, en lo que concierne al concepto de "estructura narrativa", hasta 1966 Baquero se había interesado por recoger las ideas de críticos como Casalduero, Ortega y Gasset, Wellek y Warren, Muir o Moravia que reivindicaban el análisis de la estructura narrativa como medio de aproximación a las obras artísticas. Sin embargo, no había aún destinado ningún trabajo específico al estudio de este componente narrativo, ni mucho menos sugerido diferentes tipos de estructuras, tarea que acometería a partir de este momento. Es, así, en 1967, en su artículo "Estructuras novelescas", cuando por primera vez menciona algunas clases de estructuras narrativas: la estructura abierta

−asociada a la novela episódica−, la estructura cerrada −vinculada con la novela policíaca−, la estructura circular y la estructura musical. El reciente estudio de Souvage, *An Introduction to the study of the novel*, le sirve como punto de partida para dar cuenta de la importancia que la trama, los caracteres y la técnica desempeñan como componentes principales de una estructura. En este sentido, presta especial atención al elemento de los personajes, diferenciando −como había realizado H. James− entre caracteres significativos dentro de la estructura del relato y aquellos que, sin relacionarse con la trama, tienen la función de reforzar el núcleo de la misma (personajes secundarios o *ficelles* −según la terminología del novelista−).

También en este artículo se encuentra un anticipo de su interés por hallar una definición para el término de "estructura". Sin hacer referencia al tratamiento de esta cuestión por parte de los estructuralistas, Baquero se aproxima a la interpretación que la crítica tradicional había hecho del concepto de "composición". Recuerda, en este sentido, la discusión que Thibaudet realiza del comentario de Bouget sobre la falta de composición en la novela *Guerra y paz* de Tolstoi. A esta apreciación de Thibaudet añade las consideraciones de autores franceses como Flaubert, quienes a causa de esta falta de estructuración narrativa restaban mérito a grandes novelas inglesas como el *Pickwick*, dejando de este modo constancia de la fama que solía tener el gran sentido de la composición narrativa de los novelistas y críticos franceses.

Como hemos anticipado, en este artículo –"Estructuras novelescas" (1967a)−, Baquero se aproxima al estudio de ciertas composiciones narrativas que en su monografía *Estructuras* se consolidarían como algunas de las principales estructuras de la novela actual. Al referirse a las novelas caracterizadas por una estructura abierta considera que puede ofrecer claridad examinarlas a la luz de sus semejanzas con la epopeya y con la colección de cuentos. La estructura abierta como rasgo característico de las novelas episódicas le lleva a establecer semejanzas entre estas novelas y las formas episódicas de obras como *La Odisea* o *La Divina Comedia*. Al igual que sucedía en estas formas narrativas, este tipo de novelas suele tener una estructura abierta, susceptible de continuación siempre que el protagonista no muera o sea fácilmente resucitable, en las obras en que se produce dicha muerte, como sucede en *La Celestina* o el *Amadís*.

Con respecto a la proximidad de las novelas episódicas a las colecciones de cuentos se remonta a la existencia de estas colecciones en la literatura oriental, en obras

como *Pantchatantra* con sus continuaciones europeas en las obras de Boccaccio o Chaucer. Manifiesta, así, la relación que existe entre aquellos casos en los que la trama de las colecciones de cuentos gana importancia, pasando dichos cuentos a tener un papel meramente accesorio, y las novelas singularizadas por su carácter episódico. Es el caso, por ejemplo, del *Quijote*, *Tom Jone*s o del *Pickwick*. Como ya señalamos en el apartado destinado a los tipos y modalidades de novelas, resulta verdaderamente asombrosa la coincidencia de este planteamiento con lo expuesto por Shklovski (1978), quien había reflexionado sobre cómo la colección de *nouvelles* había precedido a la novela contemporánea, habiendo visto en esta sucesión, más que un vínculo causal, un hecho cronológico (141). Como venimos insistiendo, no hay constancia de que en estas fechas Mariano Baquero conociese la *Teoría de los formalistas rusos*[178].

Frente a la estructura abierta de estas novelas, manifiesta la existencia de otras obras caracterizadas por una estructura cerrada, esto es, por la presencia de un final preciso al que es imposible o muy difícil dar continuidad. El principal modelo de esta clase de estructuras lo halla en las novelas policíacas, en las que el misterio y desorden inicial dan paso a un final en el que el orden se restaura y la trama queda aclarada. A propósito de este tipo de novelas retoma la semejanza que presenta con ellas la nueva novela francesa, manifestando cómo lo que en la novela policíaca era materia de una estructura cerrada, en manos de los cultivadores del *nouveau roman*, pasa a convertirse en contenido de una novela con estructura abierta.

En su aproximación a las novelas al revés o con estructura circular parte de los comentarios de André Maurois sobre el *Tristram Shandy* de Sterne, considerada por el crítico francés como obra precursora de las más libres estructuras narrativas. Al respecto de esta alusión de Maurois y de Mariano Baquero sobre la modernidad de esta novela de Sterne, en su obra *Significado actual del formalismo ruso,* García Berrio (1973) recordaba cómo con anterioridad a estos dos críticos, ya Sklovskij había visto en Sterne un legítimo precursor de las libres estructuras novelescas del siglo XX. Este detalle, evidentemente, viene de nuevo a incidir en las semejanzas entre los planteamientos de Baquero y algunas

[178] Si el estudio de Mariano Baquero al que ahora nos referimos es de 1966, hay que recordar que ya en 1961, en *Qué es la novela*, había hecho alusión a este planteamiento. Como ya mostrábamos, las coincidencias, en dicho trabajo de 1961, con lo señalado por Shklovski eran ya admirables, coincidiendo incluso en algunos de los modelos tomados como ejemplos: el *Pantchatantra*, *Las mil y una noche* o el *Decamerón*, como colecciones de cuentos, y *D. Quijote* como novela con relatos insertados.

de las reflexiones formuladas por este crítico ruso (272). Para Baquero, esta libertad estructural de la novela de Sterne es consecuencia de ser una de las novelas más digresivas y con más desorden estructural del mundo. A la luz de estas digresiones quedaba para el crítico justificada la asimetría de los capítulos en esta obra. Por este camino, Baquero llega a plantear un aspecto al que en su monografía le dedicaría especial atención: la importancia de los capítulos como elementos determinantes de una estructura novelesca (Baquero Goyanes, 1967a: 347).

Al abordar en este artículo –"Estructuras novelescas"− las estructuras musicales de la novela, recuerda la frecuencia con que desde el ámbito de la creación literaria se habían venido utilizando términos musicales para dar título a novelas y capítulos. Con todo, lo que aquí le interesa estudiar es la estructura y disposición musical de la materia narrada y la importancia que tiene el tiempo en la disposición rítmica de algunas de estas composiciones. Partiendo del deseo manifestado por Huxley de dotar a *Point Counter point* de una estructura semejante a las variaciones beethovenianas sobre un tema de Diabelli, Baquero cita otras obras caracterizadas por este mismo tipo de estructura como *El bosque que llora* de Vicky Baum o *Cuando alguien muere* de Jules Romain.

3.2. *Estructuras de la novela actual*

En el año 1970, en la colección de ensayo de la editorial Planeta, Baquero publica *Estructuras de la novela actual*, monografía que ha sido considerada por algunos discípulos y críticos como la obra más significativa del maestro[179]. Esta fecha de publicación coincide con los denominados "años de la teoría"[180], un periodo entre finales de los años sesenta y principios de los setenta en el que los estudios literarios experimentaron una profunda transformación en España, propiciada por varios motivos, y que tuvo, sin duda, su reflejo en los estudios sobre la novela. Recientemente, como causas fundamentales de esta transformación de los estudios de la novela, Pozuelo Yvancos (2023) ha señalado: la explosión demográfica de la universidad española, la decisiva internacionalización del ensayismo español y la actividad editorial pujante, con

[179] Así lo ha señalado García Berrio (2023) en un reciente trabajo dedicado a esta obra y publicado en el número de revista *Monteagudo* que se ha dedicado al autor con motivo de su centenario.
[180] Término dado por Pozuelo Yvancos (2011: 679).

editoriales emergentes, que excedía la cultura casi autárquica y editorialmente reducida de los años precedentes (24).

Desarrollando estos aspectos, llama la atención sobre cómo, a partir de mitad de los años sesenta, la cultura universitaria española había comenzado a presentar una receptividad enorme al pensamiento crítico foráneo. En dichos años, el ensayismo literario salió del predominio del método histórico y comenzó a dialogar con filósofos, estudiosos de la ética, lingüísticas, psicoanalistas, etc... En el terreno de la teoría de la novela destacó el vínculo con Francia, que ostentaba con Barthes y sus discípulos Todorov, Genette y Kristeva el liderazgo de los nuevos estudios teórico literarios, ampliados a nociones filosóficas con derivaciones de la sociocrítica marxista −es el caso de Lucien Goldmann−. Tampoco fueron escasas las influencias de la crítica italiana con figuras como María Corti o Silvio Avalle, o de conceptos y discusiones fruto de la recuperación de la tradición crítica anglonorteamericana que supuso la llegada del *New Criticism* y la escuela neoaristotélica de Chicago. Todos ellos −recuerda− vieron ediciones de sus obras en castellano publicadas en España, Buenos Aires o México (Pozuelo Yvancos, 2023: 24-25 y 34).

Si traemos a colación el panorama en que se encontraban los estudios literarios en esta época es por considerar que *Estructuras de la novela actual* fue una monografía fiel retrato de su tiempo. La editorial en que ve la luz, Planeta, es una de las editoriales emergentes en dicho momento que, por mediación, en este caso, de Antonio Prieto, decidió comenzar a incluir bajo la colección de ensayo publicaciones de teoría de la novela. De esta misma iniciativa participaron editoriales como Akal, Alianza, Anagrama, Ariel, Bosh, Cátedra, Alberto Corazón, Grijalbo, Crítica, Gustavo Gili, Fundamentos, Itsmo, Lumen, Paidós, Playor, Seix Barral, Siglo XXI, Taurus o Visor (Pozuelo Yvancos, 2023: 24), todas ellas muy presentes en la bibliografía citada en *Estructuras*. Aun así, hay que tener en cuenta que el conocimiento de idiomas por parte de Baquero, especialmente del francés e inglés, le permitió anticiparse en ocasiones a las traducciones de dichas obras al español, citándolas en su lengua original o en la versión traducida a lengua inglesa o francesa. Por poner algunos ejemplos, se puede señalar la obra de Edwin Muir, *The Structure of the Novel*, citada por el crítico en versión inglesa del año 1967 y que fue traducida al español en 1973 por la editorial Universitaria; la monografía de Forster, *Aspects of the novel*, citada por Baquero a través de la versión incluida en la obra de

Murray, *The Novel Modern Essays in Criticism* de 1969, y que fue traducida al español por la editorial Debate en 1983; o *Metámorphoses du roman* de Albérès, citada en su versión francesa de 1966 y que fue traducida al español por Taurus en 1971.

Esta obra de Mariano Baquero es también una buena muestra del auge que en esos años experimenta la teoría literaria vinculada tanto al estructuralismo lingüístico como a la sociología marxista en Europa occidental y que se proyecta editorialmente en España. Muestra de ello es que se puedan encontrar citadas en sus páginas obras de Barthes, que por aquel entonces se encontraba en su época estructuralista, o de Goldmann, uno de los principales pilares del marxismo y cuya concepción de "estructura" estaba ligada a la concepción de "estructura económica" entendida desde una orientación sociológica-marxista como condicionante de la superestructura ideológica. A estas fuentes bibliográficas de enfoque principalmente estructuralista, se les sumaron las referencias a autores de la crítica norteamericana, cuyo interés por los aspectos formales era para el crítico indudable:

> Tendencias críticas como la del "formalismo" ruso y la del "new Criticsm" norteamericano, se caracterizan por el estudio de las estructuras literarias […] Un estudio significativo, en tal orden de cosas, es el de William Handy, *Toward a Formalist Criticism of Fiction.* […] Y por su parte, el propio Robert Murray, en el *Preface* a la antología de estudios de la novela, reconoce que lo más valioso en ese campo de la crítica literaria tiene que ver "with problems of form and technique". Libros ya clásicos en tal campo, son los citados de Forster, *Aspects of the Nove*l (1927); Edwin Muir, *The Structure of the Novel* (1928); más el de Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, aparecido algunos años antes (1921) (Baquero Goyanes, 1970a: 76)[181].

3.2.1. Una aproximación al concepto de "estructura novelesca"

Su consciencia de la imprecisión terminológica que existía en esos años con respecto al concepto de "estructura" y su interés por acotar los límites de dicho concepto, dentro del ámbito de la novela, se manifiestan de manera muy evidente en los dos

[181] Si estas obras comenzaban a ser recuperadas y traducidas al español en estos años, recuérdese cómo Baquero llevaba acudiendo a ellas desde hacía ya tiempo por medio de versiones en lengua original. En tal sentido puede recordarse la presencia de las obras de Lubbock, Muir, Forster o Henry James entre la bibliografía de su monografía *Qué es la novela* de 1961. Para más información sobre la influencia de la crítica y literatura anglosajona en la monografía de *Estructuras* del autor, puede verse el trabajo de Paul Patrick Quinn (1992), "Mariano Baquero Goyanes, lector privilegiado de la crítica y literatura anglosajona", en donde estudia esta obra a la luz de la lectura realizada por Baquero de la crítica y literatura inglesa.

primeros capítulos de esta monografía[182]. En ellos, queda asimismo patente el sincretismo entre las fuentes de procedencia francesa y angloamericana que caracterizarían a esta obra. Con respecto a esa imprecisión terminológica, a Mariano Baquero le interesa especialmente manifestar la diversidad de opiniones críticas que han existido a la hora de valorar la legitimidad de aplicar el término de "estructura" a un género tan movedizo como la novela. Críticos franceses como François Bresson mantenían la interpretación saussuriana, según la cual el término estructura implica una relación estática[183]. Autores ingleses como Walter O'Grady parecían, en cambio, ver el concepto de "estructura molecular", móvil y fluida, como el más adecuado para definir el juego de relaciones que se da en la novela. Similar a esta concepción del investigador inglés encuentra el crítico la reflexión de André Martinet. Para este lingüista francés la lengua se encuentra en perpetua evolución y es inviable identificar el término de "estructura" con algo estático.

La movilidad consustancial a estas formas novelescas lo conduce a asemejarlas a las formas musicales, así como a oponer las estructuras de ambas artes a las de las artes plásticas como la arquitectura o la escultura. Su conocimiento del panorama no solo literario sino cultural de la época le lleva, no obstante, a advertir ciertas excepciones con respecto a esta diferenciación interartística, como la presentada por ciertas formas escultóricas modernas como las de Calder, en las que es posible apreciar una estructura de carácter móvil, al igual que sucede en una composición novelesca o musical. Como venía siendo habitual en sus estudios, esta comparación entre las distintas artes a propósito de sus estructuras, se convertiría en un procedimiento frecuente asimismo en esta monografía.

Para Mariano Baquero no cabe duda de la necesidad de concebir la "estructura novelesca" como un ente móvil. Sobre todo, si se tiene en cuenta su interpretación de la novela como el género más flexible. Consciente de la poca unanimidad que existe en torno a la definición de este concepto, el crítico recuerda cómo hay casos en que el concepto de "estructura" se asocia al de perspectiva −Luis Bolle−, o al del punto de vista −Lubbock−, o al de trama o *plot* −Edwin Muir−, o al de *pattern* o patrón compositivo −E.

[182] Tanto el testimonio oral del profesor Pozuelo Yvancos como el escrito del profesor García Berrio (2023) aseguran cómo el propio Mariano Baquero les había confesado la dificultad que encontró para acotar con exactitud el concepto de "estructura" (122).

[183] La identificación que Saussure establece entre el término de estructura y el de estatismo es recuperada por Mariano Baquero a través de la obra del lingüista André Martinet, *Las estructuras y los hombres*, publicada en Ariel, en 1969.

M. Forster− o al de estilo −J. Alazraki−, o al de composición, organización e incluso técnica narrativa, como es el caso de Marina Forni Mizzau[184].

Ante esta ausencia de unanimidad, encuentra especialmente interesante la definición otorgada por Souvage al concepto de "estructura", al verla como un "proceso de construcción":

> Para J. Souvage cabe entender por estructura en la novela y en la literatura en general "the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction". Para el mismo crítico, el concepto de forma aplicado a la novela equivaldría a estructura significante, inteligible. Forma sería a la estructura, lo que el ritmo es al metro, al verso (Baquero Goyanes, 1970a: 18).

Con esta definición de "estructura" como "proceso de construcción", tal y como han señalado Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020), Baquero se aproximaba a una noción de "estructura" que suponía un anticipo de lo manifestado por Paul Ricoeur al tratar de redefinir la noción aristotélica de *mythos* o trama (138).

Es a través de la concepción de la investigadora italiana Marina Forni y del norteamericano R. S. Crane como Baquero llega a lo que podría considerarse una conclusión unificadora ante esta imprecisión terminológica:

> Considerada la estructura como "la manera en que aparecen organizados los elementos que integran una novela", suele estimarse rasgo característico de estos su inseparabilidad. Con ello se alude a la perfecta trabazón que entre los mismos debe existir, y a la necesidad de que ninguno de ellos sea sentido como superfluo y, por ende, desprendible del conjunto sin que este se resienta por ello (1970a: 18-19).

Si los elementos de una novela son inseparables se debe a que, en definitiva, de lo que el novelista quiera decir dependerá el cómo lo diga y en ese cómo van englobados tanto la estructura como el punto de vista, estilo, perspectiva y demás técnicas narrativas. Sirviéndose de manera implícita de los conceptos de *pattern* y *rhythm* que más adelante desarrolla, a Baquero le parece evidente que:

> en lo que suele entenderse por "estructura novelesca" hay que contar con una interrelación entre un "todo" y unas "partes"; determinadora de una configuración narrativa

[184] Su lectura de la obra de esta crítica italiana es un ejemplo más de la apertura a la crítica europea contemporánea que le propiciaron de modo anticipado su conocimiento de idiomas y posesión en su biblioteca personal de diccionarios de diversas lenguas. La cita se corresponde con la primera edición de la obra de esta autora, publicada en italiano, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, en 1965.

> que, unas veces, es fundamentalmente diseño, forma, ordenación espacial; y otras, sucesión, ritmo, ordenación temporal. Y que otras, es, a la vez, ambas cosas (1970a: 19).

Esta concepción, sin duda, se corresponde con lo que los cultivadores del *New Criticism* entendían por *close reading*, en donde las partes iluminan al todo y el todo ilumina a las partes. Ante esta interrelación que existe entre todos los elementos, Baquero manifiesta cómo en este trabajo, en ocasiones, le resultará imposible sustraer su estudio a ciertos problemas de técnica o estilo narrativo, pese a ser su principal objetivo el de analizar un repertorio de estructuras y de organizaciones novelescas (1970a: 18)[185].

En estos planteamientos resulta evidente cómo Mariano Baquero va combinando reflexiones provenientes de autores insertados en la corriente del *New Criticism*, como el recientemente señalado R. S. Crane, con las ideas de los críticos estructuralistas franceses. En este sentido llama la atención cómo, para intentar aclarar aún más el concepto de "estructura", acude a los *Ensayos críticos* de Roland Barthes, en donde se manifiesta cómo a esta corriente crítica del estructuralismo lo "que importa es el ensamblaje de unos elementos con que conseguir un objeto estético, una composición" (1970a: 20). Desde el empleo por parte de Barthes del concepto de "composición", Baquero se remonta al uso de este término tan arraigado en la tradición crítica francesa, aunque con un sentido diferente al otorgado por el crítico actual. Para Barthes, una composición es una entidad estética. Para la vieja preceptiva era una cualidad perceptible en determinados géneros literarios (1970a: 20). Si sobre la concepción que Barthes concede al término de "composición" regresa al final de esta monografía, lo que le interesa recordar antes de plantear los diferentes tipos de estructuras son los antecedentes que ha tenido la interpretación de este concepto, principalmente en la tradición crítica francesa.

Con esta intención, recupera la reflexión expuesta en su artículo "Estructuras novelescas" a propósito del juicio crítico realizado por Thibaudet a Bourget al negar este último la grandeza de la novela de Tolstoi, *Guerra y paz*, por considerarla carente de composición. Como ya indicamos, en su obra clásica, *Réflexions sur le roman*, Thibaudet consideraba injusto valorar una novela en términos teatrales, ya que, si una obra dramática no es posible sin una estricta composición, en una novela no sucede lo mismo. De este

[185] En este sentido, en 2020, Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020) veían en este trabajo "el objetivo de desentrañar los entresijos del género, sus diferentes modalidades compositivas y tonales, además de sus técnicas" (137).

planteamiento Baquero deduce el influjo que en la forma de abordar ciertas cuestiones críticas había dejado la gran relevancia del teatro clásico en la literatura francesa. Recuerda, así, cómo en la crítica francesa no había sido solo Bourget quien había emitido juicios de este tipo, rememorando la negativa opinión que le habían merecido a Flaubert, las grandes novelas inglesas por su deficiente estructura. Poco amigo Mariano Baquero de sacar conclusiones deterministas que, en este caso, pudiesen llevar a encontrar explicación en el propio temperamento inglés de esa relativa falta de composición en sus novelas, a la obra de Walter Scott, mencionada por Flaubert como excepción en la literatura inglesa por su buen sentido de composición, añade otros modelos ingleses caracterizados asimismo por su gran organización estructural −como *Tom Jones* de Fielding o las novelas de Henry James−. Si la crítica francesa ha visto en la obra de Flaubert un anticipo del *nouveau roman*, para Baquero, la preocupación por la estructura narrativa que Henry James manifiesta en las letras inglesas no se queda atrás de la mostrada por el novelista francés.

Su preocupación por dotar al concepto de "estructura" de una cierta definición responde, sin duda, a la frecuencia con que en dicha época estructuralistas lingüísticos y críticos y novelistas angloamericanos y franceses hacían alusión a este término obteniendo del mismo diversas concepciones. Este hecho trajo consigo la presencia de una abundante bibliografía internacional en su trabajo. No obstante, como ha señalado García Berrio (2023) e intentaremos mostrar en este trabajo, dos de las principales riquezas que caracterizan a este estudio fueron el empleo de fuentes de referencia críticas tanto internacionales como nacionales y la habilidad que mostró para trasladar las ideas de novelistas y críticos supranacionales a la literatura española, manteniéndose siempre fiel a su condición de estudioso de las letras hispánicas.

3.2.2. Las estructuras de la novela a la luz de los géneros literarios

A lo largo de este trabajo, hemos señalado con reiterada frecuencia cómo Mariano Baquero vio en su flexibilidad la principal característica de la novela. A propósito de esta monografía, conviene manifestar cómo este rasgo de flexibilidad era para el crítico una indudable consecuencia de la gran libertad estructural de este género. Para apoyar sus ideas en torno a este concepto, en esta obra, se sirve de las reflexiones de Cervantes,

Thibaudet, Baroja o Carpentier, lo que le permite dar testimonio no solo de la libertad de composición de la novela, sino también de la diferente forma en la que se ha entendido este género a lo largo de las épocas. A las ideas de estos autores, en la tercera edición de *Estructuras*, añade la reflexión realizada por Todorov en *Poétique de la Prose*. Esta nueva cita bibliográfica es consecuencia de la semejanza que presenta con la idea de Carpentier ya manifestada en las ediciones anteriores. Si Carpentier reflexiona sobre cómo todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron haciendo exclamar al lector "¡esto no es una novela!", Baquero viene a recordar cómo para Todorov toda gran obra establece la existencia de dos géneros, la realidad de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que crea (1989: 188). Resulta evidente, para el crítico, cómo bajo ambos razonamientos subyace una misma idea, la de la flexibilidad de la novela.

Como ha quedado señalado en capítulos anteriores de este trabajo, en este rasgo de flexibilidad, Baquero ve la posibilidad de la novela para entrecruzarse con otros géneros sin implicar que carezca de fisonomía propia. A la luz del tema que ahora nos ocupa, conviene señalar cómo esta característica no trae, según él, consigo la imposibilidad del género para manifestarse bajo determinadas estructuras. Lo que para él impide este rasgo es que el género se acartone y petrifique en esquemas invariables. Recuerda, en este sentido, cómo incluso, en las tan permeables novelas de Baroja, es posible ver la estructura del viaje o algunos elementos estructurales tan claros como el del *leitmotiv* (1970a: 177-182).

Teniendo en cuenta estas consideraciones sobre la capacidad de la novela para relacionarse con otros géneros es evidente que para Mariano Baquero existe una clara vinculación entre la cuestión de las estructuras narrativas y la vieja problemática de los géneros literarios ya presente en la *Poética* de Aristóteles. Es, así, que, en su intento de ajustar la noción de "estructura novelesca", dedica los siguientes cuatro capítulos a exponer una traslación al ámbito de las estructuras de lo que venía siendo su frecuente interpretación de la novela en relación con otros géneros literarios (en concreto, con la epopeya, las colecciones de cuentos, el teatro y la poesía). Ilustrativo de esta concepción, es su recuerdo de la habilidad de la novela para absorber la atención de los lectores, que había sido señalada por Ortega bajo el término de "hermetismo". Para Mariano Baquero esta capacidad que tiene este género para absorber la atención del lector se puede ampliar

hacia otros planos, haciendo posible apreciar su potencialidad para absorber los procedimientos literarios y estructuras propias de esas otras manifestaciones literarias. A la luz de esto, el crítico llega incluso a elaborar una nueva definición del género novelesco:

> Potente llama que convierte en substancia suya, en acrecido fuego, cuanto por ella es atraído. Recinto hermético que permite se filtren en su interior formas que le son ajenas y a las que ya deja incomunicadas con el mundo del que procedían. Por eso, los tonos, los recursos, las estructuras considerables de origen épico o de origen dramático, asumen una entonación decididamente novelesca cuando se dejan desleír y transformar en estructura narrativa (1970a: 60)

Una vez presentado su interés hacia el estudio de las estructuras narrativas en relación con el problema de los géneros literarios, procedemos a exponer sus reflexiones sobre las estructuras novelescas que posibilitan el acercamiento de la novela a cada uno de los géneros mencionados. En primer lugar, alude a las novelas con estructura episódica (capítulo III), recordando la vinculación de este tipo de novelas con las epopeyas y colecciones de cuentos ya señalada en su artículo "Estructuras novelescas". Profundizando en esta clase de novelas con estructura episódica, señala la presencia de dos tipos de novelas muy recurrentes en la tradición literaria que presentan esta estructura: la novela de viajes y la novela de "búsqueda". Con respecto a la novela de viaje, analiza la importancia que ha tenido el motivo del viaje a lo largo de la tradición literaria para lo que trae a colación las frases de Michel Butor −"toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage"− y George Lukács −"la ruta ha comenzado, el viaje ha terminado"−. Acompañando la percepción de estos críticos con su propio conocimiento de la evolución de la novela, el investigador plantea el elemento del viaje no solo como un motivo o un tema, sino también como una estructura. Si el esquema del viaje favorece la organización episódica de la novela, este tipo de organización justifica asimismo la tan habitual inclusión de relatos que, al hilo de la trama principal, suelen presentar esta clase de novelas. Si el motivo del viaje ya se daba en epopeyas como la *Odisea*, la *Eneida* o la *Divina Comedia*, el crítico manifiesta su continuidad a través de obras como el *Tom Jones* o el *Pickwick*, encontrándolo incluso en obras tan actuales como *La Modificación* de Butor. Para reflejar la presencia del viaje como esquema estructural en novelas, asimismo, de la tradición hispánica menciona los casos del *Quijote* o el *Guzmán de Alfarache*.

En estrecha relación con el motivo del viaje encuentra el motivo de "la búsqueda". El joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la de todo lo que le rodea es, sin duda, uno de los esquemas argumentales más empleados a lo largo de la historia de la novela (32). Habitualmente, aclara el crítico, esta modalidad narrativa se halla relacionada con la novela de aprendizaje, el *bildungsroman*, caracterizada no solo por su estructura episódica sino por el empleo de la forma autobiográfica, de la primera persona como voz narrativa. La precisión que caracteriza a sus estudios le lleva, una vez más, a mencionar ciertas excepciones como la de *El criticón* de Gracián, escrita no en primera sino en tercera persona. Si sitúa en los siglos XVIII y XIX los más conocidos modelos de *bildungsroman* −*Emile* de Rousseau, *Wilhelm Meister* de Goethe, *Grandes esperanzas* de Dickens, *Las ilusiones perdidas* de Balzac o *La educación sentimental* de Flaubert− no escapan a su conocimiento versiones modernas como *Jean-Christophe* de Romain Rolland o *Los Thibault* de Martin du Gard. Ante obras en las que confluye la novela de búsqueda con la novela pedagógica como el *Émile* de Rousseau, considera necesario matizar cómo el *bildungsroman* no siempre implica que se trata necesariamente de una novela pedagógica. Con el fin de mostrar la vigencia de este último tipo de novelas en las letras españolas, cita las obras *Amor y pedagogía* de Unamuno o *Luna de mil, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona* de Pérez de Ayala.

Consciente de la peligrosidad de derivar por este camino en aspectos temáticos que se alejen de los estructurales, el crítico realiza una sucinta recapitulación en la que recuerda la vinculación de estas novelas −de viaje, de búsqueda o el *bildungsroman*− con la estructura episódica. Este tipo de estructura suele coincidir −según el crítico− con el hecho de que sus autores comenzasen a narrar sin saber cuál iba a ser el rumbo a tomar. En el ámbito de la literatura foránea, investigadores como Georges Cattaui y André Maurois percibían en la estructura de la *Recherche* de Proust ecos de la *Divina Comedia* o de *Las Mil y una Noches*. Siendo tan frecuente en el profesor esta práctica de establecer comparaciones, traslada este tipo de relaciones al contexto de la literatura española. Señala, así, por un lado, el hecho de que gran parte de la novelística clásica española corresponda a este esquema de sucesión y yuxtaposición de episodios solamente unificados en función de un protagonista −*Lazarillo, D. Quijote, Guzmán, Persiles, Criticón*, novelas caballerescas, pastoriles o bizantinas−, y, por otro, cómo asimismo este tipo de estructura ha tenido continuación a través del auge del "roman fleuve" y las

novelas "unanimistas", siendo posible hallarla en novelas como *La noria* de Luis Romero o *La colmena* de Cela. En el marco de la literatura foránea, al ejemplo de la *Recherche* proustiana señalado por los investigadores mencionados, añade los casos de otros ciclos de novelas como el de Romains, *Los hombres de la buena voluntad*, Rolland, *Jean Christophe*, Duhamel, las series de *Salavin* y los *Pasquier*, Martin du Gard, *Los Thibault*, Galsworthy, la *Forsyte Saga*, o Joyce, con el conjunto de novelas con Stephen Dedalus como protagonista: *Retrato del artista adolescente* y *Ulyses*, dando así cuenta no solo de su amplio abanico de lecturas sino también de cómo, pese a ser la estructura episódica un tipo de composición tan característico de narraciones antiguas, no puede en absoluto considerarse que en la actualidad se halle arrumbada.

El cuarto capítulo de su libro está destinado a un tipo de estructura novelesca resultado de la relación de algunas novelas con las formas del teatro, esto es, a las estructuras dialogadas propias no solo de las "novelas dialogadas" sino también de las que denomina "novelas dramáticas". Como se deduce del adjetivo que acompaña al término de "estructuras", es en la presencia abrumadora del diálogo en algunas novelas donde descubre su relación con el modo dramático. Pese a ello, para Baquero existe una clara diferencia entre el diálogo teatral y este otro diálogo, al que considera una forma de diálogo sentida como no totalmente teatral, y que a su parecer justifica la denominación de "novela dramática o dialogada[186]" (41).

Como mencionamos en el apartado de este trabajo dedicado a sus estudios sobre el diálogo, le suscita un interés especial analizar, en relación a esta clase de estructuras, las diferentes motivaciones que han conducido a los novelistas a un extenso empleo de esta técnica en sus obras. Recordemos cómo el corpus del que Baquero se sirve para analizar las distintas motivaciones va desde *La Celestina* y la *Dorotea* de Lope hasta la reciente novela de Faulkner, *Requiem para una mujer*, pasando por el *Quijote*, *La casa de Aizgorri* de Baroja o algunas obras de Valle-Inclán. En trabajos anteriores, Baquero había encontrado en las *Meditaciones* de Ortega y Gasset un sustento teórico para sus reflexiones sobre la importancia del diálogo en la novela. En esta monografía, a las ideas de Ortega, se suma el trabajo de María Rosa Lida −*La originalidad artística de "La*

[186] Por esta forma de aludir, al inicio del capítulo, a estos dos tipos de novela parece que Baquero los encuentra equiparables. Sin embargo, como veremos, al finalizar su estudio sobre este tipo de estructuras dialogadas, para él existe cierta diferencia entre "la novela dialogada" y la "novela dramática", aunque ambas clases puedan configurarse en forma de estructura dialogada.

Celestina"−. Por lo que reflejan las alusiones de Mariano Baquero, parece que el enfoque que Lida adopta en su estudio es cercano a las diacrónicas revisiones literarias que él mismo realizaba en sus trabajos. Esta investigadora, lejos de centrar su estudio en *La Celestina*, hace referencia al cultivo que, asimismo, en el siglo XVIII, adquiere la novela dialogada, llegando a analizar, incluso, una novela del siglo XX tan exclusivamente dialogada como *Le dîner en ville* de Claude Mauriac. Es por medio de este trabajo como Mariano Baquero expone la función que el diálogo adquiere como elemento caracterizador en la novela actual:

> Mª Rosa Lida nos da una de las claves para el entendimiento de no pocas estructuras novelescas dialogadas: en la mayor parte de los casos podríamos, efectivamente, decir que el exclusivo o muy mantenido uso del diálogo novelesco tiene como finalidad la de permitir que el lector conozca a los personajes sin mediación o interposición alguna, directamente, a través de lo que piensan (reflejado en lo que dicen) (Baquero Goyanes, 1970a: 47).

En el apartado de este trabajo destinado a sus estudios sobre el diálogo, diferenciamos entre las alusiones del crítico a esta categoría como medio de interacción de los personajes, de las referencias al diálogo que estos mismos mantienen consigo mismos −su pensar interior−. En esta monografía, dedica −recordemos− un apartado especial a este último tipo. Con la intención de continuar estableciendo relaciones entre el teatro y la novela, le parece interesante aludir al contraste que existe entre el empleo en el teatro del aparte y el uso del monólogo interior que, si bien es de procedencia novelesca, ha comenzado a emplearse en algunas obras teatrales como la de Eugene O'Neill. Como ya señalamos, para Mariano Baquero, es el *Ulyses* de Joyce la obra con la que el monólogo interior comienza a adquirir más relevancia en una novela. Sin embargo, esto no evita que su comprensión de la progresiva evolución histórica de las técnicas narrativas le permita advertir ciertos antecedentes de esta técnica, no solo en las creaciones novelescas sino también en los discursos y comentarios críticos sobre las mismas. A este respecto, recordemos la reflexión de Clarín a propósito de la novela dialogada galdosiana, *Realidad*, citada en un apartado anterior.

Ante la importancia que el monólogo interior ha adquirido en la novela contemporánea, el investigador se cuestiona si ha de verse en él una simple técnica narrativa o puede tener carta de naturaleza como rasgo estructural de una novela. Su apreciación inicial del mismo, más como una técnica narrativa que como una estructura,

a lo largo de este apartado se ve matizada, sobre todo por medio de las indicaciones de Lukács en *Significación actual del realismo crítico*[187]. Para el investigador húngaro, existen obras −como el *Ulyses* de Joyce− en las que el monólogo interior alterna con otros procedimientos narrativos como elemento configurador de estructuras novelescas, y, también obras en las que este elemento es un mero recurso técnico −*Carlota en Weimar* de Thomas Mann−. Interesándose, especialmente, por las novelas en las que el monólogo interior desempeña una labor en su configuración estructural, al ejemplo de Lukács, añade casos de novelas en las que la estructura corresponde a una suma de tantos monólogos interiores como personajes intervienen en el relato −*Mientras agonizo* de Faulkner− y casos en los que el monólogo interior no aparece solo sino en alternancia con la narración −*La noria* de Luis Romero−, dando lugar a lo que Forster entendía por "estructura encadenada". Pese a la gran recurrencia de Mariano Baquero a la literatura foránea como modelo de ejemplificación, como ya hemos indicado el crítico se mantuvo siempre leal a su formación en literatura española. Una clara muestra de ello se encuentra en el traslado que realiza, a esta novela española de Luis Romero, de la estructura empleada por Forster para analizar la obra de Percy Lubbock, *Roman Pictures*, a propósito de los entrelazamientos y encadenamientos de personajes y escenas que en ellas se suceden (Baquero Goyanes, 1970a: 52-53).

Al regresar del monólogo interior al diálogo, −recordemos− señala cómo las formas extrateatrales del mismo no se limitan solo a su presencia en las novelas sino también en otras especies literarias como los *Diálogos* de Platón o *Coloquios* de Erasmo. En el acercamiento estructural de la novela al teatro que supone la presencia del diálogo, le parece necesario distinguir diferentes niveles que traen consigo distintas motivaciones. Para Baquero todas estas motivaciones coinciden en el deseo de los novelistas por dotar de objetividad a sus narraciones, por lo que existe una clara vinculación entre el acercamiento de la novela al teatro y el problema de la voz narrativa. Recuerda a este respecto cómo el deseo de los novelistas del siglo pasado por sustituir la presencia del narrador omnisciente a través de procedimientos capaces de dotar de imparcialidad narrativa a los relatos, había llevado a algunos autores a desear para sus novelas la

[187] Esta obra de Lukács, traducida por María Teresa Toral para una editorial mexicana, es otra muestra del auge editorial que comentábamos al comienzo del apartado y que, como señalamos, trajo consigo traducciones de obras teóricas en editoriales situadas en España o en México.

condición casi propia del drama (54). En este sentido, menciona la diferencia establecida por Souvage entre la estructura narrativa tradicional −Fielding, W. Scoot, Dickens, Thackeray, etc.− y la nueva propia de la *dramatized novel* −Flaubert, Henry James, Dorothy Richardson, Virginia Woolf, Joyce, Henry Green, etc−. Sirviéndose de las obras de este último novelista, realiza una matización que permite apreciar cómo distingue entre "novela dramática" y "novela dialogada": "'novela dramática' no equivale necesariamente a 'novela dialogada', pero la estructura de ésta es la que, muchas veces, aparece como característica de aquella. El caso de Henry Green sería −de los citados por Souvage− el más significativo a este respecto" (54).

Como ya reflejamos en capítulos anteriores, al crítico le merece una atención particular el recurso técnico de la *subconversación*, que encuentra muy ligado a la narrativa de Ivy Compton. En el empleo del mismo por parte de esta escritora sitúa Baquero la vinculación de la novelista con la tradicional línea narrativa de escritores ingleses como James o Jane Austen y su posible alineación con los cultivadores del *nouveau roman*. Si, a pesar de haber aludido a ello en apartados anteriores, insistimos en esta ocasión en esto es por llamar la atención sobre un aspecto que a propósito de las estructuras novelescas de esta autora señala: el hecho de cómo muchas estructuras y procedimientos narrativos empleados por los actuales novelistas son en verdad viejas formas narrativas (1970a: 58). Recuerda en este sentido cómo se ha comprobado que las novelas de Compton-Burnett deben mucho a las de Jane Austen y recuerda cómo, a su vez, Northrop Frye ha señalado la deuda que estas tienen con el teatro de su época.

Continuando con las relaciones entre las estructuras novelescas y teatrales, pasa a centrar su atención en las "novelas dramatizadas". Para Souvage, una novela dramatizada es aquella que se caracteriza por la presentación escénica, es decir, aquella en la que el autor desea conseguir la ilusión (ante el lector) de que la historia se cuenta a sí misma, al igual que en el teatro el espectador se sitúa frente a un escenario donde unos personajes viven unos hechos sin interferencia de ningún autor (1970a: 61). A Baquero esta definición le recuerda lo que Ortega y Gasset entendía por "modo presentativo". No cabe duda de que tanto el teatro como la novela se caracterizan por la presencia de escenas. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre la función de la escena en las estructuras de una novela y una obra dramática. Recogiendo lo propuesto a este respecto por algunos críticos, junto a la escena, menciona como elementos fundamentales de una

novela el resumen y la descripción −según las ideas de A. Bacon y Robert S. Breen−. Citando lo sugerido por Friedman, reduce aún más la alternancia de elementos compositivos de una novela al hablar de "escena" y "panorama". Por medio de esta estructuración de elementos narrativos que componen una novela, llega a la conclusión de que una novela dramatizada es aquella en la que predomina el elemento formal de la escena, configurando lo que se entiende como "estructura dramatizada".

No quiere, sin embargo, dejar de recordar la diferente concepción que Edwin Muir tiene de este tipo de novelas cuando expone su clasificación: *dramatic novel*, *character novel* y *chronicle novel*. Tal y como manifiesta, para Muir no son tan importantes las conexiones formales que la novela pueda establecer con el teatro como las tonales:

> Cuando Muir opone la "novela dramática" a la "novela de caracteres", fijándose en el binomio caracteres-argumento y en su desigual predominio, nos hace ver que "dramatic" ha de ser aceptado como adjetivo indicador de una tensión, del desarrollo de una trama, no existente con la misma categoría y densidad en la novela de caracteres (Baquero Goyanes, 1970a: 65).

El valor que para Baquero tiene esta clasificación de Muir es evidente, al dedicarle todo un epígrafe, en el que resulta relevante la semejanza que establece entre las ideas de este crítico inglés y las de Ortega y Gasset. De esta forma, manifiesta cómo, en lo que Muir entiende por "novelas dramatizadas", es imposible que el conflicto desarrollado sea diferente sin que dicha obra se convierta en otra, al provenir de este toda la fuerza emocional y estética del relato (65). Distinto es el caso de las calificadas por este crítico como "novelas de caracteres", en las que es posible que las aventuras fueran otras siempre que los protagonistas que las vivan sean los mismos, lo que sin duda coincide para Baquero con lo señalado por Ortega a propósito del *Quijote* ya analizado en apartados anteriores.

En otros capítulos de este trabajo ya desarrollamos lo que Muir entendía por *character novel* y *chronicle novel*. Pese a ello, quisiéramos dejar constancia de la equivalencia que manifiesta en esta monografía entre la clasificación realizada por Muir y la propuesta de Thibaudet. Esta comparación sirve como muestra del que fue uno de sus procedimientos más habituales: el establecimiento de sincretismo entre las propuestas críticas de diversas literaturas (especialmente de la crítica francesa y angloamericana), apostando durante toda su trayectoria por un acercamiento integral a las ideas literarias

sobre la novela. En este sentido, resulta significativo cómo en una nota a pie de página −lo que da cuenta de cómo para él se trataba de una información menor− insiste en esta metodología al comparar, como decimos, las especies novelescas distinguidas por Muir con las señaladas por Thibaudet, observando la confluencia de "roman brut" con "chronicle novel", de "roman passif" con "chracter novel" y de "roman actif" con "dramatic novel". También señala la coincidencia de ambos críticos al acudir a la novela de Tolstoi, *Guerra y paz*, para ejemplificar el tipo de relato que pinta una época (1970a: 64).

Como ha manifestado García Berrio (2023), la tipología de Muir con sus conocidos tipos de *dramatic novel*, *character novel* y *chronicles*, no permite a Mariano Baquero establecer una "especificación autónoma de estructuras constitutivo-formales, más allá del constructo globalmente semántico-temático que introduce con los ejemplos novelescos de las obras: *Pride and prejuice* de Jane Austen, *Vanity Fair* de Thackeray, y *Guerra y Paz* de Tolstoi" (128). Con todo, el que tal clasificación se fundamente esencialmente en aspectos temáticos permite al crítico reafirmarse en su convicción sobre la inevitable imbricación entre lo que se cuenta y cómo se cuenta:

> La estructura novelesca viene condicionada por el contenido mismo de la obra, por lo que se ha propuesto decir el autor, por su visión del mundo, 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 (Baquero Goyanes, 1970a: 66).

En su intento por continuar analizando los tipos de estructuras novelescas, Baquero acude a las clasificaciones realizadas por otros críticos, como es el caso de la propuesta por Irène Simon en su libro *Formes du roman anglais de Dickens a Joyce.* Es evidente que la distinción entre tres modalidades: épica, dramática y lírica, realizada por esta investigadora y trasladada al campo de la novela, se ajusta plenamente al propósito de Mariano Baquero de estudiar en estos capítulos la interrelación que puede existir entre los géneros literarios y la configuración estructural de las novelas.

Si en los anteriores capítulos se había detenido a analizar las novelas con características similares a la épica y al teatro, en este apartado destina especial atención a aquellas obras narrativas que presentan rasgos propios del género lírico, esto es, a los textos calificables de "novelas líricas". Antes de adentrarnos en las ideas que expone a este respecto, conviene tener en cuenta la consciencia del crítico sobre cómo el hecho de

que una novela sea calificada de "novela lírica" o "novela poética" no trae consigo ninguna especificación estructural. Sin embargo, le interesa reflejar cómo la existencia de este tipo de novelas trae aparejada la posibilidad de una pluralidad de estructuras y de una libertad formal ajena a cualquier otro género (74).

Baquero es consciente de la identificación que en ocasiones se realiza entre la "novela lírica" y la "prosa poética", al ver como características de la "novela lírica" los efectos de lenguaje y las cadencias propias del género lírico, que singularizan asimismo a la "prosa poética"[188]. Esta identificación no le parece del todo desacertada. No obstante, le interesa profundizar sobre la manera en que el efecto lírico de una novela puede provenir de una conjunción de factores −tema, estructura, lenguaje−, cuyo último determinante no es otro que el de la personal visión del mundo del escritor (68). A esta personal visión del mundo del escritor, considera que hay que sumarle la influencia, en ese efecto lírico, de la sensibilidad de la época y de sus lectores.

Una vez más, Baquero alude a la condición de la novela como "cajón de sastre" o como "género proteiforme" para justificar la incorporación de lo poético que este género experimenta, especialmente hacia 1925 −fecha tomada de los estudios de Albérès[189]–. Recordando cómo Gaetan Picon sugería el contagio de tonalidad lírica que en épocas de predominio del género poético sufrían otros géneros, Baquero explica que escritores como Chateaubriand, Víctor Hugo, Proust, Joyce, Broch, Lowry, Musil, o en las letras españolas, Ros de Olano, sintieran el deseo de cultivar este tipo de novela lírica. Si en ocasiones esta elección se encontraba influida por el mayor auge del género poético, en esos años, hay casos en los que los propios autores habían sido −Chateaubriand− o serían –Víctor Hugo− poetas.

Con el deseo de consolidar esta apreciación de la adquisición de la novela actual de algunas características formales de la poesía, como viene siendo frecuente, recurre a estudios de investigadores foráneos que le permiten recoger un amplio panorama de la situación de la novela a nivel internacional. A través de la clásica obra de Ralph Freedman, *The Lyrical Novel*, cita como ejemplos de cultivadores de este tipo de novela a escritores actuales como Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf, Rilke y Joyce,

[188] Recuérdese su interés sobre este tema ya en su artículo "Clarín y la novela poética" de 1947.
[189] Pese a señalar esta fecha, a través de los ejemplos que cita, de autores que cultivaron este tipo de novela, se puede observar cómo para el crítico existían claros antecedentes, teniéndose que tomar esta fecha como la de un momento de mayor auge de esta clase de novelas.

pero también a autores anteriores como Goethe con su *Werther* o, incluso, Sterne con *Tristram Shandy*. Por medio de Steven Marcus, crítico norteamericano, cita las obras de William Golding y Muriel Spark como ejemplos significativos de novelas líricas, mencionando la semejanza que se ha encontrado entre las novelas de Spark y los poemas metafísicos de John Donne (71).

Especialmente significativas de este acercamiento de la poesía a la novela encuentra aquellas obras a las que suele denominarse "novelas-mitos" o "novelas míticas". Dando muestra de su conocimiento sobre lo que diversos críticos han incluido bajo esta denominación, define esta clase de novela como aquella que "vendría a caracterizarse porque el lector sensible se da cuenta de que, tras lo que el narrador le está contando, hay −en virtud de misteriosos símbolos o alegorías− un constante aludir a algo que subyace profundamente más allá de la superficie novelesca" (72). Entre las producciones críticas consultadas, particularmente relevante encuentra lo señalado por René Albérès. En su reseña sobre la obra de G. Poulet, *L 'Espace proustiene*, el crítico francés apreciaba cómo la *Recherche* nos había enseñado a considerar la novela como un mito, es decir, como algo que es preciso descifrar y saborear al igual que se descubren las significaciones de una gran obra casi onírica, la de un Virgilio o la de un Milton (72). Como cultivadores de esta clase de novelas líricas, en su famosa monografía, *Métamorphoses du roman,* Albérès añadía las obras de Joyce, Robert Musil, Malcolm Lowry o Michel Butor. A estos nombres, Baquero suma los casos de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch y *Lord of the Flies* de Golding. Pese a la contemporaneidad de todas las novelas citadas, Mariano Baquero no quiere dejar de señalar cómo este proceso de mitificación de la novela es mucho más antiguo de lo que parece. Sirviéndose de lo manifestado por Maurice Shroder en *The Novel as a Genre,* cita las obras de Zola y Hardy como modelos de novelas que entraron en el proceso de lo que se denomina "remythification", esto es, en el proceso de "ver la vida humana en términos de mito y de leyenda para así conseguir los efectos propios de la poesía" (73-74). Tal es la frecuencia con que el investigador tiende a buscar precedentes de aspectos de la novela que parecen actuales, que García Berrio (2023) ha acuñado un neologismo para aludir a cómo su erudición literaria le solía conducir a "antiguar" ciertos modelos, es decir, a buscar sus antecedentes.

Con respecto a su acercamiento en esta monografía a la novela lírica quisiéramos, por último, señalar cómo Baquero era consciente de la atención que este tipo de novela había recibido por parte de la escuela formalista rusa. Recuerda, en concreto, los intentos de la crítica formalista y norteamericana por estudiar las estructuras novelescas como se estudian las de los poetas, y las reacciones del antiformalismo sobre este punto (71). Ante la ausencia, en la primera edición de *Estructuras*, de referencias bibliográficas vinculadas a esta escuela, nos parece significativo mencionar su conocimiento sobre este hecho, así como dejar constancia de que su fuente de información fue la ya citada obra de Murray.

Como se ha podido comprobar, en su intento por delimitar algunas de las estructuras más habituales en la novela, Baquero recurrió a la épica, a las colecciones de cuentos, al género teatral y al lírico, encontrando en dichas relaciones aspectos y características que clarificaban su comprensión de la organización compositiva de la novela. Este procedimiento, sin duda y como hemos manifestado, fue consecuencia de su sólida convicción acerca de la flexibilidad como el principal rasgo definidor de este género. Si volvemos a recordar este aspecto es por reflejar cómo en esta monografía Baquero insistió sobremanera en la relación que existe entre la flexibilidad de la novela y su libertad estructural, llegando incluso a rememorar cómo el propio Cervantes había llamado la atención sobre esta característica, al señalar, a propósito de los libros de caballería y por boca del canónico toledano, cómo esta libertad estructural es lo que da lugar "a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria" (177).

3.2.3. Las estructuras de la novela en su relación con las categorías literarias

Como ha quedado mostrado, Baquero dedicó los dos primeros capítulos a intentar clarificar qué se entiende por estructura novelesca y, posteriormente, cuatro más a estudiar las estructuras de la novela a la luz de su relación con otros géneros. Cuando planteamos su acercamiento al concepto de "estructura novelesca", subrayamos su apreciación sobre la interrelación que existe entre las categorías narrativas y la estructura de una novela como elementos, en definitiva, puestos en consonancia por el novelista para contar justo aquello que quiere narrar. Esta apreciación, sin duda, condicionó la

organización de esta monografía, de tal forma que al disponer el análisis de las ideas expuestas en el resto de capítulos podamos incluir sus apreciaciones en dos bloques en donde abordemos el estudio de las estructuras en conexión con lo espacio-temporal y con las categorías de personajes, voz y perspectivismo narrativo.

3.2.3.1. Estructuras, tiempo y espacio

Como quedó mostrado en el apartado de este trabajo destinado al análisis del tiempo narrativo, desde fechas muy tempranas es posible apreciar su preocupación por la categoría temporal como elemento esencial de la configuración narrativa. Se podría decir que, al modo de Albert Thibaudet, desde siempre intuyó en esta categoría una de las claves de la composición novelesca. La relevancia de este elemento narrativo en los estudios de Mariano Baquero no puede entenderse sin tener en consideración su consciencia acerca de la sobrevaloración que los elementos formales habían adquirido en las últimas décadas tanto para novelistas como para críticos literarios. Esta sobrevaloración era a su entender una reivindicación de este género sobre sus propias cualidades intelectuales y estéticas, como reacción contra la peyorativa concepción del mismo como género menor que había sufrido durante tanto tiempo a lo largo de la historia de la literatura (241). En esta labor de reivindicación del género por medio de la atención a sus aspectos formales, Baquero percibe cierta semejanza de la novela con lo que estaba sucediendo al mismo tiempo en las artes plásticas.

Como Andrés Amorós, Baquero percibe a Henry James como un precursor de la novela contemporánea en su preocupación por los aspectos estructurales. Tanto es así que llega incluso a señalar cómo hay críticos que han comparado las obras del novelista inglés con las actuales manifestaciones del *nouveau roman*. Menciona el caso de Gaetan Picon, quien en su estudio sobre el *Moderato Cantabile* de Marguerite Duras había relacionado su estructura con la de algunas novelas de James en las que la ambigüedad lleva al lector a sentirse solicitado por la lógica de la narración y a atender más a la mano que dibuja que a la forma dibujada (239). Insistiendo en la relevancia que merece otorgarse a la figura de Henry James cuando se estudia el interés de los novelistas actuales por los aspectos formales, le resultan significativos los comentarios de Walter Allen quien, con anterioridad a las apreciaciones de Andrés Amorós, había hallado lo fundamental de las

novelas de este autor en la estructura y composición narrativa, y no en la creación de muchos personajes o de escenas muy contrastadas como era habitual en la novelística anterior (240).

Esta atención de Henry James a la estructura de sus novelas había llevado a Forster a considerarlo como uno de los novelistas que con mayor cuidado traza el acabado del "pattern" en sus obras. Como ya manifestamos en el capítulo dedicado a los estudios de Mariano Baquero sobre el tiempo, acorde con la crítica realizada por Murray a Forster, Baquero observa en la capacidad de Murray para hablar de un diseño espacial −"pattern"− en un arte del tiempo como la novela, una evidencia de la imposibilidad de separar este concepto de "pattern" del concepto de "rhythm" a la hora de estudiar cualquier aspecto de este género. Esta imposibilidad se manifiesta aún más indiscutible cuando el elemento novelesco de estudio es la estructura. Por este motivo, Baquero insistió tanto en ver en la novela tanto un "proceso" como una "construcción". Esto le condujo a una firme convicción sobre el hecho de que una novela, por mucho que pueda estudiarse en términos espaciales, nunca deja de ser un proceso, una progresión en el tiempo. Recordemos cómo en los primeros capítulos Baquero había manifestado esta concepción a través de los planteamientos de Souvage, quien veía en la novela un "proceso de construcción". Ahora, en su capítulo "Espacio y tiempo. Estructura y ritmo" recupera la misma apreciación, esta vez a través de la concepción de Murray (82). Pese a esta evidente interrelación entre ambos conceptos, a Baquero le parece necesario matizar cómo no es posible que pueda existir una novela fuera del tiempo, mientras que pueden existir novelas cuya organización espacial apenas cuente estéticamente. Esta puntualización le lleva a reflexionar sobre la facilidad con que en una novela se aprehende su ritmo, su calidad de proceso, mientras que el diseño espacial no siempre resulta perceptible, siendo necesario, cuando es apreciable, la progresión del tiempo para que el lector pueda obtener de manera completa dicho diseño. Recuérdese cómo aludimos a esta misma apreciación al exponer la semejanza que para él presenta la lectura de una novela y de una partitura. Frente a ello y, a propósito de estas relaciones interartísticas, en este apartado el crítico se sirve de una obra pictórica −*El entierro del conde de Orgaz*− para manifestar cómo en las artes plásticas sucede lo contrario, siendo posible de un solo golpe apreciar la composición de la obra en su totalidad, por mucho que presente más de un plano (82-83).

Sobre esta concepción de la novela como "proceso" regresa en su capítulo destinado a las estructuras abiertas y cerradas, recordando la concepción de Lukács de la novela como un "proceso", como una forma que se encuentra continuamente haciendo frente a aquellos otros géneros apoyados en formas acabadas. Tras esta apreciación, Baquero recuerda la existencia, también en este género, de formas acabadas, de novelas en las que, como ha señalado R. M. Albérès, "l'histoire se suffit à elle-même, tout s'explique, et l'homme se regarde dans un miroir psychologique et social" (183).

Este investigador francés relacionaba este tipo de estructuras cerradas con las novelas de tiempos pasados y la estructura abierta con las novelas modernas. Para Baquero, en cambio, esta atribución no es tan clara, al encontrar −como Mª Rosa Lida había señalado− narraciones con estructuras abiertas en viejos libros de caballerías como el *Amadís de Gaula* o, también posteriormente en el *Quijote*. Añadiendo a estos ejemplos los casos de *La Diana* de Montemayor, el *Lazarillo* o el *Guzmán*, menciona la frecuente asociación entre estas novelas episódicas y las estructuras abiertas, a la que, tal como recordamos, había aludido ya en su artículo "Estructuras novelescas". De igual modo, lejos de ver en el final abierto una característica de la novela actual, no duda en recordar cómo en los siglos XVI y XVII las estructuras de las novelas eran incluso más abiertas que las actuales.

Con su habitual procedimiento metodológico de observar cómo un determinado rasgo narrativo funciona a lo largo de la historia, Baquero plantea una revisión diacrónica de las novelas que han presentado este tipo de estructura abierta. De sus alusiones a las novelas picarescas mencionadas, da un salto al siglo XIX para citar las obras de Dickens, el *Pickwick* o de Thackeray, *Vanity Fair.* Todas ellas de clara estructura abierta, si bien configuradas con una motivación que aprecia distinta a la de algunos de los modelos anteriormente señalados. Si en algunos casos era la configuración episódica lo que motivaba la estructura abierta, en otras novelas la causa principal reside para el investigador en el hecho de que sus autores comenzaron a novelar sin saber cuál iba a ser el rumbo a tomar y cuál el alcance de su invención (188).

Como modelo de estructura abierta en la narrativa del siglo XX, alude a la obra *Los monederos falsos* de André Gide. En la motivación de apartarse de las estructuras del viejo realismo, que condujo a Gide a dotar de su novela de un final que diese la sensación de continuar y prolongarse, descubre una razón para compararla con la que llevó a Huxley

a dotar también de un final abierto a *Point counter Point*. En su obra, Guide se lamentaba de que la novela no hubiese conocido la erosión de contornos característica de las obras trágicas griegas o francesas del siglo XVII (186). Recogiendo este concepto de "novela erosionada" o "novela abierta", y siguiendo lo expresado por Philip Sterick, compara este tipo de novelas con los cuadros de Brueghel, en donde parte de su efecto reside en que el cuadro sugiera cómo la escena podría ensancharse aún más si el marco fuera más amplio, reiterando su empleo de una terminología interartística (186-187).

La presencia de las opiniones de un novelista dentro de estas novelas de Guide y Huxley conducen al crítico a compararlas con la famosa novela cortazariana, *Rayuela*, cuya estructura también es abierta y en la que es posible asistir a la teorización de Morelli sobre el orden abierto de una composición. Por medio de los planteamientos de Loveluck sobre las semejanzas entre esta novela de Cortázar y el *Ulyses* de Joyce, se aproxima a la terminología empleada por Umberto Eco para reflexionar sobre este tipo de estructuras: "poética de la forma abierta" [190].

Como modelos asimismo de novelas del siglo XX con estructura abierta, Baquero menciona las obras de Kafka, *El proceso* y, sobre todo, *El castillo* y *América*, estas dos últimas inconclusas y ampliamente estudiadas por Guillermo de Torre. También alude a obras del *nouveau roman*, como *Potrait d'un Inconnu*, de Nathalie Sarraute, en la que, recuerda, René Micha ha visto "una estructura movible y abierta por todas partes" (188).

Frente a estas novelas con estructura abierta sitúa el crítico aquellas otras caracterizadas por una estructura cerrada, al ser imposible o muy difícil su continuación. Consecuentemente con lo apuntado sobre la motivación que conducía a los autores a dotar a sus novelas de una estructura abierta, al hacer alusión a las novelas con final cerrado, retoma este comentario para aclarar cómo en estos casos el novelista conoce el desenlace de la historia. Como reconoce el investigador, Alan Poe había llegado a esta misma apreciación al reflexionar sobre las novelas policíacas, con clara estructura acabada. Ya hemos señalado la relación que Baquero establece entre las novelas policíacas y el *nouveau roman* a propósito precisamente de una misma materia contada en forma de estructura cerrada o abierta. A este respecto, resulta interesante aludir a cómo Albérès

[190] Cuando Baquero redacta la edición final de *Estructuras*, deja constancia de cómo ya ha leído la monografía de Eco, *Obra abierta*, publicada en 1963 en Seix Barral. De igual modo, en esta última versión añade como fuente bibliográfica lo señalado con respecto a este tipo de estructuras abiertas por Todorov en su libro, *Poétique de la Prose*, publicado pocos años antes, en 1971.

había apreciado algo muy semejante en las novelas de Kafka, al ver en ellas el misterio y la trama típicas de una novela policíaca, pero con un final inexplicable y, en consecuencia, absolutamente abierto.

Como señalábamos, una de las principales intenciones de Mariano Baquero al estudiar estas estructuras fue mostrar que no podía equipararse la estructura abierta a las novelas modernas y las estructuras cerradas a las novelas antiguas. Como bien indica: "Realmente no creo que el cierre o apertura de las organizaciones narrativas sea una cuestión estrictamente histórica, ligada a gustos y tendencias de una época" (1970a: 194). Si, como ha quedado mostrado, con su sólida competencia lectora Baquero ofreció ejemplos y consideraciones muy sugestivas debieron parecerles insuficientes cuando el mismo sugería el innegable interés que podría tener realizar un estudio sobre los distintos sentidos e intenciones con que los autores de la tradición anterior y los novelistas actuales se habían aproximado a esta clase de estructuras. Si reconoce no poder dedicar más espacio a esta cuestión, no quiere dejar de considerar las motivaciones que pudieron influir a los novelistas de periodos históricos tan distintos en la elección de una estructura u otra [191].

A la hora de estudiar aquellas novelas tradicionales que presentan una estructura abierta, considera necesario tener en cuenta no sólo el carácter episódico de muchas de ellas, sino también la consciencia de lo Cervantes había acuñado con el término de "escritura desatada". Por otro lado, estima que hay que recordar el significado que en las letras españolas se tenía del término "novela" durante los siglos XVI y XVII, homologable a lo que hoy entendemos por "novela corta". Desde tal enfoque −aprecia el investigador− que la estructura cerrada aparecería más ligada a esta concepción de "novela", mientras que las narraciones extensas −para las que en esos momentos no había una denominación fija− estarían asociadas a una estructura abierta, al no verse limitadas por la breve extensión, connatural a lo que se entendía por "novela". Matiza, no obstante, cómo esta reflexión no debe conducir a asociar la mayor extensión narrativa con una estructura abierta y la brevedad, con estructura cerrada, recordando el caso del *Lazarillo*, en cuyas

[191] Si recordamos, en el capítulo anterior, señalamos cómo sugería una posible vía de estudio sobre la evolución de los distintos recursos descriptivos recogidos en su monografía *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. En esta ocasión, también deja abierta una posible vía de estudio sobre las distintas motivaciones que pudieron influir a los novelistas en la elección de una estructura abierta o cerrada para sus novelas.

escasas páginas cabe una estructura abierta −según su ya mencionada interpretación de la obra− (196-197).

En cuanto al uso de estructuras abiertas en la novela actual, le parece en su mayoría fruto del deseo de los propios autores de diferenciar la novela de otros géneros −sobre todo del teatro con sus rígidas normas− y de aproximarse a la autenticidad de lo vital carente de desenlace. De igual modo, considera que otro motivo puede deberse a la errónea concepción de los novelistas de ver como característica de las novelas tradicionales, la estructura cerrada, y su intención de alejarse de las mismas. Otra causa −argüía− podía ser el desprecio de los novelistas actuales por la trama[192] y su consecuente intención de conseguir que la novela interese por sus valores formales (195). Como se puede ver, por medio de estos apuntes finales sobre las estructuras abiertas y cerradas, no dejaba el crítico de animar a la elaboración de un estudio histórico sobre las diferentes motivaciones y sentidos con que estas estructuras habían sido empleadas por los novelistas a lo largo de la historia. No se trataba, sin duda, de un trabajo fácil, al no estar en ocasiones tan clara la interpretación de la estructura de una novela. Una muestra de ello son las diferentes apreciaciones que ha merecido la estructura del *Lazarillo* y de las que Baquero, como contenido añadido, da cuenta en la tercera edición de *Estructuras*. Si recordamos, en la primera edición, el investigador no había dudado en ver en el *Lazarillo* una estructura abierta, en la versión definitiva sigue defendiendo esta apreciación, pero es consciente de que hay críticos como Oldrich Belic o Lázaro Carreter que han visto en esta novela un modelo de estructura cerrada. Ante este hecho, estima que puede arrojar luz el considerar la posibilidad de interpretar esta novela desde una doble perspectiva:

> la del 'caso', al que, efectivamente, todo se subordina y que supone una "estructura" cerrada; y la de aquella otra −que tal vez fue la adoptada por los lectores contemporáneos y los continuadores de la obra− por virtud de la cual el *Lazarillo* era, ante todo, novela de 'personaje', polarizador de la máxima atención, con posible olvido de la reclamada por el 'caso'. Como tal novela de 'personaje' el *Lazarillo*, al igual que el *Amadís* o *Guzmán de Alfarache*, parecía poseer una 'estructura abierta', favorecida por su disposición episódica y por un cierre que no coincidía con la muerte de protagonista, sino tan solo con un suceso decisivo de su existencia (Baquero Goyanes, 1989: 191-192).

[192] Cuando en su última edición de *Estructuras* añade como fuente bibliográfica la monografía de Umberto Eco, *Obra abierta*, también le interesa mencionarla como obra en la que es posible encontrar información sobre ese rechazo de la intriga y de la trama en la novelística actual (Baquero Goyanes, 1989: 202).

Como se deduce de este comentario, la tarea a la que Baquero se aproxima y la que, consecuentemente, anima a desarrollar no era un cometido sencillo ni falto de matices.

Estrechamente vinculadas con la influencia del tiempo en la estructuración de las novelas se encuentran para el investigador las relaciones estructurales entre la música y este género narrativo[193]. Teniendo en cuenta su conformidad con la concepción de Murray sobre la novela como "construcción" y como "proceso", no resulta extraño que decidiese abordar las posibles estructuras musicales de las novelas teniendo en cuenta no solo el ritmo sino también el diseño espacial. Como ya señalamos en el apartado destinado a sus estudios sobre el tiempo, en este sentido, conviene recordar lo ilustrativa que le resulta la comparación realizada por Michel Butor, en su artículo "L'espace du roman", entre la escritura de una partitura y la manera en que el escritor puede construir su novela. Con su frecuente tendencia a ofrecer numerosas ejemplificaciones de lo expresado de manera teórica, Baquero manifiesta cómo este tipo de composición es el que se puede asimismo hallar en la novela simultaneista de Sartre, *El aplazamiento*, en el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell o en *El curandero de su honra* de Pérez de Ayala. A propósito de estos ejemplos ha advertido recientemente García Berrio (2023) la frecuencia con que Baquero desplaza lo señalado por la crítica internacional a modelos narrativos españoles (135). Concretamente puede observarse cómo, en este caso, traslada la representación simétrico-relativista que Durrell reclamaba para la construcción del *Cuarteto de Alejandría* al procedimiento empleado por Pérez de Ayala en sus novelas, recordando la disposición de la historia del novelista español en doble columna: la vida de Tigre Juan a la izquierda y la de Herminia a la derecha, que permitía al lector optar entre dos formas de lectura, la normal o la alternada. Para que el efecto estético se produjese con plena eficacia, como si se tratase de dos instrumentos de una sonata tocando conjuntamente, haría falta que ambas vidas se leyesen de forma simultánea. Sobre esta misma necesidad para la lectura de *Cuarto de Alejandría* era sobre lo que incidía Durrell, al señalar cómo, ante la imposibilidad de leer al mismo tiempo los cuatro volúmenes, se hacía necesario que el

[193] Sobre estas relaciones estructurales que establece entre la música y la novela a propósito de la categoría del tiempo pueden citarse los trabajos de Cervera Salinas (2023), "La clave crítica bien temperada: Baquero Goyanes en su partitura" y de Illán Castillo (2020), "El tiempo como acorde común: música y literatura en las Lecciones de Bachillerato de Mariano Baquero Goyanes", en el que, pese a ser el principal objeto de estudio sus lecciones de Bachillerato, no se deja de aludir a la presencia de estas relaciones en otros textos críticos del autor.

lector los retuviese en su cabeza para ir adicionando al relato que leyese el de las otras tres historias (101-102).

En el capítulo de este trabajo destinado a sus ideas sobre el tiempo narrativo, ya reflejamos algunas metáforas y comparaciones que resultaban para el crítico fiel muestra de la posible aproximación de estas dos manifestaciones por su común pertenencia a las artes del tiempo. Quisiéramos, no obstante, añadir cómo, a través del estudio de Claudio Guillén, sobre "La disposición temporal del Lazarillo de Tormes", Baquero destaca la importancia que los simbolistas tuvieron para la consolidación de esta práctica, que con posterioridad fue ampliamente difundida entre novelistas como Gide, Pérez de Ayala, Thomas Mann, Conrad, etc., cultivadores de un vocabulario musical, que tomaban como punto de partida el pensamiento de Bergson (86-87). A la luz de esta apreciación, no es extraño que, a la hora de desarrollar los distintos tipos de estructuras musicales de las novelas, la mayor parte de los ejemplos tomados sean de novelas contemporáneas, las cuales no dudó en relacionar con obras de siglos anteriores a las que consideraba claros antecedentes.

A lo largo de este trabajo hemos venido señalando esta monografía como uno de los principales estudios de Mariano Baquero para dar cuenta de su exquisita cultura y gusto musical. Esta afirmación se debía, en buena parte, a la habilidad que en ella demuestra para conjugar los comentarios críticos sobre novelas, repletos de terminología musical, con su propia lectura e interpretación de las obras. Siguiendo esta metodología, se aproxima a cinco tipos de estructuras musicales frecuentes en la novela actual que, como ya mencionamos, fueron: la sinfonía, la suite, el tema con variaciones, la fuga y el contrapunto.

Como modelos de novelas contemporáneas cuyas estructuras son comparables con las de una sinfonía, Baquero menciona las obras de *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell. En el caso de la novela de Lowry, recuerda lo señalado por Maurice Chapelan quien, a propósito de su reseña al epistolario del novelista, señalaba cómo había sido el propio autor el encargado de revelar y justificar la arquitectura de su obra al modo de una especie de sinfonía, ante los múltiples rechazos sufridos. Para reflejar la habitual comparación de la obra de Durrell con esta composición musical, acude a la reciente traducción en Lumen de *La novela inglesa contemporánea* de Fredrick Karl, donde el crítico mencionaba cómo, de las cuatro novelas, en las tres

primeras se habían visto temas desarrollados dentro de una sinfonía, funcionando la cuarta obra como una extensa recapitulación (90).

Gran conocedor de la producción literaria y crítica europea, acude a la novelística contemporánea alemana para exponer la confluencia entre las estructuras de ciertas novelas y la composición musical de la suite. Como recientemente advertía Cervera Salinas (2023), una muestra interesante de cómo esta sensibilidad musical orientó su aproximación a algunas obras literarias no muy conocidas es el hecho de que 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 (70). Tomando la novela de Peter Härtling, *Niembsche*, como modelo de estructura novelesca al modo de una suite, recoge lo señalado por Marcel Schneider. Este autor había comparado el *tempo*, ritmo y tono de cada capítulo del libro con los movimientos de este tipo de composición musical cultivada a la manera de Bach o Telemann: preludio, rondeau, gigue, mènuet-gavote, allemande, bourrée, sarabande, etc.

De todas las formas musicales a las que alude, la que mayor atención le suscita es "el tema con variaciones". Este interés encontraba tal vez su motivación en la predilección que también el mismo despertaba entre los estructuralistas de la época. Tal y como advertía Cervera Salinas (2023), la identificación de Baquero de esta categoría musical de "variaciones sobre un mismo tema" como herramienta crítica común con la novela, hay que considerarla fruto de su conocimiento a fondo de los *Ensayos críticos* de Barthes, quien había empleado esta categoría musical para exponer su interpretación sobre la obra de Michel Butor (70). En estas alusiones al "tema con variaciones" no falta tampoco la referencia del profesor al conocido deseo de Huxley de conseguir con su *Point counter Point* un esquema estructural semejante al de las variaciones beethovenianas sobre un tema de Diabelli. Con todo, es en la obra de Vicki Baum, *El bosque que llora*, donde descubre uno de los ejemplos más significativos de la acomodación de la estructura de una novela a este tipo de composición musical de las "variaciones". Si las distintas historias, sucedidas en lugares y tiempos diferentes, se ven agrupadas en esta obra por el tema del caucho, Baquero concluye que una obra así construida deja en realidad de ser una novela para aproximarse a una colección de relatos con pie temático impuesto (1970a: 91). Recuerda, así, *Misteriosa Buenos Aires* de Mujica Laínez o, con fechas más lejanas, del *Decamerón*. Por otra parte, también relaciona este tipo de estructura con las novelas

unanimistas al estilo de *Cuando alguien muere* de Jules Romain, en donde el tema común sería la muerte de una determinada persona y las variaciones, las distintas impresiones y comentarios que el suceso merece a sus vecinos y amigos. Como ya mencionamos en el apartado dedicado a las modalidades y tipos de novelas, con estas alusiones Baquero parece anticiparse al concepto de *composite novel* que consagraría la teoría de la literatura.

Estas variaciones de un mismo tema también pueden venir −sugiere el crítico− motivadas por el distinto punto de vista desde el que se cuenta la historia, como sucede en el citado caso del *Cuarteto de Alejandría*. Con su habitual tendencia a establecer relaciones entre obras de diversos siglos, menciona el caso de las dos novelas de Galdós, *La incógnita* y *Realidad*, como antecedentes en las letras españolas de esta estructura ya en el siglo XIX, en donde una misma historia es contada desde dos puntos de vista diferentes. Lo mismo sucede −recuerda− en las novelas complementarias de Francisco Ayala, *Muerte de perro* y *El fondo del vaso*. A propósito de estas novelas de Ayala, en la tercera edición de *Estructuras,* incluye un comentario realizado por Hélène Baptiste sobre la interesante modalidad de novelas complementarias que suponen *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* de Sábato[194].

Como hemos anticipado, el especial interés de Mariano Baquero por este tipo de estructura de "el tema con variaciones" entre todas las estructuras musicales señaladas es posiblemente consecuencia de la gran atención que esta configuración recibía por parte de la crítica estructuralista del momento. Una reafirmación de esto se encuentra cuando acude a las recientes traducciones de dos conocidas obras francesas como *El estructuralismo* de Jean Marie Auzias y los ya señalados *Ensayos* de Roland Barthes, para hacer referencia a las distintas variaciones de un mito, desde un punto de vista musical, que Lévi Strauss incluye en sus *Mythologiques*. De igual modo alude a la variación de una serie de elementos recurrentes, que se produce en la famosa obra *Mobile* de Butor. A propósito de esta obra, incluye un complejo comentario realizado por Roland Barthes desde una perspectiva estructuralista:

[194] En ellas, Baptiste señala un vínculo que no proviene de la reaparición de personajes sino del comentario de un personaje aparecido en la novela anterior, pero, en esta ocasión, no en boca del autor sino de otro de los personajes. Es lo que sucede cuando en el Informe sobre Ciegos de *Sobre héroes y tumbas*, Fernando Vidal se refiere a Juan Pablo Castel (1989: 96).

> Y al referirse a la estructura del signo, dice Barthes: "La imaginación formal (o paradigmática) implica una atención aguda a la variación de una serie de elementos recurrentes; se vinculará pues a ese tipo de imaginación el sueño y los relatos oníricos, las obras fuertemente temáticas y aquellas cuya estética implica el juego de ciertas conmutaciones (las novelas de Robbe-Grillet, por ejemplo). La imaginación funcional (o sintagmática) alimenta finalmente todas las obras cuya fabricación, por ensamblaje de elementos discontinuos y móviles, constituye el espectáculo mismo: la poesía, el teatro épico, la música serial y las composiciones estructurales, de Mondrian a Butor (Barthes, Apud. Baquero Goyanes, 1970a: 93).

Con respecto a este tan estudiado tipo de estructura musical novelesca, no quiere dejar de señalar algún caso presente en la literatura española actual, como el de las *Cinco variaciones* de Antonio Martínez-Menchen[195].

Vinculada a esta estructura de las variaciones se hallan también, a su entender, las estructuras combinatorias, caracterizadas por dejar en manos del lector la ordenación del material narrativo. Recuerda en este sentido la propuesta realizada por Cortázar para leer *Rayuela* o, más extremosamente aún, el caso de *Composition nº 1* de Marc Saporta, en el que el lector tiene que enfrentarse a 144 páginas sueltas que suponen algo así como una baraja de cartas, en la que el destino de los personajes novelescos depende del modo en que el lector las agrupe. "Antiguando" lo realizado por Saporta, da cuenta de cómo estos recursos, con los que se intenta hacer desaparecer la forma tradicional del "libro", no son tan modernos como pudiera parecer. Señala, así, su presencia en obras anteriores como la novela policíaca, *Murder off Miami* de Dennis Wheatley y P. G. Links. Lo que se entregaba al lector en esta novela era una carpeta con el sumario policial a partir de la cual debía descubrir por sí mismo al criminal. Comparando este caso de "novela carpeta" con una novela más reciente, *Le Dossier 51* de Gilles Perrault, cuya forma se ajusta a la de un "expediente", refleja la influencia que actualmente ha tenido el cine y la televisión en la estructuración de este tipo obras (229-230).

Sobre esta clase de "estructuras combinatorias" le interesa manifestar cómo estas posibles agrupaciones pueden tener lugar tanto dentro de una misma novela −es el caso de *Degrés* de Butor− como dentro de un conjunto de dos o más novelas −como sucede en

[195] Como ha recordado Cervera Salinas (2023), en la producción crítica de Baquero este recurso de "las variaciones de un mismo tema" no solo es empleado para hacer referencia a un determinado tipo de composición estructural de una novela, sino que también le sirvió para analizar las diversas manifestaciones literarias con que distintos autores abordaron un tema común. A este respecto pueden citarse sus trabajos "Cinco variaciones sobre el tema de las nubes" (1976b) o "Seis variaciones sobre el tema de las manos" (1980).

el *Cuarteto* de Durrell o en el conjunto narrativo de Ivy Compton− (228-229). Ante estos modelos, Baquero recuerda el concepto de *anti-roman* empleado por Sartre en su prólogo a la novela *Portrait d'un inconnu* de Sarraute. En opinión de Baquero, con el paso del tiempo esta forma de anti-roman no ha hecho sino avanzar, trayendo consigo no solo la destrucción interna del género en su sentido tradicional, sino también la externa, al haberse visto alterada la forma misma del libro (230).

Otra estructura novelesca que Baquero encuentra relacionada con esta clase de composiciones ajustadas al "tema de la variación" es la estructura de la fuga. Sin dilatarse a referir la proyección que este tipo de composición musical ha tenido en las estructuras de las novelas, se sirve, una vez más, del *Cuarteto de Alejandría* como modelo con que manifestar la presencia de esta clase de composición en las novelas. Tampoco se detiene a analizar la estructura novelesca del contrapunto musical. Con todo, no deja de señalar los casos de *Point counter Point* de Huxley y el *Ulyses* de Joyce como novelas cuyo esquema estructural responde al de esta composición musical. Con respecto a la novela de Joyce remite a lo señalado por Ralph Freedman en su ya citada obra *The Lyrical Novel*[196].

Entre la estructura fugada y contrapuntística, sitúa el investigador las de algunas novelas caracterizadas por su empleo del *leitmotiv*, como *Una mujer para el Apocalipsis* de Vintilia Horia. En esta obra, varias historias ubicadas en distintas épocas se mezclan contrapuntísticamente, suponiendo, asimismo, diversas variaciones de un mismo tema, de una misma situación. A esta novela, añade los casos del ciclo de Proust con la pequeña frase musical de Vinteuil o de *Las olas* de Virginia Woolf, cuyo estudio por parte de N. Cormeau ha evidenciado su composición en forma de sucesión de diversos discursos o monólogos interiores. A propósito de esta novela, señala la capacidad que el *leitmotiv* tiene como rasgo identificador de un personaje novelesco caracterizado por algún tic o manía. Insistiendo en esta capacidad del *leitmotiv* para caracterizar a un personaje, recurre a los objetos que caracterizan a la criada o aya del muchacho, Peggotty, en la novela *David Copperfield* de Dickens, así como al pitillo del "gansgster" Popeye en la novela *Santuario* de Faulkner o, dentro de esta misma, al sombrero de Temple. Lejos de ceñirse

[196] Al conocer la ya citada monografía de Eco, en la tercera edición de *Estructuras*, incluye lo señalado por este investigador acerca de la estructura del *Ulysses* como la de una sonata clásica en tres movimientos (Baquero Goyanes, 1989: 99).

a indicar la reiteración con que estos elementos aparecen en sus respectivas obras, Baquero profundiza en el significado que presenta la continua repetición de dichos objetos. Manifiesta, así, cómo los pitillos de Popeye contribuyen a hacer de este personaje una figura repulsiva y a tensar una acción caracterizada en numerosas ocasiones por situaciones de violencia. También el sombrero de Temple, casi siempre a punto de caer, colabora, según el crítico, en generar una insoportable tensión a lo largo de las escenas que desembocan en la violación. Muy sutilmente aprecia cómo la inestabilidad de este sombrero, más que expresar algo de la propia joven, hace referencia a la inseguridad de todo el mundo pasional que a su alrededor se mueve (98-99). Sirviéndose de los comentarios de Bruce Morrissette sobre los objetos que aparecen en las novelas de Robbe-Grillet, señala, de igual modo, la función que puede desempeñar el *leitmotiv* a la hora de subrayar en una novela una determinada obsesión (99).

Relacionadas, asimismo, con las estructuras novelescas calificables de musicales analiza la importancia que desempeñan los capítulos en la estructura de una novela. En novelas claramente musicales como las ya citadas obras de Pérez de Ayala, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, no cabe duda de que la titulación de los capítulos e incluso su disposición se ajusta a una denominación musical que permite una fácil equiparación entre los distintos momentos de las obras y los movimientos de una sinfonía. Sin embargo, fuera de estos casos en que la semejanza se manifiesta de manera evidente, existen también muchas novelas cuyos finales de capítulos se caracterizan por una sutil cadencia concluyente de ese pasaje o movimiento. Sobre ellas quiere llamar la atención recordando, por ejemplo, los finales de capítulos de algunas obras de Azorín, poseedores de una cadencia caracterizada por el uso del endecasílabo de tipo italiano, acentuado en la sexta sílaba, que proporciona una adecuada sensación de apagamiento evidenciando el cierre de los mismos (104). Junto a este tipo de finales manifiesta la existencia de otros que se encabalgan al comienzo de algún otro capítulo, que bien puede estar a continuación o tras varios otros. Como ejemplo de este último caso, cita la suspensión, con las espadas en alto, de la lucha entre el hidalgo y el vizcaíno en la primera parte del *Quijote* o el episodio del *Tristram Shandy* en que un personaje se queda llamando a una puerta reanudándose la acción varias páginas adelante. Extrapolando estas habituales relaciones que viene estableciendo con la música hacia otro arte, como el cine, compara esta técnica

con el procedimiento por el cual en una pantalla cinematográfica el fotograma se queda fijo, inmovilizando gestos y actitudes (105).

Además de su cadencia, con respecto a la distribución en capítulos también le interesa analizar los efectos estructurales que implica la extensión o brevedad de los mismos. Se sirve para ello de una novela clásica española como el *Lazarillo*, caracterizada por la asimetría de sus capítulos. Recurriendo una vez más a una terminología musical, compara la composición en capítulos de esta novela con las oberturas rossinianas, en las que, tras una parte pausada, sobreviene un frenético final. Matiza el crítico cómo la comparación no es exacta, pues en el *Lazarillo* el capítulo más breve no se corresponde con el final, sino que ocupa una posición intermedia. Sin embargo, halla semejante el contraste que se da en la composición musical, entre la parte lenta y el *crescendo* final, y el que asimismo se produce en la novela, entre la lentitud con que es ofrecida la desgracia de Lázaro y el *vivace* estructural con que se narra su fortuna.

Con su habitual procedimiento de señalar la evolución que un determinado aspecto narrativo ha sufrido a lo largo de la historia de la literatura, señala la diferenciación que se puede percibir entre la estructuración en forma de capítulos de las novelas clásicas y las actuales. Si en las novelas tradicionales no suele faltar esta división, en las novelas contemporáneas lo más frecuente es que carezcan de ellas. Recuerda, así, el gusto romántico por la elaboración de títulos largos o la predilección, también en el siglo XIX, de la literatura folletinesca por crear titulaciones enormemente expresivas. Frente a esta tendencia decimonónica, apunta a la decadencia que esta práctica ha sufrido en las novelas modernas, donde solamente en algunas obras al estilo del *Nuevo Lazarillo* de Cela o *El hombre sin cualidades* de Robert Musil es posible hallar títulos con regusto arcaico o con cierto tono irónico (107).

Insistiendo en la estructuración en forma de capítulos de las novelas tradicionales recuerda cómo en las obras de Fielding, Dickens o Galdós interesaba mostrar de manera clara y organizada el contenido de la obra para facilitar, así, la aprehensión de la historia por parte del lector y su ritmo de lectura. Este tipo de estructuración le parecía ideal para aquellas novelas de filiación épica, caracterizadas por una estructura episódica. En ellas, era esencial establecer puntos de descanso y ofrecer *intermezzos* con los que desviar la atención de la tensión de la trama hacia otros relatos insertados. Si bien estas pausas, en muchas ocasiones, eran voluntarias, recuerda el investigador cómo en otras venían

obligadas por la forma de publicación, en entregas periódicas, en que las novelas veían la luz en los años decimonónicos. Una práctica que, sin duda, dejaba la estructura de las obras condicionada por un tipo de relación especial, establecida entre el autor y un lector que ofrecía sugerencias y demandaba con precipitación la publicación del siguiente episodio (107-108).

En este recorrido por la evolución de la estructuración en capítulos de las novelas a lo largo de la historia, le parece especialmente significativa el papel que ostentó la obra de Sterne *Tristram Shandy*. Frente a la clásica concepción del capítulo, con absoluta precocidad, en esta novela Sterne introduce capítulos irregulares y asimétricos, de una o dos líneas, o incluso de ninguna limitándose a unos puntos o un espacio en blanco. Lo que era extravagante en la época de este novelista −reflexiona Mariano Baquero− en la novela actual se ha convertido en algo habitual, pudiéndose citar diversas obras estructuradas en forma de un solo capítulo o una sola frase −*Las puertas del Paraíso* o *Hélo aquí que viene saltando por las montañas* de Jerzy Andrezejwsky−, que parecieran acercarse a la exigencia estética de ser leído sin rupturas, propia del género cuento (109). En contraposición a este tipo de obras, menciona la existencia de otras novelas contemporáneas caracterizadas por la división de sus capítulos en subcapítulos −como los relatos de Evelyn Waugh− o por encontrarse todo el cuerpo narrativo presentado a modo de breves fragmentos que, relacionándose entre sí, logran conformar una imagen total. En un ejercicio de comparación interartística, esto último le trae al recuerdo la fragmentaria escritura plástica o musical del impresionismo pictórico o sinfónico (109-110).

Entre las causas de estas transformaciones estructurales en la organización del ritmo narrativo y distribución en capítulos de las novelas, Baquero destaca la influencia de los procedimientos cinematográficos. Si, por un lado, recuerda la influencia que la crítica ha visto de la técnica cinematográfica del ralentí en obras del *nouveau roman*, le interesa especialmente señalar cómo el del *ralentí* no resulta de un recurso moderno. Recurriendo al conocimiento que le otorga su amplio bagaje de lecturas, recuerda las obras de Proust o de Joyce, trayendo asimismo a colación la comparación establecida por Muir entre el lento transcurrir del tiempo en *Tristram Shandy* y el "the slow-motion picture".

Junto a la técnica del *ralentí*, le parece significativo el influjo que ha tenido el procedimiento cinematográfico del primer plano, esto es, del acercamiento de la cámara

al rostro de un personaje o incluso a una parte de él. También, el del uso de la *voz en off* o el de los desplazamientos entre imagen y banda sonora que, empleados cinematográficamente, nos hacen ver que un personaje se ha desplazado desde el presente hacia el pasado: la técnica del *flash-back*. A propósito de esta última técnica, insiste en señalar cómo no se trata de un recurso específicamente actual, recordando los comentarios realizados por Boileau-Narcejac acerca del uso del *flash-back* en los folletines detectivescos de Gaboriau (114-115).

Al igual que sucedía con su deseo por encontrar las motivaciones que habían conducido a los novelistas a emplear una estructura abierta o cerrada para la novela, Baquero también se interesa por mencionar el que considera que puede ser el principal motivo que haya impulsado estas transformaciones en el ritmo narrativo y organización de las novelas en forma de capítulos. Considera concretamente que puede deberse, una vez más, a la pretensión de los propios novelistas de diferenciar sus creaciones del pasado. Si se ha de ver una vinculación entre esta motivación y el rechazo de los autores actuales por las de la tradición anterior, hilando un poco más fino, Baquero manifiesta cómo es posible relacionar esta transformación de los capítulos con el acercamiento de la novela contemporánea al dominio propio de la poesía (112), aspecto que ya desarrollamos en el apartado anterior.

En relación, asimismo, con la categoría del tiempo narrativo, se hallan, sin duda, las reflexiones del crítico sobre el desorden y las digresiones narrativas. Comienza sus referencias sobre este aspecto, mencionando la frecuente estructura lineal y ordenadamente cronológica que presentaban las novelas tradicionales, en las que se daba un ajuste perfecto entre la sucesión de páginas y capítulos, y la secuencia temporal, caminando siempre hacia delante y quedando cualquier retroceso plenamente justificado (131). En el camino hacia el intencionado desorden cronológico, Baquero manifiesta la precocidad que presenta la ya citada obra de Sterne. Como reconoce, esta anticipación de Sterne ya había sido señalada por críticos como Ian Watt o André Maurois[197]. Estos investigadores venían a llamar la atención precisamente sobre cómo el transcurso del tiempo hacia atrás y el excesivo uso de la digresión, que había provocado la extrañeza de

[197] A estas dos referencias, en la tercera edición de *Estructuras*, añade la de los libros de Sklovskij, *Sobre la prosa literaria*, publicada por la misma editorial Planeta en 1972, y Antonio Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, en donde ambos autores hablan de la valoración actual de Sterne (Baquero Goyanes, 1989: 141).

la crítica de su tiempo hacia esta novela, era precisamente lo que hacía a día de hoy de ella una de las novelas más valoradas, al mostrarse incluso como un anticipo de las tan consideradas obras de Proust o Joyce (135).

Cuando se evalúa desde una perspectiva histórica la evolución de la configuración estructural de las novelas, la importancia que tiene esta obra de Sterne viene para el crítico marcada esencialmente por la abundante presencia en ella de la digresión. En este sentido resulta también llamativa la confluencia entre el planteamiento de Mariano Baquero sobre cómo esta obra convierte en su núcleo lo que en cualquier otra no pasaría de ser accesorio y el cuestionamiento de Todorov sobre lo que quedaría de *Tristram Shandy* si se quitasen todas sus digresiones. Cuando lee la obra de Todorov *Literatura y significación*, parece que el propio crítico se da cuenta de esta semejanza al incluir a raíz de este comentario suyo, en la tercera edición, la referencia a esta obra del investigador búlgaro. Tan relevante son estas digresiones que Wayne C. Booth se había servido de esta obra como modelo en su diferenciación entre dos clases de narradores: aquellos cuyos comentarios son meramente ornamentales y no están integrados en la estructura de la novela y aquellos otros cuyos comentarios forman parte de la misma estructura, como sería el caso de esta novela de Sterne (137). Insistiendo en este habitual procedimiento de recoger lo que relevantes críticos han señalado con respecto a un determinado aspecto novelesco, Baquero manifiesta cómo el recurso de la digresión en el *Tristram Shandy* había llamado también la atención de Northrop Frye.

Ante su propia apreciación de esta novela y ante todas estas referencias críticas, para Mariano Baquero no cabe duda de que esta obra de Sterne constituye un punto de inflexión entre el uso del tiempo en la estructura de las novelas clásicas y en las novelas actuales. Al hilo de la importancia que la digresión adquiere en esta obra, manifiesta cómo la "tiranía cronológica" conseguida por medio de este recurso ha llegado incluso a convertirse en un modelo de organización artística. Menciona los casos, por ejemplo, de las novelas-ensayo o novelas humanísticas al modo de Huxley, Thomas Mann o en la literatura hispánica, Pérez de Ayala, en las que el cometido estructural que contiene la digresión es ingente. Con el fin de ilustrar un caso concreto, se centra en una novela de Pérez de Ayala. Recuerda, así, las páginas de *Tiniebla en las cumbres* en las que, si bien se recoge el diálogo entre Yiddy y Alberto en el puerto de Pajares, el propio autor invita a saltarlas, al considerarlas digresivas. Tan abundante es el número de digresiones

ensayísticas que se puede extraer de la obra literaria de Pérez de Ayala que recuerda cómo F. Agustín ha podido incluso publicarlos como una obra independiente, bajo el título *El libro de Ruth*.

Tras analizar el caso de la novela de Sterne, Baquero centra su atención en la importancia que el desorden narrativo tiene en la novela contemporánea. Le parece interesante señalar la influencia, vista por Cormeau, de la filosofía de Bergson, con sus estudios sobre los intercambios entre la percepción actual y la memoria en las prácticas narrativas de dislocación de planos temporales. Para Cormeau y Maurois, estos presupuestos filosóficos habían adquirido un temprano y claro correlato en la literatura de Proust, caracterizada por un trastorno de planos temporales y espaciales al estilo de lo que en el ámbito pictórico representa el arte de Picasso o Braque, extendiéndose posteriormente hacia otras obras (139). Pese a ello, existía una clara diferencia entre el uso de esta técnica por parte de Proust y de novelistas posteriores. Si la condición de búsqueda que singulariza la estructura de la *Recherche* provocaba una inicial desnivelación entre el tiempo y el espacio, finalmente se configuraba como un orden y revelación, como un tiempo recobrado. Diferente es, en cambio, lo que sucede en las estructuras de algunas novelas como *Estruendo y furor* de Faulkner, donde al desorden temporal se yuxtapone el lógico, resultándole complicado al lector rellenar los huecos provocados en la narración por tantas omisiones y saltos temporales[198](140). A este ejemplo, Baquero añade el modo en que manejan el desorden cronológico autores como William Golding, en *The Two Deaths of Christopher Martin*, Carlos Fuentes, en *La muerte de Artemio Cruz*, o Hermann Broch en *La muerte de Virgilio*.

Dentro de estas reflexiones sobre el uso del desorden narrativo en la novela del siglo XX, a propósito de la nueva novela francesa, Baquero manifiesta cómo este desorden cronológico puede ser fruto asimismo de la pluralidad de narradores que tratan de evocar y reconstruir una historia o un hecho parcial. Sucede, así, en obras como *La Route des Flandres* de Claude Simon o *L' Echec de Nolan* de Claude Ollier, en la que cuatro testigos son interrogados a propósito de la desaparición de un avión en el mar del Norte. Como

[198] En la edición final de *Estructuras*, alude a la comparación establecida por Héleène Bapiste, en su *Análisis estructural comparado de tres novelas [Sobre héroes y tumbas, El túnel de Sábato y El proceso de Kafka]*, entre Faulkner y el novelista argentino. Para Baptiste, en ambos creadores el trastrueque temporal no es fruto de un deseo por complicar la narración, sino consecuencia de la descripción de la conciencia de un hombre que no vive linealmente el tiempo (Baquero Goyanes, 1989: 147).

venimos reiterando para Baquero eran diversas las semejanzas que se podían establecer entre estas nuevas novelas y el modelo de la novela policíaca. También, al aludir a este recurso del desorden temporal, le parece significativa la confluencia de ambas clases de novelas al presentar una misma estructura −calificada por la reciente crítica francesa como "estructura jeroglífica"− viendo incluso la posibilidad de compararla con el juego del ajedrez. Baquero acierta a matizar cómo esta interpretación de la novela como juego que realizan críticos como Callois o M. Beaujour, puede ser fruto de la influencia ejercida en la crítica novelística francesa por autores extranjeros como Nabokov o Borges, quienes mostraban a su vez gran gusto por las novelas policíacas. Ante la enorme atención que ambas clases de novelas prestan a la estructura −configurada incluso a manera de juego−, en un ejercicio de relación interartística, Baquero las compara con la pretensión que en el ámbito de las artes plásticas presenta la pintura no figurativa, al querer que el cuadro no signifique nada ajeno a sí mismo. Si en el demorado análisis comparativo entre ambos tipos de novelas, concluye que la policíaca es, sobre todo, una estructura, se pregunta si en esa búsqueda de los autores del *nouveau roman* por obtener el efecto de la pintura abstracta, en la consecución de las *estructuras narrativas en pureza,* no les habría salido "al paso" la propia de la novela policiaca (141-149).

Por otra parte, este desorden cronológico que caracteriza a las estructuras de muchas novelas actuales es, en realidad, un truco. Se trata, como Jean Mistler ha señalado, de un ordenadísimo desorden del que da muestra lo manifestado asimismo por los propios novelistas. En tal sentido, Mistler recordaba cómo Robbe-Grillet había escrito sus novelas como aplicaciones a teoremas por él mismo propuestos o cómo Claude Simon se había detenido a proporcionar detalles sobre su propio método de trabajo. A estos ejemplos señalados por Mistler, Baquero añade el caso del manifiesto poético lanzado por Cortázar por boca del Morelli de *Rayuela* (150-151).

Tal fue la consciencia que los novelistas del siglo XX adquirieron sobre la importancia del tiempo como componente estructural que, como da cuenta la bibliografía que venimos citando, aumentó considerablemente el número de estudios críticos que abordaron esta categoría. Teniendo en consideración este hecho, Baquero manifiesta cómo este incremento de las investigaciones hizo posible, incluso, que se comenzaran a entender mejor y a valorar aquellos intentos novelescos que se habían propuesto justamente lo contrario, algo así como la anulación del tiempo. Recuerda, en este sentido,

la determinación de Joseph Frank de una "forma espacial" en la novela moderna, para aquellos pasajes narrativos en los que se diría que se ha producido una detención del fluir del tiempo (175-176). Un ejemplo de esta "forma espacial" lo encontraba en la famosa escena de los comicios agrícolas de *Madame Bovary*, en la que el avance en la lectura de la descripción no coincide con la progresión del tiempo novelesco, haciéndose necesario que a cada toque descriptivo se le superpongan los anteriores, para así conseguir una visión panorámica en la que se integran todas las parciales imágenes ofrecidas (176).

Un crítico francés, como Souvage, también hizo alusión a esta técnica de espacialización, viendo en la obra de Joyce, *Finnegan's Wake*, un modelo de cómo llevar al límite extremo este recurso. Para Joseph Frank, en cambio, es la obra de Proust la novela que mejor maneja esta "forma espacial", al llegarse, incluso, a abolir casi por completo la sensación del tiempo, al fundirse −a través de la memoria− las impresiones del pasado con las del presente, borrándose los límites entre estos planos temporales (176). Recuperando lo señalado por Lucien Goldman, en *Problèmes d'une sociologie du roman*, y Bloch Michel, en *La nueva novela* −edición recientemente traducida por Torrente Ballester −, Baquero destaca el significativo ejemplo de novela en la que se intenta abolir el tiempo que supone *La Jolousie* de Robbe-Grillet, en donde, en palabras de Michel, la historia parece "una especie de tornillo sin fin que da vueltas y sitúa constantemente al lector en un punto de partida" (177).

Dentro de lo que Joseph Frank denomina "forma espacial", es donde para Mariano Baquero se pueden ubicar las disposiciones narrativas caracterizadas por una estructura geométrica. Resulta elocuente señalar cómo, a propósito de este tipo de estructuras de visibilidad geométrica, el maestro vuelve a insistir en la concepción de la novela como un "proceso", presente −como ya había señalado− en las teorías de Lukács, Booth o Murray, a las que en esta ocasión añade las ideas de William Handy. Para todos ellos, recuerda, no había razón en oponer lo que la novela tiene de espacial −*pattern*− a lo que posee de temporal −*rhythm*−. Partiendo de esta reflexión, plantea una posible relación entre aquellas novelas en que se subraya lo que el género tiene de "proceso" y aquellas en las que se acentúa lo que estas tienen de "construcción espacial" con los conceptos de estructura abierta y cerrada, respectivamente:

> En cierto modo, las novelas de forma inacabada, de estructura abierta, acentúan lo que el género tiene de proceso (la ruta ha comenzado, el viaje ha terminado es recuérdese la

> fórmula de Lukács); en tanto que las de estructura cerrada pueden provocar a veces −pero no siempre, sino más bien en ciertos casos límite o excepcionales− una sensación predominantemente espacial, sobre todo en aquellos casos en que la marcha del relato camino hacia atrás, o la organización del mismo adopta una forma inequívocamente circular (200).

Como es posible advertir, por este camino llega a proponer el primer tipo de estructura geométrica que puede adquirir una novela: la estructura circular. Tomando como punto de partida aquellas obras caracterizadas por su progresión hacia atrás −como las novelas policíacas o el *Tristram Shandy*−, manifiesta cómo puede suceder que, en el retroceder típico de este tipo de estructuras, se produzca un encuentro con el inicio del relato, dando lugar, así, a lo que denomina "estructura circular". Para Baquero es evidente el reconocimiento que la novela de Joyce, *Finnegan's Wake*, merece como modelo clásico de obras con esta clase de composición estructural. Retomando lo señalado por Michel Butor acerca de esta novela, muestra la forma en la que se configura el círculo en esta obra:

> Joyce empieza su libro en medio de una frase y lo termina en medio de otra frase que puede enlazarse con la primera, de manera que el conjunto forma un círculo. No obstante, el libro tal como se presenta tiene necesariamente un principio, un medio y un fin. Tendremos, pues, una estructura lineal a la cual se superpone una estructura circular (Butor, Apud. Baquero Goyanes, 1970a: 201).

No es esta la única novela de este autor configurada con esta estructura. Por medio de lo manifestado por un crítico inglés, como John Henry Raleigh en su estudio *The English Novel and the Three Kins of Time,* hace referencia a cómo, al final de la lectura del *Ulysses,* el lector también se da cuenta de que al día siguiente se repetirá de nuevo el ciclo vital de Bloom, con diferencias apenas apreciables (201).

Para Baquero no cabe duda de la influencia que la estructuración de estas novelas de Joyce ha tenido en la producción novelística europea y americana actual. En su reciente estudio García Berrio (2023) señalaba la capacidad del crítico para ofrecer datos críticos cruzados, en los que se conjugaba su propia lectura con lo que sobre esa obra habían dicho otros. Se puede decir que, sirviéndose de esta metodología, en esta ocasión, Baquero plantea una revisión del influjo que han tenido las configuraciones circulares de Joyce en las novelas actuales de otras literaturas. Señala, así, por medio de lo manifestado por Manuel Pedro González sobre la obra de Carlos Fuentes, *La región más transparente,* cómo, de manera similar a lo que sucede en *Finnegan's Wake* y *Ulysses*, esta novela

concluye con las mismas tres breves sentencias, y situadas en el mismo orden, con que Ixca Cienfuegos cierra el primer párrafo de la novela (1970a: 202). Centrándose en la reciente novela francesa, señala algunas obras del *nouveau roman*, caracterizadas por este tipo de estructura circular. Menciona a este respecto cómo para Roland Barthes, *Les gommes* de Robbe-Grillet contiene una "historia de tiempo circular, que se anula a sí mismo después de haber arrastrado a hombres y objetos en un itinerario al final del cual los deja, *con pocas cosas de diferencia*, en el mismo estado que al principio" (202). Recordando asimismo la vinculación establecida por Lucien Goldmann entre esta novela de Robbe-Grillet y el motivo de Edipo, aclara cómo es la repetición del atentado, el hecho de que el asesinato antes frustrado se haya convertido en real, lo que explica que se le pueda asignar una estructura circular (203). En un ejercicio de intratextualidad, también le interesa comparar *Les gommes* con otra novela de Robbe-Grillet, *La Jalousie*. Si ambas se caracterizan por estar configuradas bajo una estructura circular, matiza cómo a *La Jalousie* la singulariza la confusión e irregularidad de su mecánica temporal, lo que hace que sea posible comenzar su lectura por cualquier punto del relato. Para la lectura de *Les gommes*, se hace necesario, en cambio, partir justamente del asesinato frustrado hasta llegar a su repetición efectiva, superponiéndose ambos momentos (203-204). Sin olvidarse, como viene siendo habitual, de señalar modelos españoles, es *La granja del solitario* de Manuel García-Viñó la novela hispana que le parece más próxima técnicamente al *nouveau roman*. Si en ella se dan una serie de repeticiones y variaciones, también tienen lugar los habituales desplazamientos de espacio, tiempo y personajes presentes en la nueva novela francesa. Al corresponderse, línea a línea, el último capítulo con el primero, se trata, sin duda, de un claro ejemplo de novela española con estructura circular (205).

Todos estos modelos no le parecen todavía suficientes. De este modo, añade lo manifestado por Raymond Queneau sobre la estructura circular de sus propias novelas, *Le Chiendent*, *Gueule de Pierre* y *Les Derniers Jours*. A la luz de todos estos ejemplos, Baquero llega a la conclusión de cómo el procedimiento más habitual para enlazar el final con el principio de las novelas y estructurar circularmente una obra es la repetición. Diferencia, de este modo, entre dos tipos de repeticiones: la temática, con alguna variante −*Les gommes*−, y la verbal, que puede darse mediante la repetición de alguna frase −las novelas de Queneau− o mediante el enlace de la que aparecía truncada en la primera línea

de la obra con la que aparece en la última, que completa su sentido y reanuda, pues, el movimiento circular −*Finnegan's Wake*−.

Una variedad curiosa de estructura circular es para él la novela, *Molloy*, de Beckett. Como ha señalado Frederick Karl, esta novela "se convierte en un círculo que se arrolla y desarrolla en torno a las pesquisas e intentos de conseguir la identidad a través de la identificación con otro ser". En ella, la estructura circular termina de completarse por medio de un final en que se niega lo dicho inicialmente. Si al comienzo de la novela se expresa: "Es medianoche. La lluvia golpea contra las ventanas", la obra termina diciendo: "No era media noche. No llovía" (205). De esta forma, como aclara el profesor, el efecto conseguido no es el de una sensación de empezar de nuevo sino la de algo que según se va haciendo, se deshace, de tal forma que cuando el círculo se completa, desaparece (206).

Relacionada, e incluso confundible, con esta clase de estructuras en forma de círculo, recuerda la existencia de algunas novelas caracterizadas por una estructura en espiral. Significativo de la relación entre ambos tipos de estructura le parece el hecho de que en la *Recherche* de Proust se halla observado tanto una forma circular como en espiral. Tal y como había señalado Bolle, la asignación de una forma circular se manifestaba evidente ante la cohesión que se produce en las últimas páginas, en un final que es asimismo un comienzo. Sin embargo, para este gran estudioso de la narrativa proustiana es preferible ver en la obra una estructura en espiral, ya que esta forma reflejaba mejor el retorno a ciertos lugares y la recurrencia de ciertos fenómenos que se producía a lo largo de la novela (206). También a propósito de la novela de Graham Greene, *It's a battlefield*, la crítica había hablado de una composición en espiral, al observar en ella, tal y como dejó expresado su autor, una historia que "comienza por el exterior, sigue al centro, pasa a la circunferencia y luego al centro de nuevo" (207).

Asociado al diseño en espiral encuentra la estructura novelesca en "círculos concéntricos" tal y como Schorer la había concebido en el *Ulysses* de Jocye. Este tipo de composición es resultado de la superposición de desenlace y comienzo que tiene lugar en algunas estructuras circulares consiguiéndose el efecto de un *continuum*, esto es, de un movimiento perpetuo que empuja al lector desde la última a la primera página para que inicie de nuevo su lectura. Recuerda, a este respecto, cómo Durrell a propósito de *Balthazar*, una de las novelas que conforman el *Cuarteto de Alejandría*, había hablado de

una novela en cuatro pisos, en la que hay tres partes de espacio por una de tiempo, hallando en esta fórmula la receta para cocinar un *continuum* (208). Para explicar mejor a qué quiso aludir Durrell con esto, cita lo expresado por el mismo a propósito de su última novela, *Tunc*. Sobre ella dijo ser el primer piso de una novela *a la imperial*, es decir al estilo de los autobuses urbanos de dos pisos. Al salir la segunda parte de la novela, su tiempo se habría de superponer al mismo en que transcurre la primera, igual que los dos pisos de un autobús se desplazan en un mismo tiempo.

Dando cuenta de la gran variedad de interpretaciones que admiten las estructuras de una novela, recoge cómo Albérès prefirió concebir esta novela de Durrell como una "novela poliédrica", siguiendo la apreciación del propio autor de ver cada relato en forma de un cuadrado en el que cada una de las cuatro historias estuviese dedicada a un punto cardinal. Esta reflexión le recuerda a Mariano Baquero el deseo juvenil de Alarcón de escribir una novela cuyas cuatro historias se correspondiesen con estos cuatro puntos, aunque finalmente solo escribiese la relativa al norte: *El final de Norma* (208-209). Como se puede ver la interpretación de las estructuras de las novelas españolas a la luz de lo señalado por críticos y autores foráneos sobre novelas de otras literaturas fue una constante en todos los capítulos. A propósito de estas estructuras geométricas, en su tercera edición de esta monografía, se puede observar cómo incluye una nueva estructura, la "composición en forma de naranja", atribuida por Günter Blöcker a la novela de Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, en su libro, *Líneas y perfiles de la literatura moderna* (1989: 215).

Con el mismo procedimiento metodológico de hallar modelos entre las novelas españolas de lo señalado por la crítica internacional, hace referencia a las novelas cuya estructura viene marcada por una visión estereoscópica. La interpretación de Albert Thibaudet sobre la visión binocular de Flaubert, ofrecida por la superposición del "ojo del crítico" a la del "ojo del reconstructor", así como la de Bolle sobre la superposición proustiana del pasado y presente a modo de estereoscopio, le da pie a tomarlas como base para una interpretación del importante capítulo II de *Belarmino y Apolonio*, titulado *Rúa Ruera, vista desde dos lados*. En este episodio, recuerda el investigador, cómo Amaranto, en su consejo al novelista sobre cómo describir una calle, le sugiere emplear una visión diafenomenal, para que "sean dos personas las que la vean al propio tiempo, desde ángulos laterales contrapuestos". Así sucede cuando, en la novela, la Rúa Ruera es

juzgada por los guiñolescos Juan Lirio −al que la calle le parece hermosísima− y Pedro Lario −a quien le resulta horrible−, en un diálogo que es capaz de dar el tono con que va a ser modulada toda esta novela de clara estructura dialéctica y perspectivística (1970a: 210). A estos ejemplos, en la tercera edición de *Estructuras*, añade los comentarios realizados por Todorov en *Literatura y significación*, sobre el efecto de visión estereoscópica que percibe en *Les liaisons dangereuses* (1989: 216).

Como ya anticipamos, cuando Forster desarrolla su concepto de *pattern*, uno de los ejemplos de novelas con diseño espacial que le parece más significativo es el de Henry James, señalando el gusto de este novelista por las estructuras geométricas. Concretamente alude al diseño de *The Ambassadors* como un reloj de arena o un reloj normal de esfera cuyas dos agujas representasen a los dos personajes principales, llegando a cambiar sus posiciones diametralmente con el tiempo (1970a: 213). Partiendo del tipo de estructura de la novela de James, denominada "estructura simétrica", Baquero no duda una vez más en emplear su conocimiento histórico de la literatura para relacionar obras muy distantes en el tiempo. De esta forma, le parece hallar cierta relación entre esta clase de estructura y la estructura geminada que, según ha estudiado Mª Rosa Lida, caracteriza a la novelística medieval −*Roman d'Énéas* o *Cligès* de Chrétien de Troyes−. Queriendo dejar constancia de la antigüedad de esta clase de estructuras bipartitas, se remonta a *La Eneida* de Virgilio para recordar cómo en ella esta bipartición tiene una significación profunda, al corresponderse cada parte con cada una de las fases esenciales de la vida humana: la del hombre joven en busca de su propia felicidad y la del hombre maduro cuya felicidad o destino trágico se halla vinculado al de la propia sociedad (214).

Por medio de un estudio de Reto R. Bezzola manifiesta cómo este tipo de estructuras pudo llegar a tener, asimismo, gran influencia en obras posteriores, como *La Princesse de Clèves*, *La nouvelle Héloïse*, *Wilhelm Meister*, *Le Rouge et le Noir* o incluso el *Fausto* de Goethe (214). Si los ejemplos señalados por Bezzola se centraban casi con exclusividad en la literatura francesa, manteniéndose fiel a su cátedra cómo historiador de la literatura española en sus relaciones con la literatura universal, añade algún modelo de la literatura hispánica y expande el reflejo de la presencia de este tipo de estructuras hacia las novelas de otras literaturas como la alemana, norteamericana o hispanoamericana. Menciona, de este modo, la estructura en díptico que presenta la obra de Hoffmann, *Ideas del gato Murr sobre la vida*, en la que su autor alterna el diario de

Murr con el del músico Kreisler (215). Al respecto de esta novela de Hoffmann, en la tercera edición de *Estructuras*, Baquero señala cómo Todorov cita junto a ella la obra de Kierkegaard, *Relato de sufrimientos*, como modelos de novelas caracterizadas por una estructura alternante (1989: 223). Como ejemplos de este tipo de estructura en la literatura norteamericana, menciona la obra de Faulkner, *Las palmeras salvajes*, en donde las dos historias se hallan unidas por un simbólico contrapunto y la correspondencia que supone el desbordamiento de las aguas del río Mississippi en una de las historias y el desbordamiento pasional de la trágica historia de los amantes en la otra. En la literatura hispanoamericana, recurre a la famosa obra de Julio Cortázar, *Rayuela*, con ese tablero de dirección que, como el propio escritor dejó dicho, dota a la novela de una estructura dual (1970a: 216). Algunas de estas estructuras dípticas ⁻manifiesta⁻ pueden transformarse en trípticas. Es lo que sucede en la novela *Una mujer para el Apocalipsis* de Vintila Horia o, como ha señalado Bolle, en la *Recherche* proustiana.

Comparando una obra española con la novela de Faulkner antes mencionada, Baquero hace alusión a la estructura dual que caracteriza, asimismo, al *Auto de Fe* de Carlos Rojas. Al igual que ocurre en la obra del novelista norteamericano, hay dos historias paralelas, entrecruzadas, para cuya distinción el autor recurre al uso de la cursiva en una de ellas. A propósito de la inevitable relación que existe entre las dos historias, Baquero reflexiona cómo este tipo de estructura díptica tiene gran validez estética cuando no se reduce a puro virtuosismo, sino que viene motivada por el contenido mismo de la novela. Insistiendo en este aspecto, se pregunta cuál pudo ser la causa que condujo a Faulkner a publicar las dos historias de *Las palmeras salvajes* juntas y de manera alternante y mezclada, cuando bien podría haberlas publicado independientemente. Consideramos que su respuesta vendría no solo a explicar el caso de esta novela de Faulkner, sino que proporciona explicación a un buen número de obras configuradas con esta estructura dual:

> La respuesta quizá la dé la antes apuntada circunstancia: el paralelismo emocional, simbólico, perceptible entre las dos historias, que se hace mucho más explícito y eficaz con la estructura alternada. Cuando un relato se interrumpe, desplazado por el otro, aparentemente ajeno a su trama más externa, éste, sin embargo, alude a lo más hondo de aquél, y viceversa; tejiéndose entre las dos historias un complejo juego de reticencias simbólicas (217-218).

Con estas composiciones a las que venimos aludiendo: la geminada, bipartida o ternaria, se relaciona para el investigador la que podría llamarse "estructura mezclada", caracterizada por la cristalización de la mezcla de estilos en una muy *sui generis* organización del material novelesco. Esta cuestión de la mezcla de estilos le lleva a recordar lo manifestado al comienzo de su monografía sobre la dificultad, en ocasiones, de deslindar el estilo de la estructura de una novela. Sirviéndose del modelo propuesto por Leonard Lutwack, menciona la novela de Fielding, *Tom Jones* como ejemplo. En ella, el estilo ensayístico se mezcla con el dramático y el novelesco. La compara a continuación con la mezcla de tonos y estructuras presente en *Moby Dick* de Melville, una novela episódica en la que, según Lutwack, bloques de un muy variado material se yuxtaponen sin demasiada coordinación ni modulación (219).

Estas reflexiones sobre estos tipos de estructuras le sirven como introducción para adentrarse en lo que realmente le interesa, la "aprehensión óptica" de las mismas, es decir, la reducción a términos visuales del entramado narrativo de estas estructuras en forma de círculo, espiral, díptico, tríptico, etc. Siguiendo la interpretación de la *Recherche* proustiana ofrecida por Poulet, hace alusión a la configuración visual en forma de "álbum fotográfico" o de "linterna mágica" de esta clase de organizaciones compositivas novelescas. En términos del crítico francés:

> Proust ha aprendido a representar la existencia según los juegos vacilantes y momentáneos de la linterna mágica. El mundo proustiano será siempre un mundo intermitente. Un mundo donde las cosas se proyectan ante los ojos en imágenes, que son reemplazadas en seguida por otras imágenes pertenecientes a otros momentos y a otros lugares (221).

Por medio del análisis que de esta misma obra realiza otro crítico francés, C. E. Magny, Baquero introduce la metáfora del "caleidoscopio" para referirse a otra de las apariencias visuales de esta misma clase de estructura. Esta metáfora se encuentra, según él, plenamente justificada por el constante desplazamiento de las imágenes proyectadas por esa linterna mágica, y las modificaciones de líneas y colores que tales movimientos asimismo suponen (221). Menciona, de igual modo, cómo Cormeau ha visto en la serie de Sartre, *Los caminos de la libertad*, un efecto semejante. Recuerda, así, cómo en esta novela, para mantener al lector en un estado de suspense, cuando comienza a sentirse ligado a una determinada figura novelesca, una mano parece sacudir el caleidoscopio haciéndole perder ese equilibrio. También Albérès ha señalado la presencia de esta

estructura caleidoscópica a propósito de algunas novelas del *nouveau roman*, como las de Robbe-Grillet, en las que, frente a la realidad única reflejada por los relatos clásicos, hay más bien un caleidoscopio, un juego indeciso de posibles relatos (221).

Recuerda, asimismo, cómo Cortázar ha aludido a esta misma técnica en un capítulo de *Rayuela*. Concretamente en aquel en el que, para justificar sus incoherencias narrativas, Morelli hace alusión a cómo, tampoco en la vida, podemos sostener los relatos que otros nos narran por completo, sino que aprehendemos solamente sus fragmentos elásticamente recortados (219). Otra alusión la encuentra en lo manifestado por Henry Green en alguna de sus novelas como *Living*, de cuya estructura Frederick R. Karl ha dicho que se dispone de modo que el lector tenga que ir juntando los diferentes fragmentos que la narración deja sueltos (220).

A raíz de estas metáforas visuales Baquero reflexiona sobre cómo esta visualización de las estructuras deja, en ocasiones, de ser una metáfora para funcionar como estricta literalidad. A este tipo de estructuras, y por tal entiende la resultante de los recursos tipográficos manejados, las denomina "estructuras tipográficas". Recuerda a este respecto, la novela de Carlos Fuentes, *La región transparente*, donde se recurre a diversos tipos de letra para diferenciar acentos y tonos. En la novelística española, cita el caso del *Auto de Fe* de Carlos Rojas donde, como ya mencionamos, algunos capítulos se encuentran en cursiva. Especialmente significativo le resulta a este respecto el *Tristram Shandy* de Sterne, hallando en esta obra el ejemplo más burlesco y superlativamente visual de toda la literatura universal. Esto se debe a que la heterogeneidad tipográfica que presenta es fruto no solo de su recurrencia a varias lenguas −latín, griego, francés, etc.− sino también de numerosas y audaces acrobacias tipográficas −puntos suspensivos, asteriscos, caracteres de letra gótica mezclados con caracteres normales, grandes rectángulos negros−, y de la incorporación, incluso, de algunos trazados geométricos −rectas, ángulos, curvas ascendentes o descendentes−.

Dentro también de la literatura inglesa, menciona el caso de la obra de Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, concretamente de su capítulo III, donde la historia dispuesta tipográficamente en forma de ondulante cola de ratón va viendo al mismo tiempo reducido su tipo de letra conforme va llegando a su final. Dentro de la producción de este mismo autor, cita asimismo su novela *A través del espejo*. Si las primeras páginas de las aventuras de Alicia parecen reducidas a signos de una partida de

ajedrez, en otra parte del relato, su autor consigue proporcionar el efecto de un reflejo en el espejo gracias a la transcripción inversa de unos versos que, situados en un espejo, podrían leerse normalmente. Sin dejar una vez más de referirse a algún ejemplo propio de la literatura española, manifiesta la organización tipográfica de la que Jadiel Poncela da ingeniosamente cuenta en sus novelas (222-225). En la tercera edición de *Estructuras* añade la presencia de estos tipos de efectos en la obra de Guillermo Cabreara *Tres tristes tigres*, manifestando asimismo la posible influencia de dicho novelista en las obras de Carroll y Sterne (1989: 233).

Más allá de la relevancia que la obra de Carroll tiene por su recurrencia en el uso de recursos tipográficos, le interesa señalar la fácil vinculación que presenta con aquellas estructuras asociadas a algún juego, concretamente con las ya citadas composiciones en forma de partida de ajedrez. Insistiendo sobre este tipo de estructuras, recuerda su presencia en la novela francesa en obras como el *Passage de Milán de* Butor y en la narrativa española, por medio de novelas como *Gambito de alfil de rey* de Martínez Lozano. Conocida es la fascinación de Mariano Baquero por la narrativa de Ivy Compton. A esta luz, no es extraño que acuda a sus novelas para mencionar cómo, a su parecer, en la manera de deconstruir esta autora la intriga maneja siempre un juego, vinculable al de la oca o al del ajedrez, haciendo de una novela a otra simplemente variar las combinaciones (1970a: 227-228).

3.2.3.2. Estructuras, personajes, voz y focalización narrativa

Al hablar de la influencia del teatro en la configuración estructural de las novelas, mencionamos el protagonismo que en algunas partes de esta obra de Mariano Baquero tiene la clasificación de Muir sobre los tipos de novelas: *dramatic novel*, *character novel* o *chronicle*. Como quedó mostrado, ante esta tipología, no cabe duda de la importancia que para el crítico inglés tenían los personajes dentro de la configuración de una novela. A esta clasificación, Baquero añade asimismo las reflexiones de Souvage sobre la trama, la técnica del punto de vista y los caracteres como los principios estructurales más esenciales en una novela, como fuente de autoridad acerca de la relevancia que presentan los personajes en la organización de este género (117). Siguiendo con las reflexiones de este investigador, recuerda la distinción realizada por Henry James entre los personajes

que tienen un significado dentro de la estructura del relato y aquellos que no se relacionan directamente con el tema, pero que son necesarios para que pueda desarrollarse (personajes secundarios o *ficelles* con la terminología del novelista). Manifiesta, asimismo cómo en ocasiones estos personajes, aun manteniendo su condición como personajes secundarios, se convierten en imprescindibles, como sucede en La Regenta con algunos personajes como Frígilis (117-118).

Consciente de la significación que en el ámbito narrativo tienen los personajes, Baquero plantea una sucinta revisión diacrónica a través de la que recoge las principales modificaciones que este elemento ha sufrido a lo largo de la historia, influyendo en la estructuración de las novelas. Como ya señalamos al hablar de su artículo "Estructuras novelescas", el principal cambio que detecta es el paso del habitual héroe protagonista en las novelas clásicas a la multitud de personajes o presencia de un personaje colectivo propio de las novelas contemporáneas[199]. En este sentido, recuerda cómo si en novelas románticas el *yo* del narrador solía situarse en un primer plano, con la novela naturalista este soliloquio dio lugar a un concierto de diversas voces con el que reflejar el vivir de clases sociales enteras. La presencia de la novela colectivista se dio, pues, ya en el siglo XIX para intensificarse con posterioridad. Así sucedió en la novela soviética con la llegada del realismo socialista y la construcción de novelas de tipo colectivo al estilo de *Edificación* de Leónidas Leonov. Con el fin de dar cuenta de cómo, en el siglo XX, el proceso de colectivismo, tan característico en esta época, había encontrado adecuado eco novelesco, menciona los casos −en las literaturas europeas y norteamericanas− de las novelas unanimistas de Jules Romains y las de tipo colectivo-simultaneista al estilo de la trilogía *U.S.A.* de Dos Passos, *La Colmena* de Cela, la serie *Los caminos de la libertad* de Sartre o *La montaña Mágica* de Mann. De esta novela de Thomas Mann, le interesa señalar la peculiaridad de que el denominador común no sea la clase social o el oficio, sino algo mucho más amplio y mutable como es la enfermedad (118-119).

Por su peculiar estructura narrativa, entre las novelas actuales, con un nuevo sentido del personaje, llama significativamente su atención la novela *Molloy* de Beckett. Esta obra, estructurada en dos partes, aparece configurada a partir de dos monólogos

[199] Pese a la concisión expuesta respecto a los cambios perceptibles en la historia literatura sobre la configuración y uso de los personajes en la novela, el crítico anticipa ideas que serían ampliamente desarrolladas con posterioridad. Recuérdese, al respecto, el interesante trabajo de Ángeles Encinar (1990), *Novela española actual: la desaparición del héroe.*

interiores sostenidos sobre una trama de búsqueda. Si en la primera parte Molloy busca a su madre, en la segunda Morán busca a Molloy, no sabiendo el lector realmente si se trata de dos personajes diferentes o del mismo (120). También, recuerda Baquero, cómo Marina Forni ha hecho alusión al tipo de novelas que presentan como personaje a algún novelista, dándoles el nombre de "novela de la novela". Para la investigadora italiana, lo interesante de esta clase de novelas era que hacía de "los mismos procesos operacionales materia de narración", ofreciendo al lector no una novela en el sentido tradicional sino el hueco de la misma o bien las posibles formas en que hubiera podido escribirse (236). De esta forma, la estructura asumía las funciones ocupadas por el argumento y los personajes, importando más que el *cómo se escribe una novela*, el *cómo podría escribirse* o *cómo no se ha escrito una novela*. Tal y como acierta Baquero a señalar, esto se relaciona indudablemente con el concepto de Murray sobre la novela como un *artefacto*, es decir, como una estructura estética válida por sí misma, "un objeto creado cuya forma es su contenido, que se dirige primariamente al sentido estético del lector" (75).

Si estas escasas, pero precisas, apreciaciones sobre el modo en que los personajes pueden influir en la estructura de una novela, justifican que el profesor considerara necesario incluirlas, tampoco escapa a su concepción el modo en que la posición elegida por el narrador frente a estos personajes condiciona la forma del relato. Como bien manifiesta, esto depende principalmente de si esta voz se encarna en una primera, segunda o tercera persona narrativa. Siendo, por tanto, consciente de que la configuración de la voz narrativa más bien responde al manejo de una técnica y no al de la consecución de una estructura, Baquero manifiesta la importancia de tenerla en cuenta, debido fundamentalmente a las grandes novedades que se han introducido a partir de ella en la novela actual. Por este motivo, comienza recordando la presencia de ese narrador omnisciente, característico de las novelas tradicionales, que era capaz tanto de narrar la historia desde fuera como de comentar y adelantar algunos acontecimientos. No siempre los narradores desearon introducir comentarios. Como bien recuerda, en ocasiones se contentaron con narrar desde fuera para dotar así de mayor objetividad a sus novelas. Relacionado con este procedimiento de la imparcialidad narrativa, señala el empleo del dialogo a la manera dramática o de las novelas con textura epistolar, tan frecuentes durante el siglo XVIII y que serían cultivadas más tarde por escritores como Choderlos de Laclos, André Maurois o Guido Piovene.

En relación con este tipo de narraciones que presentan una estructura epistolar, se encuentran aquellas que ofrecen una narración en primera persona. Debido a la apariencia de vivacidad y autenticidad que tiene, esta voz narrativa −recuerda− ha sido valorada por algunos críticos como Nathalie Sarraute. Su gran conocimiento del actual panorama crítico le hace ver que para otros no ha dejado de presentar inconvenientes. Señala el caso de un cultivador del *nouveau roman* como Michel Butor, quien, como ya señalamos, había realizado asimismo un trabajo sobre las voces narrativas en el que no se mostraba de acuerdo con lo manifestado por Barthes.

Junto a la referencia a la voz narrativa, no podía faltar la alusión a la focalización. Como Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020) advertían, para Mariano Baquero la composición de una novela quedaría muy incompleta sin una referencia al perspectivismo, esto es, a aquel elemento que decide su orientación y sin el cual el narrador se privaría de un instrumento fundamental para dejar constancia de su peculiar manera de ver el mundo (139). Recordemos también, como ya al aproximarse al concepto de "estructura" en los primeros capítulos de este libro, señalaba cómo Bolle y Lubbock asociaban al término de "estructura" los conceptos de "perspectiva" y "punto de vista". A la luz de ello y dado, asimismo, su gran interés por la cuestión del perspectivismo, no es extraño que en esta monografía eligiera el punto de vista como uno de los factores sobre el que llamar la atención en el estudio de la estructura de una novela.

Apoyándose en las ideas expuestas por Henry James en los prólogos a sus novelas y en lo manifestado por Friedman en su famoso estudio sobre el punto de vista, comienza su aproximación a esta categoría en esta obra destacando la labor que la elección de un punto de vista tiene en la ficción narrativa. No es, sin embargo, este aspecto de la elección de una determinada focalización el que más le interesa, mostrándose más bien como introducción para adentrarse a profundizar sobre aquellas novelas cuya estructura aparece condicionada por la inserción de varios puntos de vista.

Como ya manifestamos en el apartado dedicado a sus estudios sobre el perspectivismo, le resulta especialmente ilustrativa la comparación que Benito Varela realiza entre el efecto de las novelas construidas bajo muchos puntos de vista y los cuadros pintados con procedimientos cubistas en los que los diversos elementos de la realidad ante el enfoque polivisional, se rompen, teniendo, no obstante, al superponerse, que ensamblarse (1970a: 159). Citaba Varela como ejemplos de este "enfoque narrativo

múltiple", el *Ulysses* de Joyce, el *Triángulo* de Maurice Baring, *El fin de la aventura* de Graham Greene, *La sibila* de Lagerkvist, *En la ciudad* de Faulkner, *Tres pisadas de hombre* de Antonio Prieto, *El fulgor y la sangre* de Aldecoa, *La enferma* de Elena Quiroga, etc. Para Baquero no está tan claro, sin embargo, que en las novelas actuales se produzca siempre esa reconstrucción de la historia. Recuerda, en este sentido, el propósito que alentaba a los autores de algunas obras del *nouveau roman* a construir obras en las que, ante las diferentes y contradictorias versiones de una misma historia, al lector le fuera imposible su convergencia.

Consciente del aumento de este tipo de estructuras perspectivísticas en la novelística actual, no deja, sin embargo, de mencionar la existencia de ciertos antecedentes en la narrativa tradicional, manteniéndose, así, fiel a esa metodología de "antiguar" aquellos procedimientos considerados de manera errónea como plenamente actuales.

Como modelos de novelas clásicas con estructura perspectivística, como ya señalamos en apartados anteriores, llaman su atención las novelas decimonónicas inglesas de Wilkie Collins, *La dama vestida de blanco* y *La piedra lunar*, caracterizadas por un extraordinario virtuosismo estructural. Poseedoras de un mismo esquema, en ambas novelas se plantea una complicada intriga que es ofrecida a través de los relatos de distintos personajes, desarrollados en dilatados tiempos y espacios. La pluralidad de perspectivas es resultado, por tanto, de una variedad de personajes narradores a los que Collins ha presentado con los suficientes rasgos y matices diferenciales para que se expresen según su condición (160). Perspicazmente, enmarca la técnica empleada en esta novela con la tendencia en la literatura inglesa durante esa época a caracterizar con un fuerte e inconfundible trazado a sus personajes, recordando la tendencia de Dickens a elaborar caricaturas. A esta habilidad de Collins para crear personajes con una característica fisonomía, considera que, para entender el poder de atracción que suscitan sus obras, hay que añadirle su incuestionable talento organizativo a través de una estructura ondulante cuyo ritmo narrativo intensifica la curiosidad del lector, Las confluencias de esta trama enigmática con las propias de las novelas policíacas conducen a Baquero a encontrar estas novelas de Collins semejantes a modernas novelas policíacas inglesas, como *Documents in the case* de Dorothy Sayers, cuya estructura

fundamentalmente epistolar, supone un relativo eco de la fórmula de las novelas de Collins.

Dejando atrás estas novelas próximas a lo policíaco, sirviéndose de la revisión de la producción novelesca inglesa realizada por Frederick Karl, añade las obras de Toynbee, *A Cycle of the Holy Graal* y *The Garden to the Sea*, como modelos de novelas construidas por los relatos de varios personajes narradores, concretamente ocho. Si en esta obra es frecuente que tras desempeñar un narrador su papel desaparezca para dar paso al siguiente, en ocasiones, hay narradores que no están presentes en determinadas escenas produciéndose una laguna en la narración (162). Diferente es el caso de aquellos narradores cuyos relatos dan lugar a diferentes novelas, por más que todas ellas supongan aspectos parciales de una misma historia. Menciona, como ejemplos, la trilogía de Joyce Cary conformada por *La boca del caballo*, *Sorprendida* y *El peregrino*, y el *Cuarteto de Alejandría de Durrell*, cuya clave para interpretar la estructura perspectivística, recuerda Baquero, ha sido vista por Albérès en un pasaje de la propia obra, aquel en que *Justine*, en casa de la modista, se ve reflejada en varios espejos simultáneamente (163).

También a través de una apreciación realizada por Albérès sobre el perspectivismo en la novelística de Proust, Baquero profundiza sobre los diversos retratos sobre un mismo personaje que se ofrecen en sus obras. Como ya manifestamos al estudiar las ideas de Mariano Baquero sobre el perspectivismo literario, especialmente significativo con respecto al análisis del perspectivismo proustiano le resulta el libro de Louis Bolle, *Marcel Prous ou le complexe d'Argus*, en el que el investigador compara la técnica utilizada por Proust con la teoría del perspectivismo desarrollada por Henry James en el prólogo a *The Portrait of Lady*. Excediendo el ámbito de las comparaciones literarias, expone cómo Bolle compara la estructura de la novela proustiana con los cuadros de los pintores del Renacimiento, con las teorías matemáticas de Desargues y Möebius o incluso con el monadismo de Leibniz. El anticipo que la obra de Proust supone con respecto a las técnicas narrativas empleadas en la novela más actual, se manifiesta para Bolle de forma evidente, siendo una de las principales características el uso del perspectivismo concebido no como recurso accidental sino como la estructura misma del relato.

Una vez señalados estos antecedentes, Mariano Baquero se centra en la presencia de esta estructura perspectivística en la novela actual. A propósito de sus ideas sobre el perspectivismo literario, ya recogimos el corpus de obras pertenecientes a las literaturas

francesa, italiana, inglesa, alemana y española que el crítico seleccionó para ilustrar el auge experimentado por este tipo de estructura en la novelística contemporánea. Para consultar esta nómina de obras y lo expresado por el crítico sobre ellas, remitimos, por tanto, al apartado de este trabajo: "El perspectivismo en la narrativa del siglo XX". Con todo, no queremos dejar de insistir en cómo para el profesor el significativo aumento de esta clase de estructuras en la novela actual era fruto de la necesidad de expresar un mundo en el que nada parecía seguro o sólido (171). Frente a la seguridad del narrador tradicional, para quien no había secretos en la vida y comportamientos de sus criaturas, Baquero hallaba realmente significativo que el *Quijote*, como obra maestra del perspectivismo, apareciese justo en un momento en que surge, en la sensibilidad prematuramente moderna de su autor, la inseguridad ante el desajuste que existe entre lo que el mundo es y lo que nosotros pensamos o desearíamos que fuese (172). Pese a ello, encuentra necesario matizar cómo en esta obra de Cervantes la voz del narrador se puede percibir siempre de manera más o menos abundante, mientras que las novelas contemporáneas de estructura perspectivista se caracterizan precisamente por el deseo de silenciar dicha voz. La sólida configuración perspectivística de estas novelas resulta, para el crítico, una nueva evidencia de la intención de los autores actuales de atraer la atención de los lectores hacia la estructura de sus obras, haciendo que no solo importe el qué se dice, sino sobre todo el cómo se expresa (173).

3.3. Las estructuras de la novela en su labor como prologuista

Poco después de publicar *Estructuras de la novela actual*, Mariano Baquero comienza su labor como prologuista de novelas que se extiende desde sus ediciones de *Tristán y el pesimismo* y *Un viaje de novios*, en 1971, hasta su edición de *La Regenta*, en su último año de vida, 1984. La confluencia entre esta tarea y su interés por el análisis de las estructuras narrativas tuvo, sin duda, su reflejo en los estudios introductorios de las novelas que prologó, en los que no dejó de aludir, más o menos extensamente, a su organización compositiva.

Cuando en 1971 escribe el prólogo a *Tristán y el pesimismo*, como bien ha indicado Torregrosa Díaz (1984), Palacio Valdés no contaba entre la crítica con demasiada fortuna bibliográfica. No obstante, en el extenso estudio introductorio se

aprecia cómo Baquero supo combinar su propia interpretación del texto con los comentarios de algunos críticos que le habían precedido, como los de su amigo de juventud Martínez Cachero o los de Joaquín Entrambasaguas. A esta bibliografía sobre Palacio Valdés hay que añadir otras tantas referencias a estudios sobre autores coetáneos a este novelista o sobre obras alejadas en el tiempo, como el *Lazarillo* o la *Diana* de Montemayor, que le sirven de soporte para realizar una acertada y detallada contextualización, sociológica y literaria, de la obra del escritor. Especial atención le merece el modo en que las características de su narrativa se ajustan tanto en el fondo como en la forma a su público lector, la clase media, especialmente al sexo femenino. Precisamente este tipo de lector explica, sin duda, la sencillez de las estructuras de sus novelas.

Con su habitual procedimiento de abordar el estudio de las obras desde una perspectiva intratextual, antes de analizar la estructura de *Tristán*, hace alusión a la organización de otras dos novelas de este mismo autor: *El cuarto poder* y *El origen del pensamiento*. En *El cuarto poder*, la estructura dual se manifiesta en dos planos narrativos claramente diferenciables, al estar uno centrado en lo serio y aún trágico y otro en lo humorístico y satírico. Así, la trágica historia de Gonzalo, desde su primer noviazgo con Cecilia hasta su suicidio, encuentra su contrapunto en los cómicos episodios que tienen lugar en la ciudad de Sarrió, a propósito de la rivalidad entre los dos periódicos locales, una historia que se desarrolla con relativa independencia con respecto a la otra. La convergencia de estos planos tiene lugar casi al final de la obra, cuando Palacio Valdés conecta el tema satírico del ridículo y mezquino periodismo provinciano con la historia de Gonzalo, al contarse en uno de estos periódicos la infidelidad cometida por Venturita, la mujer de Gonzalo, con el duque de Tornos (1971b: 48-49).

Algo similar sucede en *El origen del pensamiento*. Con todo, en esta obra, la tonalidad trágica no llega a fraguar, siendo sustituida −matiza el crítico− por el tono pesimista o melancólico con el que se cierra la novela. Para Mariano Baquero, la trama se organiza en tres historias: la historia amorosa de Mario y Carlota, la de la amistad científica entre el padre de la joven, don Pantaleón, y un grotesco amigo de Mario, el materialista Adolfo Moreno, y la conformada por Romalonga, el viejo seductor, y Concha, la hija de un humilde sillero, organizada como historia aparte de menor entidad. Ante esta ausencia de una trama única y compacta, Baquero aprecia la composición de

esta obra como una estructura alternante. Si bien no duda en señalar cómo entre las dos primeras historias llega a establecerse una clara conexión, la historia de Romalonga no tiene, sin embargo, más conexión con esas otras dos que la proporcionada por un escenario común, el café del Siglo, donde convergen y se anuncian casi todas las peripecias. Esta convergencia de líneas en el centro aglutinador que supone este Café conduce al investigador a matizar cómo la estructura alternante se caracteriza asimismo por ser una estructura radial (50-51).

En *Tristán y el pesimismo*, la existencia de dos historias entremezcladas, la de Reynoso y Elena, por un lado, y la de Tristán y Clara, por otro, coinciden asimismo con el que para el crítico fue el tema principal de la literatura de Palacio Valdés: la oposición pesimismo-optimismo. Esta estructura dual se complica con la interpolación de pequeñas historias que funcionan como refuerzo, a veces, del efecto que suscita la duplicidad de planos novelescos, y en otras como meros *intermezzos* de carácter cómico. Este último es el caso −cita, por ejemplo− del capítulo XV protagonizado por el paisano Barragán. Diferente es lo que sucede con la pareja Visita y Cirilo, cuya historia guarda una clara relación con el tema que da título a la obra. Este vínculo se debe al contraste del optimismo con que Visita y Cirilo aceptan sus tremendas deficiencias físicas y la desesperación en la que Tristán sucumbe con frecuencia, pese a irle todo bien en la vida. La función, por tanto, de esta historia es la de refuerzo del tema principal de la novela. Al igual que Visita y Cirilo, Reynoso también se caracteriza por su optimismo, aunque se muestra mucho más moderado al estar cargado de cierta melancolía y desesperación. Esta confluencia entre ambas historias se muestra de manera aún más evidente cuando, produciéndose en ambas parejas la infidelidad, se manifiesta la diferente actitud de los protagonistas y, por consiguiente, el distinto desenlace, lo que ofrece con mayor claridad esta antítesis. Si la historia de Elena y Reynoso concluye felizmente debido al arrepentimiento de Elena y el perdón de su marido, la de Tristán y Clara termina en ruptura del matrimonio (52-56).

Cuando en este mismo año de 1971 escribe el prólogo a *Un viaje de novios*, también hace alusión a la estructura de esta obra, recordando cómo el viaje se constituyó como uno de los esquemas novelescos más viejos. Recoge, en este sentido, la casi apología del viaje como tema novelesco escrita por Michel Butor:

> Totute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui que n'est pas capable d'exprimer métaphoriquementt cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit (Butor, Apud. Baquero Goyanes, 1971a: 48)

El propio Butor había empleado este esquema en su famosa novela *La modificación*, lo que le permite comparar esta obra francesa actual con la novela de Pardo Bazán. Si esta comparación se basa principalmente en el común tema del adulterio y del viaje en ferrocarril, como bien matiza el crítico, la intención y resultados que se aprecian en ambas obras son muy distintos (48). Centrándose en la novela de doña Emilia, manifiesta cómo el viaje funciona a modo de arranque de una acción novelesca que luego se remansa al necesitar de pasajes repletos de descripciones con los que conseguir las dimensiones de una novela extensa. Al final de la misma, los sucesos se sobrevienen precipitadamente, en un rápido *crecendo*. Lejos de considerar esas escenas llenas de descripciones como obstáculo dentro del esquema estructural del viaje, sugiere cómo, en realidad, es la propia estructura en forma de viaje la que parece reclamar el trazado de la obra en forma de novela larga, de manera que se aprecien, tal y como sucedería a lo largo de un trayecto, los cambios de escenarios, los desplazamientos de los personajes y la modificación de sus sentimientos. En esta tarea como prologuista de novelas, no deja de lado esa inclinación por intentar percibir la motivación que subyace tras la elección de una determinada estructura por parte del autor, considerando, en esta ocasión, que la intención de Pardo Bazán fue la de mostrar cómo, partiendo de uno de los asuntos más triviales, un viaje de novios, se puede sacar un lance novelesco, sin que ello implique una notoria ruptura de unos acontecimientos naturales (1971a: 48).

A la labor como prologuista de la novela de doña Emilia le sigue su estudio introductorio a la obra *El escándalo* de Alarcón, en 1973. Esta introducción crítica supone, sin duda, una aplicación de la sólida convicción sobre la necesidad de estudiar las estructuras de una novela a la luz de las categorías narrativas a la que había aludido de manera teórica en *Estructuras*. Se puede recordar cómo, en este sentido, Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020) destacaban este texto sobre *El escándalo* como uno de los ejemplos más significativo del interés que Mariano Baquero mostró por la base compositiva de los textos narrativos y, en especial, por el influjo ejercido por el punto de vista sobre las complejas estructuras novelescas (141-1442). Lejos de centrar su estudio

en la obra editada, Baquero insiste en su habitual metodología de análisis basada en un enfoque intratextual. Por ello, su aproximación a la influencia que el punto de vista ejerce en las estructuras novelescas la desarrolla atendiendo a dos obras alarconianas que, en este sentido, encuentra similares: *El niño de la bola* y *El escándalo*.

Comienza su análisis comparando el mayor número de desplazamientos de voces narrativas que se produce en *El niño de la bola* respecto a *El escándalo*, una novela que, al centrarse en la confesión de Fabián Conde, emplea como principal hilo conductor la voz de este. Sin embargo, hay que recordar que, como ya indicamos en el apartado de este trabajo dedicado al perspectivismo, es consciente de cómo en el transcurso de dicha confesión se van involucrando otras historias y, en consecuencia, otras voces narrativas. El hecho de que, junto a la voz de Fabián, lleguen a funcionar, con un papel semejante, la de otros personajes conduce al crítico a comparar este recurso con la vieja especie narrativa de los "relatos con marco", al modo del *Calila* o del *Sendebar*. Este recurso, recuerda, se halla relacionado asimismo con el artificio de la llamada "caja china", en donde un cuento contiene a su vez otro y este, un tercero, como es el caso de *Las mil y una noches*. Trayendo a colación la referencia de Todorov a este recurso manifiesta cómo, en algunas partes de *El escándalo*, sucede lo mismo que en estos relatos en los que el personaje de un cuento podía ser el narrador del segundo cuento, y a la vez este incluir a algún nuevo narrador, destacando lo que ocurre en el Libro II, donde Fabián da a conocer al padre Manrique las distintas versiones de la historia de su padre. Señala cómo Todorov había hecho referencia a estos personajes que se convierten en narradores, otorgándoles incluso un nombre: *hommes-récits*[200].

En relación con este entramado de voces narrativas, destaca el crítico la importancia que tienen los títulos de los capítulos como elementos que ayudan a organizar la sucesión de las diferentes historias. Ya en su monografía sobre *Estructuras*, llamaba la atención sobre el capítulo como ingrediente esencial en la estructura de una novela. La habilidad de Alarcón para darles nombre le parece un claro ejemplo de cómo pueden resultar una clave con que desentrañar la estructura de una novela. Centrándose en *El escándalo*, recuerda cómo para José Montesinos dentro de esta obra existían dos novelas:

[200] Esta referencia a la obra *Poetique de la Prose* de Todorov, publicada en el mismo año en que Baquero realiza esta edición a la novela de Palacio Valdés, 1971, es, sin duda, una significativa muestra de la rotunda actualidad en la que este investigador se mantenía.

la de la defensa del padre Fabián calumniado por un marido celoso y muerto con el sambenito de traidor y una nueva versión del *Don Juan Tenorio*, conformada por el tan romántico tema de la redención por el amor y por el del escándalo, que se opone a la regeneración de Don Juan. A estas dos historias, Baquero considera que puede sumársele una tercera, la de Lázaro, con su misterioso origen y el no menos misterioso visitante que le insulta ante sus amigos. La ligazón entre esta historia y las otras dos viene dada por la confluencia entre algunas circunstancias de la vida de Lázaro con la de Fabián, sobre todo en lo que se refiere al tema tradicional del hijo acusado por su madrastra. Por lo que, a su entender, esta tercera historia se justifica como refuerzo temático de la de Fabián, conectando ambas, a través del tema común de la mentira o verdad sospechosa, con la del padre protagonista (1973a: CXIX-CXXII).

Como señalaban Garrido Domínguez y Vicente Gómez (2020), además de esta activa presencia de un elevado número de puntos de vista e incluso del ya mencionado recurso del marco tan enraizado en la tradición oriental, sobre la compleja estructura de *El escándalo* pesan también los condicionamientos de un movimiento (el romanticismo) y de un género muy cultivado en el momento (el folletín) (142). Esta influencia del romanticismo y del género folletinesco se aprecia especialmente en el gusto alarconiano por el efectismo y la complicación organizativa que hacía que, frente a las ordenadas composiciones neoclásicas, esta obra se caracterizara por:

> Una narración quebrada y zigzagueante, con idas y venidas desde el presente al pasado, y viceversa; con mezcla y rotación de planos narrativos; enderezado todo ello a intensificar el interés de la trama, a complicar la presentación de la misma para hacerla llegar al lector cargada de una poderosa tensión, de un misterio y un interés menos dables, posiblemente, a través de una narración lineal y ordenada (CXXV).

Con el fin de dar cuenta de estos artificios de manera más detallada, plantea un recorrido por el modo en que se han organizado las tres historias que configuran esta novela. Comienza, así, esta revisión por el Libro II, en el que se ofrecen tres versiones de la historia del padre Fabián, pasando posteriormente a la segunda historia, basada en el relato de la amistad de Fabián con Diego y Lázaro −Libro III−, lo que da pie a la tercera historia, la de ese misterioso origen de Lázaro que terminará muchas páginas adelante en el Libro VII. Destaca, a este respecto, cómo la tercera historia no aparece narrada de forma seguida, sino que se mezcla con la segunda cediéndole muchas páginas para reaparecer

solo en las últimas. Antes de llegar a esta tercera historia, Fabián continúa contando su historia. En el Libro VII, no obstante, su voz se ve sustituida por la del marqués de Pinos, hermano de Lázaro que cuenta a Fabián y a su vez a los lectores el episodio de la madrastra calumniadora. De ahí en adelante es la voz del narrador la que conduce el relato, aunque, en el capítulo III del Libro VIII, es Lázaro quien asume tal papel al contar a Fabián y el padre Manrique su entrevista con Diego.

Como ya señalamos, estos artificios narrativos estaban muy ligados a las formas populares y efectistas del folletinismo del XIX, de donde Alarcón pudo tomarlos. Con todo, el crítico no deja de advertir su presencia en la obra de grandes escritores como *Leoni Leone* de Jorge Sand o en ciertas novelas de Wilkie Collins que suponían una versión superlativa de las rotaciones y desplazamientos de las voces narrativas (CXXV-CXXVI), en cuyo análisis comparativo con Alarcón profundiza en esta ocasión. Como de igual modo indicamos en apartados anteriores, este desorden narrativo de la obra de Alarcón es, en verdad, fruto de un planteamiento ordenadísimo, en el que las indicaciones horarias, como bien recuerda el crítico, funcionan como otros tantos síntomas ordenadores.

Por haber reflejado los procedimientos y juegos temporales empleados por Alarcón en el capítulo de este trabajo destinado a la categoría del tiempo narrativo, no incidiremos de nuevo en este aspecto, aunque quisiéramos dejar constancia de cómo la relevancia que otorgó en *Estructuras* a la categoría temporal como ingrediente fundamental para la estructuración de la novela encontró un magnífico reflejo práctico en el análisis de esta obra. Ante todo lo expuesto, como concluye, es evidente que, a través de ese entramado de sucesivas y alternadas voces narrativas y de ese aparente desorden que permite ir del presente al pasado y regresar al presente, Alarcón encontró una forma de estructurar la complicada acción de su obra, conduciendo al lector de sorpresa en sorpresa, sin que perdiese, así, la tensión e intriga por la trama de esta novela.

Cuando en 1981 escribe su estudio crítico sobre las *Cartas marruecas* de Cadalso se puede ver en él igualmente un traslado de algunos de los aspectos abordados en su monografía *Estructuras de la novela actual*. La organización estructural de las *Cartas* no se puede entender sin tener en cuenta los conceptos de "flexibilidad" y "libertad compositiva" sobre los que el crítico tanto insiste en dicha monografía. Esto se explica, sobre todo, si tenemos en cuenta que críticos anteriores como Rogelio Reyes habían visto

en esta obra una especie de miscelánea o silva, un aspecto que Baquero subraya especialmente en esta introducción. A Mariano Baquero le interesa fundamentalmente interpretar esta obra a la luz, por un lado, del interés en la época de Cadalso por los géneros conversacionales −lo que explica a su entender la estructura epistolar de este texto−, y, por otro, de la presencia en ella, asimismo, de algunos elementos novelescos, principalmente, de la narración, descripción y diálogo, tal y como estudiamos en los apartados anteriores dedicados a estas categorías.

La atención de Mariano Baquero a la estructura epistolar en su mencionada monografía no había ido más allá de señalarla como un modelo de composición que favorece la objetividad narrativa. Es, por ello, que esta interpretación de la obra de Cadalso supone no solo una profundización sobre un tipo de estructura sobre la que no había incidido el crítico, sino que además ofrece una perspectiva de estudio distinta sobre este tipo de configuración, más próxima a sus reflexiones sobre la digresión y el desorden narrativo. Para esta interpretación, le resulta de gran utilidad partir del acercamiento de esta obra a las *Cartas persas* de Montesquieu. La conveniencia de este estudio comparativo se basa, sin duda, en poseer este texto francés también los dos aspectos de la obra de Cadalso que a Baquero le interesa estudiar: la estructura epistolar y la presencia de rasgos novelescos.

Con respecto al primer rasgo, la estructura epistolar, Baquero señala cómo en el caso de la obra francesa, Montesquieu había visto en el procedimiento de entrecruzar las opiniones de diversos personajes, propio del artificio epistolar, la forma más adecuada para presentar toda clase de temas, filosóficos o morales. Su capacidad para ofrecer una trama, que diese ligazón y coherencia a estas reflexiones, hacían a su vez posible el acercamiento de este texto al género novelesco. En el caso de la obra de Cadalso, el número de voces que se entrecruzan es bastante menor, al reducirse solamente a tres; sin embargo, como acierta a señalar, a través de las cartas escritas por ellas, se llegan a conocer las voces de otros tantos personajes, que van apareciendo a lo largo de la obra. Este entrecruzamiento de diversas voces, cargadas en ocasiones de reflexiones morales o filosóficas, no entra en conflicto con las leyes que rigen al género epistolar, siendo perfectamente factible la inclusión de largas digresiones. En este sentido, le parece conveniente mencionar cómo estas digresiones tampoco eran algo imposible en la novela, pudiendo recordarse el concepto cervantino de “escritura desatada”. Se podría, por tanto,

concluir expresando cómo en las digresiones, Baquero encontró el principal elemento estructural a tener en cuenta en la interpretación de esta obra. Sin duda, esto se debía a la posibilidad que este elemento ofrece de estudiar el resto de rasgos presentes en estas obras −el perspectivismo, descripciones, narración o diálogo−, sin renunciar a tener en consideración la forma ambigua que presentaba, siempre entre lo epistolar y lo novelesco.

En ese mismo año de 1981, Mariano Baquero también prologa *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, dos novelas de Francisco Ayala publicadas de manera independiente, pero que en la edición a cargo del profesor ven la luz de manera conjunta. Al respecto de estas obras puede recordarse cómo en *Estructuras de la novela actual* aparecían citadas como modelo de composición que se atiene a la estructura de las "variaciones de un tema", junto con *La incógnita* y *Realidad* de Galdós o el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell. No cabe duda de que esa apreciación inicial del crítico de la estructura de este conjunto de novelas como la de unas "variaciones sobre un tema" guarda cierta relación con su concepción sobre las mismas como "novelas complementarias". Rememoremos el hecho de que ya en *Estructuras* señalase las palabras de Hélène Baptiste al hacer referencia a este tipo de novelas a propósito de *El túnel* y *Sobre héroes tumbas* de Ernesto Sábato. Uno de los aspectos mencionados por Baptiste y que Baquero reproducía era la distancia temporal que existe entre la publicación de *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas*, pese al evidente vínculo que presentaban.

Aludiendo a esta cuestión, comienza su análisis sobre la organización compositiva de estas dos novelas de Francisco Ayala. Contrasta, así, la extensa distancia temporal que existe entre ellas −igual que entre las dos partes del *Quijote* o las novelas mironianas *Nuestro padre San Daniel* y *El obispo Leproso*− con la aparición, en cambio, en el mismo año de las novelas complementarias de Pérez de Ayala, *Luna de mil, luna de hiel* y *Los trabajos de Urbano y Simona*, en 1923, o de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra*, en 1926. A raíz de estos ejemplos, manifiesta cómo es frecuente que, cuando el lapso temporal transcurrido entre la publicación de ambas obras es amplio, no importe demasiado la continuidad entre esas dos partes.

Tomando como punto de partida la habitual comparación que la crítica ha establecido entre estas novelas de Francisco Ayala y los dos *Quijotes* cervantinos, insiste en profundizar en el hecho de que en ambos casos fuera tan extenso el intervalo de tiempo entre los volúmenes publicados. Sobre lo que quiere principalmente llamar la atención es

sobre el hecho de cómo, habiendo transcurrido más años entre las dos partes del *Quijote* que entre las dos novelas de Ayala, son menores los cambios de contenido que en ellas se experimentan. Si en los dos *Quijotes* los personajes se repiten, no sucede lo mismo en las novelas de Ayala, donde solo se mantiene un cierto ambiente común, habida cuenta de que los personajes de *Muertes de perro* murieron todos o casi todos (1981: 11).

Este aspecto de la muerte de todos los protagonistas de la obra lleva al crítico a recordar aquellos modelos de novelas que presentaban una estructura cerrada como consecuencia de este motivo. Manteniendo la comparación entre la obra de Cervantes y las de Ayala, manifiesta cómo en ambos casos la muerte de los personajes no implica la existencia de una estructura cerrada. Si en la primera parte del *Quijote* se daba por muerto al personaje y la noticia de una tercera salida dejaba abierta la posibilidad de una continuación, en *El fondo del vaso* también se produce la resurrección de personajes dados por fallecidos en las primeras páginas de *Muertes* (13). Pese a esta evidente relación entre los procedimientos de Cervantes y de Ayala, el crítico deja clara la gran diferencia que existe en el modo en que ambos autores conectan sus obras. Si en el caso de Cervantes se habla de una primera y segunda parte del *Quijote*, las novelas de Ayala, lejos de constituir dos partes de una misma novela, son dos relatos complementarios, de los cuales el que funciona como secuela del otro se caracteriza por una inversión de planos narrativos tan radical que implica un nuevo y opuesto punto de vista con respecto al de la anterior novela.

En relación a este concepto de novelas complementarias, recuerda la influencia que pudieron tener en Ayala las obras de Galdós, *La Incógnita* y *Realidad*. Especialmente significativo a este respecto le resulta que ambas obras aparezcan citadas, junto con la de Cervantes, en el estudio del escritor granadino, *Los narradores en "Las novelas de Torquemada"*. En las obras de Galdós, la forma epistolar de *La Incógnita* ofrece las diferentes interpretaciones que de la muerte de Federico Viera se han dado −coincidentes en presentarla como un crimen−, proporcionándose en *Realidad*, con su forma dialogada, la verdadera explicación del suceso: un suicidio. En las novelas de Ayala, la primera ofrece la visión que Pinedo tiene del dictador Bocanegra, mientras que, en la segunda, la visión de Lino supone una interpretación completamente opuesta a la anterior.

Pese a la influencia de Galdós en Ayala, no quiere dejar de mostrar cómo *Muertes* y *El fondo* no son dos caras de una misma novela, como resultan las dos novelas de

Galdós. Si en un principio, tras las primeras páginas de *El fondo del vaso*, pudiera parecer que estamos ante lo que va a ser una réplica de *Muertes de perro* que viene a plantear la misma historia desde un punto de vista diferente, al final vemos que la historia de la dictadura de Bocanegra va a ser solo recordada, pero no repetida: se mantiene el ambiente, pero no las circunstancias ni los personajes (16). La complementariedad no viene por tanto dada por tratarse de una misma historia, sino por el carácter de secuela que *El fondo* presenta con respecto a *Muertes*. Comprobamos, por tanto, cómo, al ampliar su reflexión sobre la vinculación entre estas dos novelas, Baquero matiza en mucho esa inicial visión de ambas obras como variación sobre un mismo tema que había planteado en su monografía *Estructuras*.

El carácter de secuela que tiene *El fondo* −continúa reflexionando− permite leerla como segunda parte de *Muertes de perro*, pero también de forma independiente. Un rasgo, sin duda, que se manifiesta como nueva diferencia con respecto a las novelas de Galdós o, incluso, al conjunto novelesco de Durrell. A esta luz, presenta las novelas de Ayala no sólo como "novelas complementarias" sino también poseedoras de una estructura abierta. Prueba de ello le parecen las palabras del propio Ayala cuando manifiesta cómo el verdadero tema de sus novelas es la "exploración del sentido de la novela dentro de circunstancias variables". Estas circunstancias variables guardan, evidentemente, una estrecha relación con esa estructura abierta que ambas obras presentan. Si gracias a ello *Muertes* permite su continuación en *Fondo*, el misterio sin aclarar de la muerte de Junior Rodríguez proporcionaría, sin duda, la mejor apoyatura en el caso de que a Ayala le hubiese interesado alguna vez extraer una nueva secuela a partir de esta última novela.

También en su introducción crítica de la edición a *La Regenta* que en 1984 publica Espasa-Calpe se sirve de la comparación de esta obra con otra novela para abordar su estructura narrativa, concretamente de *Fortunata y Jacinta* de Galdós. La semejanza entre ambas novelas la encuentra principalmente en los vaivenes que el sentimiento amoroso provoca en sus protagonistas, haciendo que la extensión de la novela se alargue. Relacionado con estos vaivenes, en ambas obras observa un mismo diseño estructural, un triángulo amoroso −como bien había señalado Alarcos− formado por un hombre y dos mujeres en el caso de la novela galdosiana y, una mujer y dos hombres en la obra clariniana. El constante ir y venir de Ana Ozores entre De Pas y Mesía tiene su equivalente en la figura galdosiana de Juanito de Santa Cruz, con sus vaivenes entre Fortunata y

Jacinta. Sin embargo, la relación de fuerza es distinta para cada novela. Si en *Fortunata y Jacinta*, los dos caracteres fuertes son los de las dos amantes −quedando Santa Cruz en una especie de don Juan desfigurado y decaído−, en *La Regenta*, los caracteres poderosos y fuertes serán los de Ana y don Fermín, siendo Mesía el figurín débil y despersonalizado (1984: 44-45). Pese a esta diferencia, recordando el estudio de Emilio Alarcos insiste el crítico en cómo ambas novelas presentan una estructura triangular. En este sentido, le parece acertado apreciar cómo la estructura de Clarín es mucho más clásica, al venir el triángulo conformado por la presencia de un marido, una mujer y un amante. Con todo, como bien advierte, existe cierta originalidad en esta obra, pues lejos de ser un personaje con carácter, el marido es un individuo tan desfigurado como el propio Mesía, siendo de Pas quien ocupa el tradicional puesto del marido. Si Gullón a propósito de su estudio sobre *Su único hijo* mencionó cómo en *La Regenta* esta estructura en forma de triángulo podría convertirse en un cuadrángulo si se tuviera en cuenta al marido, para Baquero, en la novela de Galdós sucede lo mismo, pudiéndose ver en ella una composición en forma de cuadrángulo si se incluyese a Rubín, el marido de Fortunata (46).

Asumiendo la importancia que Sobejano otorga al número tres en la configuración estructural de esta obra, le resulta curioso comprobar cómo también en el aspecto temporal y espacial parece ser este número el que preside. Si la primera parte transcurre en un lapso temporal de tres días, la segunda lo hace en un período de tres años, siendo también tres los marcos espaciales en los que la acción se desarrolla: la catedral (ámbito de don Fermín), el casino (ámbito de don Álvaro) y el palacio de los marqueses (ámbito de una sociedad corrompida). Esta configuración estructural en forma de triángulo −matiza− presenta la peculiaridad de hallarse resuelta en la oscilación propia de un péndulo, esto es, en el movimiento de vaivén que caracteriza a La Regenta y a Santa Cruz, y que organiza y justifica estas extensas novelas (47).

Como acierta a señalar, estos vaivenes, que traen consigo un cierto efecto de repetición, son responsables en buena parte de la compacidad que tiene la novela. A través de estos motivos recurrentes, se presentan muchas premoniciones, como la del duelo de Quintanar con Mesía cuando Ana identifica su vida con la acción del *Tenorio* o la de los cuernos de Quintanar a través de su rechazo a usar gorro para dormir. Estas recurrencias no solo permiten que la acción avance de manera organizada y coherente, sino que establecen una clara relación entre el comienzo y el final de la historia. Por este motivo,

sigue señalando, algunos críticos como Alarcos o J. Arroyo han hablado de una estructura circular, de una novela *que se muerde la cola* con un claro enlace entre su principio y su final. Profundizando en esta estructura, Baquero aprecia cómo ese inicio y fin se podrían identificar simbólicamente con un ascenso −la contemplación de Vetusta desde el campanario al comienzo de la obra− y una caída −el desmayo de Ana en la capilla de la catedral en el último capítulo−. Estos movimientos simbólicos −como bien detalla− coinciden asimismo con la condición de La Regenta como señora de bien, admirada y respetada al comienzo de la obra y con el desprecio que, por contrapartida, le merece al final a todos los vetustenses. También en relación a ambos movimientos, acierta el investigador a señalar cómo si ese ascenso inicial y perspectiva elevada de la ciudad es puramente física, sin correlato espiritual, pues lo alto es justamente lo bajo, la perspectiva cenital se corresponde con una bajeza moral que resulta inocultable, y que justifica la presencia de un personaje como Celedonio. La aparición de este personaje al principio y al final, vinculado al *leitmotiv* del sapo −insiste en recordar− subraya esa configuración circular (51-52).

Descendiendo a la gran compacidad de esta novela, Baquero manifiesta cómo ni siquiera la presencia de pequeños cuentos altera la trabazón de esta obra. Cita, por ejemplo, los incluidos en los capítulos XXII, cuando el médico Somoza y el prestamista Foja disputan sobre la enfermedad de Barinaga o en el capítulo XXVI, destinado a la confesión y muerte del ex ateo Guimarán. De igual modo, le interesa advertir cómo esta cohesión tampoco se ve modificada por el gran número de personajes que aparecen en la novela. Le resulta interesante recordar a este respecto el término de *ficelles* empleado por Henry James para aludir a "un cordelillo, que en *argot* teatral es un artificio o truco que tiene algo que ver con *ténir* o *tirer les ficelles*, es decir, manejar el tinglado, mover los hilos" (63-64). Para el novelista inglés, estos *ficelles* eran personajes secundarios, pero no superfluos, sino plenamente funcionales. Tal sería el caso de los suyos como María Gostrey en *The Ambassadors*. Si el crítico recuerda este concepto es por parecerle que este término refleja en buena parte lo que se puede encontrar en *La Regenta*. Destaca, en este sentido, cómo en muchas de sus páginas Clarín parece enlazar personajes como si lo hiciera a través de cordeles, estableciendo enganches parecidos a los que se producen con los rabos de las cerezas −como él mismo había declarado en su novela−. A modo de ejemplo, menciona la técnica empleada en el capítulo en el que se describe la Misa de

gallo, donde se va aludiendo a todos los personajes presentes, empleando las referencias anatómicas como cordelillos enganchadores. Más interesante le resultan aquellos capítulos en los que, a estos fáciles enganches, se les suman los propios del punto o puntos de vista de los personajes. A tal efecto, cita las primeras páginas de la novela, donde de la perspectiva de Bismarck y Celedonio contemplando cómo se acerca de Pas a la catedral, se pasa a la perspectiva de este último, escrutando con su catalejo toda la ciudad. Advirtiendo cómo en algunos momentos de la novela en este tipo de enlace aparecen implicados muchos de ellos, recurre una vez más a un término musical con el que dar cuenta del efecto que esto produce, asemejándolo a lo que sería un *crescendo*. Para ejemplificarlo se sirve del momento en que Barinaga y Guimarán, junto con Foja y Mesía, consiguen que el escándalo y odio que sienten hacia el Magistral crezca entre los habitantes de Vetusta y sea finalmente expresado por un buen número de personajes anónimos que conforman un coro. Insistiendo en la comparación interartística, manifiesta la similitud que este pasaje presenta con la famosa y burlesca aria de la calumnia en *El barbero de Sevilla*, de Rossini.

Tal y como puede, por tanto, apreciarse para Baquero la configuración y el manejo de los personajes y el deliberadamente buscado adecuado uso de la focalización no podían dejar de ser considerados al afrontar el estudio de la organización estructural de la novela.

3.4. Conclusiones

La inclinación de Mariano Baquero hacia el estudio formal de las obras literarias fue deviniendo progresivamente en un aumento de su interés por el análisis estructural de las novelas, en años anteriores al auge que el estructuralismo experimentaría como corriente crítica. Esta prontitud en su aproximación al concepto de "estructura narrativa" se hace aún más evidente cuando se constata la ausencia, entre la bibliografía citada por el crítico, de la famosa antología de Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, considerada por la crítica narratológica como introductora del pensamiento formalista en Francia y una de las grandes influencias en la conformación de las ideas del estructuralismo francés. Pese a este desconocimiento de la crítica eslava, como había señalado García Berrio, en sus reflexiones sobre las estructuras de la novela es posible hallar ciertas semejanzas de sus planteamientos con lo propuesto por algunos formalistas

rusos. En este estudio hemos destacado concretamente sus similitudes con lo señalado por Shklovski en alguno de sus trabajos.

Para hallar la primera alusión de Mariano Baquero al concepto de "estructura" ha sido necesario remontarse a su artículo "Clarín y la novela poética", publicado en 1947, en el que asemeja la estructura de *El hombrecillo de los gansos* de Jakob Wassermann con la de una sinfonía. A esta mención le siguen, durante la década de los cincuenta y sesenta, otras muchas, siendo todas ellas claros anticipos de la que fue su monografía más relevante a este respecto, *Estructuras de la novela actual* de 1970. Ante estas tempranas alusiones al concepto de "estructura", en este trabajo hemos querido dejar constancia de cuáles fueron las influencias que, de manera anticipada a su lectura de los estructuralistas franceses pudo recibir. Tal sería el caso de los trabajos de Casalduero destinados al análisis de las estructuras de las novelas de Cervantes. Además de ese común interés por la obra cervantina, las ideas de este crítico tuvieron, sin duda, que resultarle modélicas dada su tendencia a plantear comparaciones interartísticas tomando como base la estructura de las obras. De igual manera, ha quedado mostrado su gran aprovechamiento de las ideas de Ortega sobre la relevancia de la organización compositiva de una obra, también en lo que respecta al componente estructural, y la influencia asimismo que recibió de algunos críticos norteamericanos pertenecientes a la corriente del *New Criticism*, como Wellek y Warren.

Más allá de la influencia que tuvo en él la importancia otorgada por Ortega y Gasset al aspecto formal de una obra, los planteamientos de la teoría de la novela del filósofo le ayudaron, sin duda, en su interpretación de la producción de un novelista tan orteguiano como Pérez de Ayala, en cuyas novelas es posible apreciar en ocasiones una estructura de grandes semejanzas con lo teatral. También ha quedado mostrado cómo su análisis acerca de la discusión sobre la novela llevada a cabo por Ortega y Gasset y Baroja lo aproximó a dos conceptos, el de "flexibilidad" y "permeabilidad" de la obra, que a lo largo de la evolución de su pensamiento sobre las estructuras de las novelas resultarían imprescindibles para su comprensión de la libertad estructural de este género.

En lo que respecta a la influencia de la crítica norteamericana, ya en 1953, en su artículo "Sobre un posible retorno a la novela de acción" se ha podido hallar una referencia a la *Teoría literaria* de Wellek y Warren, en su versión publicada en inglés en

1949. También hemos recordado cómo, cuando esta obra fue traducida al español con prólogo de Dámaso Alonso en 1953, recibe una reseña suya. En ella ha quedado constancia de su aproximación al concepto de "estructura" que estos críticos tenían. Con todo, más allá de este artículo o de la referencia que lleva a cabo en su monografía *Qué es la novela*, no se han encontrado alusiones a este concepto que tengan como fuente de referencia la obra de estos críticos. Pese a ello, la importancia otorgada por los mismos a la relación entre las distintas artes a propósito de su estructura tuvo, sin duda, que influir en la sólida convicción sobre este aspecto que adquirió Mariano Baquero desde fechas muy tempranas. Como ha quedado plasmado, también coincidió con estos investigadores norteamericanos en la necesidad de tener en cuenta tanto el contenido como la forma a la hora de hablar de estructuras.

Estas referencias a la crítica angloamericana se ven incrementadas cuando en 1961 escribe *Qué es la novela*, una monografía en la que a propósito de las modalidades de las novelas ya se pueden advertir algunos anticipos de su preocupación por las estructuras novelescas, sobre todo en sus referencias a las novelas caracterizadas por la yuxtaposición de episodios o por el contrapunto. El aumento en su bibliografía de fuentes de procedencia francesa coincide con su conocimiento del nacimiento del *nouveau roman,* entre finales de los años cincuenta y mitad de los sesenta. Sus artículos "Deshumanización y novela" de 1959 y "Moravia y el *nouveau roman*" de 1966 dan buena muestra de ello, al tiempo que suponen un reflejo de la especial atención que concedió a la comparación de la novela policíaca con esta nueva novela francesa.

Tal y como ha quedado expuesto, hasta este año de 1966, Baquero muestra especial interés por aproximarse a las obras de críticos como Ortega y Gasset, Casalduero, Wellek y Warren, Moravia, entre otros, que habían reivindicado el análisis estructural de las obras literarias. Con todo, no llega a plantear un análisis basado en ningún tipo de estructura novelesca. Es a partir de 1967, con su artículo "Estructuras novelescas", cuando se inicia en este ámbito investigador. De las tan diferentes y variadas estructuras de las que dará cuenta en su monografía, ya en este trabajo se aproxima a las estructuras abiertas, que vincula con la novela episódica, a las estructuras cerradas, que asocia con la novela policíaca, a las estructuras circulares y a las musicales. De igual modo, en este artículo, se ha podido observar la conciencia que adquiere, a través de un estudio de Souvage,

sobre la importancia que tienen las categorías narrativas y los personajes en la configuración estructural de una obra, un aspecto que, sin duda, será fundamental en la organización de su monografía.

Tal y como ha quedado reflejado, el estudio monográfico de Mariano Baquero *Estructuras de la novela actual* supone un fiel retrato de la situación de los estudios literarios en España en dicha época. Por un lado, que fuera publicada en Planeta, una de las editoriales emergentes en dicho momento, es ya reflejo de la pujante actividad editorial de esos años. Por otro, la frecuencia con que cita a autores como Barthes, Goldmann, Marina Forni, Muir, Albérès, Forster, Lubbock, Murray es un claro reflejo de la internacionalización que en esos años experimenta el ensayismo español, así como del fuerte vínculo que se establece con la crítica francesa, italiana y anglonorteamericana. Si bien las obras de muchos de estos críticos fueron traducidas al español por estas editoriales emergentes, en este trabajo hemos querido destacar cómo su conocimiento de idiomas, fundamentalmente del inglés y del francés, le permitió aproximarse a las obras de estos autores de manera anticipada a que vieran la luz en versión española.

Consciente de la gran imprecisión terminológica que existía en torno al concepto de "estructura", la primera intención del crítico en esta obra fue la de establecer ciertos límites para el mismo. En el procedimiento empleado para ello, ha sido ya posible advertir las que García Berrio apreció como dos claves metodológicas en el desarrollo de este estudio. Por un lado, su habilidad para compaginar las reflexiones llevadas a cabo por la crítica literaria con su propia interpretación y lectura de las novelas. Por otro, su constante traslación de lo señalado por la crítica a nivel internacional hacia el ámbito de la literatura española, mostrándose siempre fiel a su perfil como estudioso de la literatura hispánica. De igual modo, esta inicial delimitación del concepto de estructura da cuenta de algunos rasgos sobre este concepto que se mostrarían fundamentales para la organización y desarrollo de sus planteamientos en esta obra. En primer lugar, su interpretación de la estructura novelesca como un ente móvil permite apreciar su consciencia sobre la necesidad de tener en cuenta la flexibilidad como rasgo esencial para comprender la estructura del género de una novela. En segundo lugar, resulta interesante tener en consideración su aproximación, por medio de la obra de Souvage, al concepto de novela como un "proceso" y una "construcción". Esta concepción, encontrada también por el

crítico en los planteamientos de Murray y de Lukács, fue fundamental para su comprensión de la importancia de las categorías del espacio y el tiempo en la estructura de una novela. En tercer lugar, se une a su apreciación sobre la importancia de atender tanto al contenido como a la forma de una novela para comprender su estructura, su consciencia sobre la inseparabilidad de todos los elementos formales presentes en ella. Este aspecto, sin duda, influyó en la relevancia que otorgó no solo a las categorías del tiempo y espacio sino también del punto de vista o la voz narrativa, a las que hay que añadirle su atención respecto a la configuración y manejo de los personajes o incluso al estilo como componentes con notable influencia en la estructuración de una novela.

Tal y como quedó señalado, para Mariano Baquero la flexibilidad de la novela no trae consigo la imposibilidad del género para manifestarse bajo determinadas estructuras, sino que impide que el género se acartone y petrifique en esquemas invariables. A la luz de la propia organización de su monografía, no cabe duda de la relevancia que otorgó a este rasgo de la flexibilidad, como consecuencia de la enorme libertad estructural del género. Conforme a esto, sus primeros capítulos están destinados a la relación de la novela con otros géneros. Concretamente, a sus relaciones con la epopeya, colecciones de cuentos, teatro y poesía. Sus reflexiones sobre las relaciones estructurales entre la novela, la epopeya y las colecciones de cuentos las realiza tomando como base la estructura de las novelas episódicas, presente tanto en la llamada novela de viajes como en la novela de "búsqueda". Pese a ser esta clase de estructura episódica un tipo de composición característico de narraciones antiguas, su amplio conocimiento de la literatura le permite realizar una revisión diacrónica de su presencia en las literaturas de diversas naciones y distintos siglos, dando así cuenta de la actualidad de la misma.

En los capítulos que destina al estudio de las similitudes que presentan las estructuras de algunas novelas con las propias de obras teatrales, Baquero señala dos tipos de estructuras, las dialogadas y las dramáticas. A propósito de las primeras, aprecia las distintas motivaciones que llevaron a los novelistas a recurrir al diálogo como principal recurso narrativo en sus obras. Siguiendo la concepción de Souvage de "novelas dramatizadas" como aquellas caracterizadas por la presentación escénica, no duda en asemejar esta concepción a lo que Ortega y Gasset entendía por "modo presentativo". También en la clasificación de tipos de novelas expuesta por Muir descubre semejanzas

con la teoría de la novela de Ortega. Por otro lado, al referirse a aquellas novelas aproximables al género lírico, le resulta esencial aclarar cómo este tipo de novelas, las denominadas "novelas líricas", no traen consigo ninguna especificación estructural, sino más bien la posibilidad de una pluralidad de estructuras y de una libertad formal difícil de encontrar en otro género.

A la luz de su apreciación sobre la importancia de atender no solo al contenido sino también a la forma de una novela para apreciar su estructura, y de su consciencia sobre la inseparabilidad de todos los elementos formales constitutivos de una novela, no es extraño que las reflexiones realizadas en esta monografía se puedan organizar conforme a la relevancia que presentan para él las categorías del tiempo, el espacio, la voz narrativa o la focalización en la estructuración de una novela. Partiendo de su concepción de la novela como "construcción" y como "proceso", nos hemos aproximado a la influencia que el espacio y el tiempo tienen en la composición de las novelas. Vinculada a su concepción de la novela como "proceso", se interesa por aquellas novelas que presentan una estructura abierta y, por contrapartida, por aquellas que se constituyen como formas acabadas. Frente a la tendencia de algunos críticos a considerar la estructura cerrada como propia de las novelas de tiempos pasados y la estructura abierta como característica de las novelas modernas, para Baquero esta atribución no es tan clara. Su amplio bagaje de lecturas le llevaba a considerar cómo las estructuras de las novelas de los siglos XVI y XVII eran incluso más abiertas que las actuales. Si a través de una revisión diacrónica da cuenta de cómo es difícil atribuir el rasgo de abierta o cerrada a la estructura de las novelas de una determinada época, no deja tampoco de señalar las distintas motivaciones que llevaron a los novelistas a recurrir a un tipo de estructura u otra. Con todo, como hemos señalado, a su entender, son solo breves apuntes lo que proporciona sobre este aspecto, por lo que considera que podría ser de gran interés realizar un estudio sobre los distintos sentidos e intenciones que han llevado a los novelistas al uso de esta clase de estructuras a lo largo de los siglos.

Íntimamente vinculada a la influencia del tiempo en la estructuración de una novela, Baquero alude a las relaciones entre la música y el género narrativo. Distingue, así, entre cinco tipos de estructuras musicales frecuentes en la novela actual: la sinfonía, la suite, el tema con variaciones, la fuga y el contrapunto. Es, sin duda, la estructura de

"el tema con variaciones" la que más atención recibió por parte del profesor. Seguramente, como hemos señalado, debido al interés que presentaban asimismo por este tipo de estructura los investigadores estructuralistas, así como por su vinculación con una cuestión fundamental en su trayectoria como el perspectivismo.

Estrechamente relacionada con las estructuras novelescas calificables de musicales analiza la importancia que desempeñan los capítulos en la configuración de una novela. Si hay novelas cuyo título o disposición de los capítulos se ajusta a una denominación musical, también hay otras cuyos finales se caracterizan por una sutil cadencia concluyente. Con su frecuente procedimiento de reflejar la evolución histórica que ha experimentado un determinado aspecto narrativo, señala la diferenciación entre la estructuración en forma de capítulos que presentan las novelas clásicas y contemporáneas, manifestando, así, cómo, en las primeras, no suelen faltar estas divisiones mientras que las segundas suelen carecer de ellas. En esta evolución de los capítulos de una novela, destaca la labor que desempeña la obra de Sterne, *Tristram Shandy*, cuyos capítulos se caracterizan por hallarse constituidos de muy diversas formas. Entre las principales causas para esta transformación del componente estructural del capítulo, manifiesta la influencia de algunos procedimientos cinematográficos como el *flash-back* o el *ralentí*.

También esa obra de Sterne le resulta muy significativa con respecto al peso que el desorden temporal y las digresiones han adquirido en la novela actual. Dedicando todo un capítulo al estudio de estos dos recursos, Baquero no solo da cuenta de la relevancia que han adquirido en la novela contemporánea, sino que diferencia entre aquellos casos en los que el desorden cronológico queda finalmente restaurado −*En busca del tiempo perdido*− y aquellos otros en los que a este desorden temporal se le yuxtapone uno lógico, resultándole al lector muy complicado rellenar los huecos provocados por las omisiones y saltos temporales −*Estruendo y furor*−.

Para profundizar en aquellas novelas que otorgan especial importancia a la configuración del espacio, toma como base el concepto de "forma espacial" acuñado por Joseph Frank. Partiendo del mismo, se centra en aquellas novelas caracterizadas por una estructura geométrica, distinguiendo entre diversas estructuras: las circulares, en espiral, en círculos concéntricos, poliédricas, estereoscópicas, simétricas o mezcladas. De estas

estructuras no solo le interesa su configuración, sino también su "aprehensión óptica", es decir, la reducción a términos visuales de su entramado narrativo.

Consciente de la importancia que críticos como Souvage o Muir concedían a los personajes dentro de la estructuración de una novela, en esta monografía también presta atención a los mismos. En concreto, plantea una sucinta revisión diacrónica que le permite advertir el principal cambio que este elemento ha sufrido a lo largo de la historia de la novela: el paso del habitual héroe protagonista en las novelas tradicionales a la multitud de personajes o a la presencia de un personaje colectivo propio de las novelas actuales. De los numerosos ejemplos con que justifica esta apreciación, pasa a reflexionar sobre el modo en que la posición elegida por el narrador frente a los personajes influye asimismo en la forma del relato. En este sentido, reflexiona sobre las distintas voces que un novelista puede emplear para narrar su historia: narrador omnisciente, primera o segunda persona. Además de este interés por la voz narrativa como elemento estructural, Baquero es consciente de la relevancia que tiene la elección de un determinado punto de vista. Por este camino, llega a plantear el aumento que han experimentado aquellas estructuras novelísticas caracterizadas por la inserción de varios puntos de vista.

Como hemos intentado mostrar, sus reflexiones tuvieron un claro reflejo en el establecimiento de diferentes estructuras narrativas que llevó a cabo en los estudios introductorios a las ediciones de algunas novelas que realizó a partir de 1971. Sin duda, los estudios realizados en estos prólogos se caracterizaron por su habilidad para alumbrar el análisis de la obra en cuestión desde una perspectiva intratextual. Es lo que sucede, por ejemplo, en su introducción a *Tristán y el pesimismo*, donde la elección de estructuras llevada a cabo por Palacio Valdés, siempre sencilla, es interpretada a la luz de su habitual público lector, de clase media y principalmente femenino. Como hemos señalado, fueron las novelas *El cuarto poder* y *El origen del pensamiento* las que le sirvieron de comparación con la obra *Tristán y el pesimismo*, para dar cuenta de la frecuencia con que este autor componía una novela tomando como base dos o tres historias que terminaban, en casi todas las ocasiones, por converger. Especial atención le merece, asimismo, la complicación que la estructura dual de *Tristán* presenta.

Cuando en ese mismo año de 1971 escribe el prólogo a *Un viaje de novios* es la estructura del viaje la que recibe de nuevo su atención. En relación a ella, manifiesta cómo

la presencia de escenas plagadas de descripciones, más que un obstáculo para el desarrollo de ese esquema estructural, son las que otorgan el trazado en forma de novela larga que parece reclamar esta clase de novelas escritas conforme al desarrollo de un viaje. El estudio introductorio a la novela *El escándalo* de Alarcón supone, por su parte, una aplicación práctica de la sólida convicción demostrada en *Estructuras* acerca de la necesidad de estudiar las estructuras de una novela teniendo en consideración las distintas categorías narrativas. Fueron, fundamentalmente, las categorías de la focalización y del tiempo narrativo las que recibieron su mayor atención en este análisis. Desde un enfoque comparativo entre esta novela y la de *El niño de la bola*, Baquero intenta desentrañar la complejidad estructural de *El escándalo*. Con este propósito, da cuenta de la presencia en esta novela de un gran número de puntos de vista, del recurso del marco −tan propio de la tradición oriental− y del peso que adquieren los condicionamientos de un género tan cultivado en esa época como el folletín, en la complicación organizativa de esta novela.

Como hemos intentado reflejar, su introducción a las *Cartas marruecas* no se puede entender sin la relevancia que el crítico había otorgado a conceptos como el de "flexibilidad" o "libertad compositiva" de una novela. En este estudio introductorio, el crítico se centra principalmente en conjugar la doble dimensión que presenta esta obra, al poder ver en ella una estructura epistolar y constatar asimismo la presencia de elementos que la aproximan al género novelesco. La posibilidad de acudir tanto al recurso de las digresiones como a la multiplicidad de perspectivas en uno y otro género fue el principal aspecto sobre el que apoyó su interpretación sobre la estructura de esta obra. También en 1981 prologa *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Como ya señalamos, para su interpretación de estas obras, el crítico recupera la antigua referencia al concepto de "novelas complementarias" que había formulado a propósito de las novelas estructuradas de acuerdo a la "variación sobre un tema". En esta ocasión establece agudas e interesantes relaciones entre estas dos novelas de Ayala y las dos partes del *Quijote* o las novelas complementarias de Galdós, *La incógnita* y *Realidad*. A propósito de las mismas, deja constancia de las distintas formas de complementariedad, diferenciando entre el método empleado por Galdós al ofrecer la misma historia desde distinto punto de vista, del seguido por Ayala, cuya complementariedad es fruto del carácter de secuela que tiene *El fondo* con respecto a *Muertes*. Como no podía ser de otra manera, este último aspecto le

conduce a incidir en el concepto de novela con "estructura abierta". Del mismo modo que en sus prólogos a *El escándalo* o a estas novelas de Ayala, cuando Baquero escribe la introducción a *La Regenta*, se sirve de otra novela, concretamente de *Fortunata y Jacinta*, para exponer los aspectos estructurales que caracterizan a la novela. Siguiendo el diseño triangular visto por Alarcos en esta novela, Baquero defiende una estructura en forma de triángulo o incluso de cuadrángulo, en la que existe una clara relación de fuerzas entre los personajes principales. De igual modo, deja constancia de la presencia de ciertos motivos recurrentes que proporcionan más cohesión y firmeza aún a esta estructura. En este sentido, llega incluso a mostrar cómo esta sólida trabazón estructural no se ve alterada ni por la inserción de pequeños cuentos ni por la presencia de un elevado número de personajes, al estar todos ellos justificados y ser plenamente funcionales.

Finalmente quisiéramos añadir, a modo de conclusión, cómo en el cotejo que hemos llevado a cabo de las diferentes ediciones que se realizaron de su monografía *Estructuras*, hemos percibido cómo Baquero fue ampliando el corpus bibliográfico de esta obra −incluyendo textos de Todorov, Eco, Hélène Baptiste, Antonio Prieto, Günter Blöcker, Lázaro Carreter u Oldrich Belic, entre otros−. Ello da cuenta no solo de cómo se preocupó por realizar un trabajo de revisión, sino también del gran interés que despertó en él el estudio de las estructuras de una novela dentro de una trayectoria investigadora que, sin duda, y cómo viene a confirmar este hecho, se vio caracterizada por la gran actualidad en que se mantuvo el investigador, atento tanto a las novedades surgidas en el panorama nacional como internacional.

CAPÍTULO 3. UNA FRUCTÍFERA INTERCONEXIÓN. DE LA ACTIVIDAD INVESTIGADORA A LA DOCENTE

Al comienzo de la segunda parte de este trabajo estimamos conveniente comenzar la aproximación a los fundamentos de la teoría y crítica de Mariano Baquero aludiendo a la responsabilidad que este investigador sintió siempre por la educación de la sensibilidad literaria. La motivación que entonces nos animaba era la de ofrecer el fuerte arraigo que en su labor investigadora tuvo su actividad como docente. La claridad expositiva de sus trabajos y los testimonios que han ofrecido muchos discípulos evidencian cómo la principal razón de su tarea como estudioso de las artes literarias no fue sino la de enseñar a las futuras generaciones y compartir con ellas su fascinada pasión por la literatura. Es, por este motivo, que ahora, cuando ya ha quedado desarrollada la parte de este trabajo destinada al análisis de sus contribuciones como investigador de la novela, quisiéramos retomar el significado que en su trayectoria profesional tuvo su vocación como docente para, así, reflejar la fructífera interconexión que se estableció entre los que, como hemos venido señalando, fueron para él dos modos de configurar su magisterio: la investigación y la docencia.

Con este objetivo, hemos decidido dividir este capítulo en dos partes. Una primera enfocada en el estudio de su contribución a las Historias de la Literatura y otra segunda destinada a abordar su aportación a las lecciones de los manuales de Bachillerato para la enseñanza de la literatura, publicados por Anaya en 1976 y 1977. Teniendo en consideración estas dos secciones, tal vez se podría echar en falta un apartado destinado a su labor docente en las aulas universitarias. Al no haber sido alumna suya es indudable que no podremos dar testimonio personal de las mismas, para lo que remitimos a los trabajos que han elaborado muchos de sus discípulos y que fueron mencionados en la primera parte de este estudio. Tampoco existe por el momento ninguna obra que recoja el material con que impartía estas clases, que pudiera ser base para nuestro estudio y comentario. Con todo, y con el fin de paliar en cierto modo esta ausencia −como ya señalamos− incluimos en anexos el programa de una de las asignaturas que impartió y que por su afinidad con la que fue la denominación de su cátedra y una constante en su

producción investigadora quisimos destacar, el de la asignatura de "Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal".

La configuración del último capítulo de este trabajo, en función de un apartado dedicado a sus contribuciones a las Historias de la Literatura y otro destinado a unos manuales de enseñanza de la literatura en los que se realza la importancia del acercamiento de los estudiantes al texto literario, consideramos que viene a ser fiel a aquella concepción que presentaba sobre cómo debía educarse en esta materia, ya en su artículo de 1953 sobre "La educación de la sensibilidad literaria". Como entonces argüíamos, para el profesor Baquero se manifestó siempre de manera muy clara la necesidad de una educación literaria que, estando siempre acompañada de un contenido histórico y crítico, no dejase nunca de vivificarse por medio del contacto y disfrute directo con el texto literario.

1. Contribución a las Historias de la Literatura

Como ya señalamos, Mariano Baquero fue un historiador de la literatura poco usual para la época. En contacto desde sus años de juventud con el núcleo donde se desarrollaba la teoría y la crítica literaria española, esta formación se mantuvo presente a lo largo de toda su trayectoria. Supo, así, combinar reflexiones, en las que se aprecia el sustrato de la teoría literaria de su tiempo, con la presentación de preciados y amplios panoramas sobre la historia de la literatura y la realización de lúcidos análisis críticos sobre obras más o menos reconocidas, pero de las que deseaba acentuar su valor, desde su experiencia como lector y estudioso de las artes literarias. Esa trayectoria académica marcada por la escritura de multitud de artículos científicos y divulgativos, de diversas monografías y ediciones, e impartición de cursos y conferencias, también se vio avivada por la temprana participación en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja. Recientemente, en un estudio sobre esta contribución de Mariano Baquero, Rubio Cremades (2023) ha precisado, cómo, siendo habitual hasta esa fecha la presencia de un solo investigador o historiador de la literatura como responsable del contenido de la misma, esta Historia se presentaba como la primera conformada a partir de la colaboración de diferentes autores. Recordaba como historias de la literatura debidas

a un solo autor y previas a la que es objeto de estudio, algunas de las que habían tenido más relieve como las debidas a G. Ticknor, Valbuena Prat, Ángel del Río, Gili Gaya, García de Andoaín, Estrella Gutiérrez, Ernest Mérimee, Aubrey Bell, Gerald Brenan, Yugo Gallo, G. Cirto y M. Darbord, entre otras[201]. Para esta Historia de la literatura, por el contrario, cada volumen y sus correspondientes géneros literarios había sido encargado a un experto crítico o historiador de la literatura española y contemporánea (224). Resulta, por tanto, relevante que a Mariano Baquero se le encomendara el apartado destinado a la novela de la segunda mitad del siglo XIX. Esto se constituye, sin duda, en una muestra de su reconocido y avalado conocimiento sobre la narrativa decimonónica ya en los primeros años de su trayectoria académica. Conviene recordar que con anterioridad a la fecha de 1958 había ganado el premio Menéndez Pelayo del Instituto Miguel de Cervantes de Madrid (CSIC), por su cuidadoso y extenso estudio sobre *El cuento español en el siglo XIX*, había impartido cursos a nivel nacional sobre literatura decimonónica y escrito algunas monografías y un buen número de artículos y reseñas, cuya materia versaba en muchas ocasiones sobre la narrativa de este periodo. Todo esto y el perfil de su cátedra como historiador, indudablemente avalaba su conocimiento, maestría y rigor para abordar esta tarea. Lo que ahora nos interesa fundamentalmente analizar es la mirada que Mariano Baquero imprimió al estudio de esta materia a través de esta contribución. Una mirada en la que supo combinar los rasgos metodológicos que exige este tipo de publicación con los que fueron los enfoques característicos de sus aportaciones teórico-críticas y de sus planteamientos sobre la enseñanza de la literatura.

Incluida en el volumen V de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, la contribución de Mariano Baquero tiene por título "La novela española en la segunda mitad del siglo XIX". Este rótulo parece indicar que el corpus recogido se corresponde con el del periodo comprendido entre 1850 y 1900. Sin embargo, es suficiente con leer los primeros y últimos párrafos de este capítulo para comprobar la convicción del profesor sobre la necesidad de establecer, para la institucionalización de la literatura, ciertas fechas que actúen como límites indicadores de cambios significativos en la historia de la literatura, al tiempo que es consciente de la dificultad de mantener una rígida periodización.

[201] Para más información, véase Rubio Cremades (2023: 225).

Al inicio de este capítulo, la cuestión que le anima a retrotraer su análisis hacia años anteriores a 1850 es en la transformación tan significativa que propiciaron los años decimonónicos en la interpretación del género novela, y la consecuente necesidad de tener en cuenta la tradición histórica para comprenderla. No es difícil recordar la gran presencia que en sus estudios críticos tiene la interpretación de la novela como género acusado por razones morales y éticas en distintos momentos de la historia literaria. Es, precisamente, con esta reflexión con la que el profesor inaugura este capítulo. Este siglo es para Baquero un periodo en el que conviven dos visiones de este género muy distintas. Por un lado, no se puede obviar la actitud de indiferencia hacia la novela de los autores de la primera mitad del XIX y la pervivencia en algunos de los escritores más intelectuales y humanistas −Valera o José de Castro Serrano− de ciertos prejuicios neoclásicos, que los llevaron −todavía en la segunda mitad del siglo− a adoptar una actitud de desdén hacia la novela. Por otro, en las últimas décadas del XIX se manifestaba innegable el resurgimiento de la novela como un género vivo y actual, que comenzaba a cosechar grandes éxitos entre el público tanto en sus manifestaciones más refinadas como más bajas y populares, y ante el que poco podían hacer esas actitudes de indiferencia o desprecio de autores que se vieron tan influidos por el prestigio de este género que llegaron incluso a cultivarlo (1958a: 55-56).

Sobre esta cuestión del desprecio o prestigio de la novela como género literario vuelve en numerosas ocasiones a lo largo de su capítulo. Más allá de este aspecto, existen otras evidencias de la insistencia con que el profesor refleja la dificultad de periodizar la literatura. Siendo su objeto de análisis la novela de la segunda mitad del siglo XIX, todo su capítulo constituye una muestra de la necesidad de interpretar ese presente como una confluencia del pasado y del futuro. No solo por su tendencia a establecer comparaciones entre autores de distintos periodos, también por su deseo de plantear el desarrollo de la novela decimonónica como un proceso en el que confluye la pervivencia de una tradición romántica −Alarcón, Palacio Valdés−, e incluso neoclásica −Valera−, con la modernidad de novelistas que anticiparon rasgos de la novela contemporánea −Clarín, Galdós−. Esta convicción en la presentación de una mirada transversal de la historia de la literatura se puede apreciar en su disentimiento de la calificación que Menéndez Pelayo había hecho para toda novela anterior a 1850, al estimarla como “noñeces y monstruosidades”. Para Mariano Baquero es precisamente en esos años anteriores a la mitad de siglo donde se

gesta el inicio de lo que conduciría a la consagración de la novela española. A la luz de esta afirmación, no es extraño que el primer apartado de su capítulo vaya destinado a la novela histórica y el folletín, como expresiones novelescas habituales en la primera mitad del siglo XIX y que dejaron una considerable huella en algunos novelistas decimonónicos.

El apartado destinado a la novela histórica constituye una singular muestra de su tendencia a huir de lo que era el habitual discurso historiográfico repetido por todos los autores. Lejos de centrar su planteamiento sobre la novela histórica en la fecha señalada por Allison Peers como año de la decadencia de este tipo de novela, 1844 −tras la publicación de *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco−, Baquero toma esta fecha como inicio de un análisis sobre una nómina de autores cuyas obras no eran tan significativas −Fernando Patxot, Francisco Navarro Villoslada, Amos de Escalante, Cánovas del Castillo, Víctor Balaguer, Emilio Castelar, Torcuato Tárrago, Ramón Ortega y Frías y Manuel Fernández y González−. De algunos de ellos comenta la originalidad que supieron imprimirle a sus obras. En ocasiones, por extraer sus novelas de una materia histórica próxima −Patxot−, en otras, por incorporar a una acción situada en un tiempo lejano las inquietudes propias del siglo XIX −Navarro Villoslada−, y en otras, por hacerlas "desenfadadamente folletinescas", mezclando rasgos del folletín y de la novela histórica −Fernández y González−.

Este mismo apartado destinado a la novela histórica es también un reflejo de la inclinación del investigador a analizar un periodo histórico al amparo no solo de la tradición, sino también teniendo en cuenta su proyección futura. Concretamente se puede apreciar su reflexión sobre la confluencia entre el gran éxito conseguido por Fernández y González en su época y el gran número de ediciones que se seguían realizando a día de hoy de sus obras. Tomando como centro de su reflexión el gusto de una masa lectora que prefiere este tipo de novela pseudohistórica, señala lo bien que han resistido el paso del tiempo. Este interés por señalar las obras que actualmente tienen mejor recepción será una reflexión repetida con gran frecuencia a lo largo de esta aportación a la Historia. En este sentido, y a propósito de la inflexión humorística que, sobre estas novelas históricas, Galdós incorpora en su novela *Tormento*, recuerda la modernidad del escritor canario. Manifiesta a tal respecto el considerable giro que Galdós supo darle a esta clase de novelas. En sus manos, estas obras adquieren un estilo tan depurado que sus *Episodios Nacionales* le inspiran afirmaciones como esta:

> con las nuevas fórmulas y el nuevo sentido que Galdós da a la novela histórica, este género adquiere en la literatura española la dignidad, el interés y la importancia que, salvo escasas excepciones, no supieron conseguir ni los novelistas walterscottianos de la época romántica, ni los contagiados por Sué y el folletinismo truculento demagógico, de los años que van de 1850 a 1870 (Baquero Goyanes, 1958a: 58-59).

Tras estos comentarios sobre la evolución de la novela histórica, Baquero analiza el folletín, como otro género que, alcanzando gran éxito en la primera mitad del siglo XIX, tuvo repercusión en novelas de la segunda mitad. El análisis de este género lo desarrolla tomando como base sus propias lecturas, las reflexiones de algunos historiadores como José María Asensio y el testimonio de algunos novelistas como Fernán Caballero o Valera. De la mano de Asensio, una de las cuestiones que manifiesta es la relevancia que tuvieron los modelos literarios franceses −Sué, Feval, Dumas− en la introducción en España del folletín. De los folletinistas españoles del periodo romántico, Baquero destaca a Wenceslao Ayguals de Izco y su exitosa obra *María o la hija de un jornalero*. Como folletinista de la segunda mitad de siglo resalta la figura de Pérez Escrich y su conocida novela *El cura de la aldea.* A propósito de esta novela no duda en retomar la influencia de autores franceses como Lamartine, Sué o Chateaubriand. También compara la actitud sentimental ante los lectores de Pérez Escrich, cuando ha de matar al burro Pardillo, con la mostrada por Dickens en *Almacén de antigüedades* al sacrificar a la pobre Nelly, a la que tanto los lectores como el propio autor tenían tanto aprecio[202].

Comentarios como la calificación de la novela de Ayguals, *María*, como obra filosófica en las páginas del *Semanario Pintoresco Español* en 1846, evidencian cómo, junto a las fuentes señaladas, el profesor también se servía de su gran conocimiento de la prensa literaria de la época. Un conocimiento que, sin duda, provenía de la lectura atenta y cuidadosa que había realizado de revistas, como el *Semanario*, en su etapa como doctorando. Como iremos viendo, la prolijidad bibliográfica empleada por el investigador va aumentando de acuerdo al desarrollo del capítulo, pero siempre se mantiene fiel a estas cuatro vertientes: su propia lectura, el testimonio de los historiadores y críticos, el de los propios novelistas y el de la prensa de la época. Este reconocimiento por parte Baquero

[202] Recuérdese cómo en 1962 escribiría para la prensa un artículo titulado "Filtraciones del folletín", en el que también mencionaba los folletines de Pérez Escrich y los componentes folletinescos que presentaban algunas de las novelas de Dickens (2006: 267-269).

del carácter abierto y de retroalimentación de la cultura se aprecia, asimismo, en esa tendencia a señalar las influencias y a establecer comparaciones entre unas literaturas y otras. Apreciable ya en su acercamiento a la novela de Pérez Escrich, será constante en todo el capítulo. La propuesta de Baquero, en este sentido, es clara: una mirada a la historiografía capaz de trascender las fronteras culturales y de desarrollar una interpretación abierta y rigurosa.

Antes de analizar la novela realista, Baquero dedica un apartado a señalar la pervivencia que también tuvo el relato fantástico romántico en autores posteriores, como Miguel de los Santos Álvarez o Ros de Olano. Para el crítico, esta pervivencia había que entenderla vinculada a la popularidad que Hoffmann y Poe tuvieron en España. Este apartado resulta una muestra muy evidente de cómo el investigador no ciñó su estudio a un corpus conformado exclusivamente por novelas. Son los relatos breves de Santos Álvarez y Ros de Olano los que mayoritariamente reciben su atención. Esta constante tendencia a incorporar otros géneros literarios hace que sobresalgan en este capítulo sobre la historia de la novela decimonónica menciones a otros géneros como el cuento, la novela corta, las leyendas, el artículo de costumbres, el teatro o la poesía. Supone, además, un traslado de la concepción de la novela como género en constante relación con otros, que había sostenido en sus aportaciones teóricas, hacia la propuesta de interpretación historiográfica de este género que aquí propone.

En lo que respecta a la producción de Santos Álvarez, Baquero centra su atención en los relatos agrupados bajo el nombre de *Tentativas literarias*, en especial en el que considera más interesante, *Amor paternal*. Es relevante también en cuanto a su fidelidad a los principios propuestos en su artículo escrito pocos años antes sobre la sensibilidad literaria que se decidiera a incluir dos fragmentos de este relato al hilo de su explicación. Esta práctica será una costumbre en todo el capítulo. Resulta especialmente ilustrativo de la importancia que el profesor otorgaba al contacto directo de los estudiantes con las obras literarias que se decidiera a incluir, de este relato de Santos Álvarez, una cantidad de texto que ocupaba incluso un mayor espacio que su propio comentario sobre este autor. Más aún si tenemos en cuenta que se trata de una obra ajena al género novela, género en el que se centraba esta contribución. Como él mismo explicita, la finalidad que persigue al insertar estos fragmentos es que el lector aprecie cómo la fuente de este relato de Santos Álvarez es el pasaje quevedesco en que el tío de don Pablos cuenta a este cómo tuvo que

ajusticiar a su hermano, lo que una vez más demuestra su preocupación por ofrecer una historia de la novela decimonónica en constante diálogo con la tradición.

Más interesante que la producción de Santos Álvarez le parece la obra de Ros de Olano. A ella, recordemos, había prestado atención en su estudio sobre el cuento decimonónico español de 1949. El conocimiento que atesora sobre la producción de este escritor se evidencia no solo en su habilidad para citar los comentarios críticos que su obra ha recibido, sino también para matizar alguno de ellos. Es el caso de la comparación realizada por Cejador entre Ros de Olano y Hoffmann. Para Baquero existía una diferencia fundamental entre ambos: si lo esencial en el autor alemán era lo fabuloso del asunto, en el español lo realmente importante residía en la expresión (62).

Conocedor tanto de su obra narrativa extensa como breve, Baquero no duda en señalar cómo los mejores aciertos de este autor se encuentran no tanto en sus novelas como en sus relatos cortos. El interés y la relevancia que Ros Olano tenía, a su entender, residía en tres aspectos. En su capacidad de mezclar lo bélico y lo lírico, en su habilidad para captar "el rasgo, el detalle preciso y plástico" y en su manejo para definir bien "un aspecto del romanticismo quizás ya un poco chocante en la segunda mitad del XIX: la rareza, la excentricidad" (62). Esta apreciación sobre la extranjería de Ros de Olano en su siglo le permite insistir en la dificultad de establecer compartimentos estancos en la historia literaria. Para él, Ros de Olano era algo más que un rezagado romántico,

> no escribe ni con la moda de su época ni mucho menos con la de la inmediatamente anterior. En cierto modo cabría incluirle en el grupo de los que he llamado *Escritores quevedescos del siglo XIX*, pero a sabiendas de que si la nota quevedesca es una de las integrantes del estilo de Ros no lo es con exclusividad, ya que en su prosa hay otros elementos y otros aspectos (63)[203].

Esta rareza y peculiaridad de la obra de Olano que la hizo minoritaria en su época −reflexiona el profesor− la haría también minoritaria a día de hoy, si fuera más conocida. Consciente de lo olvidada que se encuentra esta figura tan extraordinaria, anima a realizar una reedición de su obra que sirva para actualizarla y descubrirla. Si recordamos, esta preocupación de Baquero por llamar la atención sobre obras no legitimadas por el canon había comenzado ya en sus primeros artículos, donde pedía más ediciones de las obras de

[203] Recordemos cómo a este grupo de escritores quevedescos del siglo XIX ya le había prestado atención en su artículo de 1949 "Barroco y romanticismo (dos ensayos)".

Clarín. Tal y como se comprobará en este apartado, se convertirá en otro de los rasgos caracterizadores de su mirada historiográfica.

Tras referirse en esa explicación sobre el estilo de Ros de Olano en sus *Cuentos estrambóticos*, pasa a analizar con particular detenimiento su novela *El Doctor Lañuela*. Su análisis de esta obra es, sin duda, una de las muchas evidencias de cómo el profesor supo combinar su aptitud como crítico e historiador literario en este capítulo. Esta habilidad se manifiesta de manera muy clara cuando, en su desarrollo del devenir histórico de la novela, introduce comentarios propios de sus estudios críticos. Con respecto a esta novela de Ros de Olano, en tal sentido, llama la atención su interés por la cuestión de la temporalidad, su comparación entre la libertad estructural de esta novela y la de El *diablo mundo* de Espronceda o el análisis del capítulo XII en el que anticipa la comparación que existe entre las composiciones literarias y musicales a razón de la configuración en forma de "variaciones sobre un tema". Como se puede recordar, todos estos aspectos fueron preocupaciones que, desde distintos enfoques, desarrolló en sus artículos y monografías teórico-críticas posteriores.

Los dos apartados hasta ahora mencionados llevaban por título "La novela histórica y el folletín" y "Novelistas post-románticos". Tras ellos, el profesor comienza a analizar la novela decimonónica, estructurando su exposición en una serie de epígrafes dedicados a los autores que considera más significativos de este periodo. Junto con el nombre del novelista, en la mayoría de ocasiones, introduce algunas palabras que dan la clave del que, a su parecer, constituye el rasgo más destacado de ese escritor[204].

Su inclinación a presentar los acontecimientos histórico literarios dentro de una tradición literaria, que evoluciona de manera consecuente y progresiva, también se aprecia en el apartado destinado a los orígenes de la novela realista. Fiel a este enfoque, adquiere gran peso en su exposición la importancia que tuvo el costumbrismo para el desarrollo en España de este tipo de novela. Esta afirmación, como ha señalado Rubio Cremades (2023), supone una muestra de cómo Baquero, lejos de asumir las propuestas del hispanismo, afincado principalmente en las universidades de Estados Unidos,

[204] Conforme a esto, los apartados que siguen en este capítulo se titulan: "Orígenes de la novela realista: Fernán Caballero", "Imitadores y seguidores de Fernán Caballero", "Novelistas de transición: Selgas, Castro y Serrano", "Un romántico rezagado: Pedro Antonio de Alarcón", "La novela como predicación: El Padre Coloma", "La novela regional: Pereda", "Humanismo y novela: Don Juan Valera", "El mundo novelesco de Pérez Galdós", "El naturalismo en la teoría y en la práctica: Emilia Pardo Bazán", "Las novelas de Clarín", "Palacio Valdés y Juan de Ochoa" y "Blasco Ibáñez y otros novelistas".

cuestiona conceptos que hasta esa fecha habían sido aceptados por la crítica como las teorías de Montesinos quien consideraba que la influencia del costumbrismo había sido funesta (228).

Si al comienzo del apartado Baquero plantea esta cuestión, al referirse a la producción de Fernán Caballero concretiza esta influencia, al manifestar el influjo de Mesonero Romanos en la escritora. De él hereda Cecilia Bölh de Faber el deseo por pintar españolamente lo español y la prevención contra lo novelesco concebido como lo fabuloso-romántico. Como ya indicamos, esta cuestión del desprecio hacia la novela aparecerá enlazada con su situación en la tradición literaria anterior. Traza, así, un camino marcado por esta prevención novelesca que va desde algunos de los moralistas del Siglo de Oro hasta ciertos novelistas decimonónicos como Valera, a la vez que resalta aspectos que diferencian las distintas épocas.

Otro de los rasgos metodológicos que caracterizaron su mirada historiográfica fue su capacidad para conjugar en su explicación de la obra de un determinado novelista enfoques muy distintos. De este modo, en esta aproximación a la figura de Fernán Caballero, el profesor presenta los acontecimientos más significativos de su biografía, enlazándolos con la publicación de sus obras. A esta exposición le siguen los análisis de *Sola* y *La Gaviota*. En ellos, Baquero se sirve tanto de los comentarios de la crítica literaria como de sus propias apreciaciones, conjugando −especialmente en el de *La Gaviota*− la presentación de técnicas narrativas −como las digresiones−, con las reflexiones sobre la ideología de la escritora. Insiste, en particular, en su visión del positivismo como enemigo de las tradiciones españolas.

Por este camino del desarrollo de las cuestiones ideológicas que fundamentan la narrativa de Cecilia Bölh de Faber, Baquero llega a plantear un tema sobre el que volverá con gran recurrencia a lo largo del capítulo: el del motivo literario del enfrentamiento entre el campo y la ciudad. También en esta ocasión, el profesor se remonta a la tradición literaria de siglos anteriores, para enmarcar el tratamiento de este tema por parte de Fernán Caballero con la disposición que presentaron hacia el mismo los autores renacentistas, barrocos, románticos y naturalistas. Esta contextualización le permite apreciar el nuevo sentido que doña Cecilia le otorga a esta pugna, al ver en su modo de empleo un reflejo de la defensa de las formas de vida tradicionales. Aclara, en este sentido, cómo la defensa de la autora de una vida campesina idealizada es consecuencia de hallar en este tipo de

vida representadas las virtudes que corren riesgo de desaparecer ante la llegada del positivismo. Ante esta apreciación concluye: "Fernán Caballero que, ideológica, afectivamente, se mueve aún dentro de la órbita romántica, aunque otra cosa creyera ella, no altera el esquema tradicional de la oposición campo-corte. Corresponderá a los naturalistas […] el recordar que no todo es bondad e ingenuidad en el hombre campesino" (70).

Siguiendo uno de sus principios metodológicos para el desarrollo de este capítulo, en su exposición sobre la vida y obra de Fernán Caballero, Baquero armoniza lo expresado sobre la autora por un buen número de destacados críticos, españoles e internacionales −E. G. Raguero, Montesinos, Heinermann, Asensio, Brown, García Blanco, P. Coloma, Díaz Plaja, Cesar Barja o Manuel de la Revilla−, con su propia percepción de la misma. Señala, asimismo, la influencia del costumbrismo en la concepción de la novela de Fernán Caballero, analizando con especial detalle el prólogo de *La Gaviota*. En sus comentarios, hace referencia a cuestiones como la defensa de una novela apoyada en la observación y el estudio característica del realismo, el ataque a la caracterización de los personajes tal y como se daba en la literatura romántico-folletinesca, e incluso señala cómo Fernán Caballero anticipa el naturalismo con descripciones de inventario. A este apartado sobre Fernán Caballero, le sigue otro en el que recoge el nombre de varios escritores que imitaron y siguieron la estela abierta por esta autora, como el padre Coloma, Pereda, Antonio de Trueba y de la Quintana, María del Pilar Sinués, Luis Miquel y Roca, Luis Vidart, Carlos Rubio y posteriormente Manuel Polo y Peyrolón. Señala, así, la existencia de una posible escuela fernancaballeresca, aunque, evidentemente, no implicase la existencia de una deliberada tendencia o estilo colectivamente cultivado. Si es interesante tener en cuenta estos nombres se debe a la cohesión que el profesor dotó a algunos apartados de este capítulo, a través de la pertenencia de los autores a esta escuela fernancaballeresca, por más que entre ellos presentaran rasgos muy distintos.

En su apartado destinado a los novelistas de transición, la actitud de prevención contra lo novelesco de escritores como Selgas y Carrasco y Castro y Serrano le permite vincularlos, asimismo, a esta escuela fernancaballeresca. Con el procedimiento habitual, recurre al testimonio de críticos y novelistas como Eusebio Aranda, Palacio Valdés o Azorín. A través de sus comentarios, manifiesta cómo las novelas de Sesgas no tenían

nada que ver con el naturalismo que comenzaba a introducirse en esos años en España, caracterizadas sus obras mucho más por lo romántico y sentimental. Aprecia en ellas el gusto de los temas fantásticos y el empleo de recursos técnicos propios del folletinismo, como el de jugar con el interés del lector (76). De igual modo, a la hora de referirse a la obra de Castro Serrano, conjuga distintas fuentes. En esta ocasión, esta práctica lo hace acudir a lo manifestado por el propio autor en su prólogo a *Historias vulgares* y a lo comentado por novelistas, como Clarín, o por críticos como Cejador o González Blanco. De la mano de ellos, expone la ideología de este autor, defensor de una novela apoyada en la observación de lo cotidiano, y su combate contra el naturalismo que empezaba a imperar en esos años. En su tendencia por interpretar el presente a la luz del futuro, especialmente llamativa resulta su apreciación de cómo, en su interés por reflejar la vida cotidiana, este autor da un nuevo sesgo a la literatura costumbrista, presentándose, en cierto modo, como un anticipo de las preocupaciones que aparecerían en las novelas de Alarcón y del padre Coloma. Recordando las palabras de González Blanco, quien había visto en él, por la gracia, finura y pulcritud de su lenguaje a un "Valera disminuido" (76), podemos ver cómo el profesor insiste en acudir a lo largo de este capítulo a autores habitualmente desatendidos por la historia de la literatura, lo que, sin duda, manifiesta cómo esta contribución era fruto de sus muchos años de lectura y de estudio de la literatura decimonónica.

Otra consecuencia de todos estos años de estudio dedicados a la literatura decimonónica es la interpretación de la producción narrativa alarconiana que expone bajo el sugerente título "Un romántico rezagado: Pedro Antonio de Alarcón". Como señalaba Rubio Cremades (2023), esta apreciación otorgaba un importante matiz a la interpretación de Alarcón como un romántico, que había hecho un distinguido especialista alarconiano como Montesinos (229). Desde la etapa de Alarcón como cultivador de artículos de costumbres, Baquero realiza una revisión del corpus de sus obras, en la que se aprecia su intención de mostrar cómo Alarcón nunca abandonó los recursos y técnicas habituales de su primera etapa romántica.

Como viene siendo habitual en cada apartado de este capítulo, conjuga lo expresado por la crítica con lo manifestado por los novelistas. Para llevar a cabo esta revisión toma, así, como punto de partida lo propuesto por Montesinos −en *Pedro Antonio de Alarcón*−, al diferenciar entre dos etapas en la producción de este escritor. También

parte de lo expresado por el propio Alarcón, en su *Historia de mis libros*, sobre la existencia de "*tres maneras*, distintas en la forma y en el fondo" de narrar dentro de su primera etapa. Una primera manera caracterizada por la influencia de Walter Scoott, Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo, Balzac o Sand; otra segunda singularizada por el influjo del estilo de Alphonse Karr, y una tercera más española. Esta clasificación será retomada por el crítico años más tarde para aplicarla en el desarrollo de su introducción a *El escándalo*.

Con su común procedimiento de aunar distintos enfoques, a lo largo de su revisión por las tres maneras narrativas que conforman la primera etapa alarconiana, presta especial atención a las influencias recibidas por el novelista, a los recursos técnicos, temas, procedencias de esos asuntos temáticos e, incluso, al preludio o fuente de inspiración que estos relatos alarconianos fueron para obras posteriores. En relación con este último aspecto, se puede ver cómo estima el cultivo alarconiano del estilo Karr como un preludio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o la posible fuente que supuso el relato "Novela natural", incluido en la serie de *Cuentos amatorios*, para la obra de Pedro Salinas, *La isla del tesoro*.

Este mismo tema de la influencia del estilo breve y cortado de Karr en la obra de Alarcón también le inspira una reflexión que excede la producción alarconiana para extenderse al ámbito de la producción narrativa nacional. En tal sentido, Baquero reflexiona sobre la usual equivocación de definir la prosa decimonónica como una "prosa ampulosa, caracterizada por el periodo amplio y de gran complejidad sintáctica" (81). Frente a esta apreciación, matiza cómo es necesario recordar la existencia de un tipo de prosa cortada, de período breve, de oraciones sueltas y desligadas que en ocasiones adquirían la apariencia del versículo bíblico, no solo influida por Karr, sino también por modelos como las baladas germánicas o las leyendas orientales. Cita como ejemplos algunas de las leyendas de Bécquer, así como las baladas y relatos de escritores como Eugenio María Hostos, Manuel Valcárcel, Eduardo Serrano Fatigati, Eduardo Gasset, Manuel Vázquez Taboada, Manuel Ossorio y Bernard, etc. (1958a: 81). Una nómina de autores que, no es difícil suponer, conocía por esa atenta y escrupulosa lectura de algunas de las principales revistas románticas que, como ya hemos señalado, había realizado durante sus años de doctorado.

Si el influjo de Karr forma parte de la segunda manera narrativa de Alarcón, en lo concerniente a la tercera, singularizada por la influencia española, lo que principalmente le interesa señalar es la inspiración que tiene la fibra española de los relatos incluidos en *Historietas nacionales,* sobre la considerada obra maestra de Alarcón, *El sombrero de tres picos*. Sirviéndose de su propia lectura y de lo señalado por el responsable de la última edición de *El sombrero,* don Luis Martínez Kleiser, en este capítulo se aprecian apuntes que, de manera embrionaria, condensan los principales aspectos que el profesor desarrollaría en el análisis de esta obra incluido en el libro, *El comentario de textos*, ya señalado en este trabajo y prologado por Lázaro Carreter.

Con la publicación de *El escándalo,* se inicia la segunda etapa de la producción alarconiana. Al analizar esta novela, regresa sobre su preocupación acerca de los distintos modos de interpretación que presenta una misma obra en función del periodo histórico. Contrasta, así, el éxito conseguido por el novelista en su época −como consecuencia del elemento folletinesco que contenía la obra en unos años de plena vigencia de este género− con el atractivo que actualmente presenta la novela, basado en su organización estructural. A la luz de este comentario no es de extrañar que, cuando en 1973 escribiese la introducción a esta novela, fuera la configuración estructural de las novelas alarconianas uno de los elementos al que más atención dedicase.

Tras los comentarios sobre *El escándalo,* Baquero continúa analizando las principales novelas escritas por este autor −*El niño de la Bola, El capitán Veneno*−. Hace especial hincapié en los aspectos temáticos e ideológicos, hasta llegar a la fría acogida crítica que recibió *La Pródiga,* y que impulsó el fin de la carrera alarconiana como escritor. Como viene siendo frecuente, en esta extensa revisión por las distintas etapas de la producción de Alarcón, Baquero armoniza su gran conocimiento de los cuentos publicados en la prensa del XIX, con su personal lectura de las obras y con el testimonio de la crítica más destacada −Menéndez Pelayo, Clarín, Pardo Bazán, Montesinos, Azorín, Cejador, Graham Bell, entre otros−.

En su modo de introducir la obra del padre Coloma, se advierte la importancia que el profesor concedía a escribir un capítulo en que el contenido analizado presentara una buena cohesión. Una cohesión que, a su vez dotase de una razonable secuencia a la evolución de los hechos literarios. Recuerda, así, la herencia fernancaballeresca de este autor, al que ya había aludido en el apartado dedicado a los imitadores y continuadores

de esta escritora. La característica de la narrativa del padre Coloma sobre la que más incide es su capacidad para sermonear a través de sus cuentos y novelas. Acudiendo también, en esta ocasión, a los comentarios críticos que las obras del padre Coloma recibieron contemporáneamente −sobre todo a los de Pardo Bazán y Clarín− presenta sus principales cuentos y novelas cortas. Destaca los cuentos fantásticos y su cultivo del género histórico tanto en su forma breve −*La intercesión de un Santo*, *La batalla de los cueros* o *Dos Juanes*− como extensa −*Jeromín*, *La reina mártir*−. Especial mención le merecen sus novelas de género no histórico, *Pequeñeces* y *Boy*. A propósito de *Pequeñeces*, reflexiona sobre el carácter irónico con que, a través de lo pequeño y cotidiano, el padre Coloma crítica la "profunda perversión moral de una sociedad que se atreve a calificar de insignificancias sus más grandes pecados" (88). Esta apreciación desemboca en otra de las acostumbradas comparaciones propias de su trayectoria investigadora. Concretamente, en esta ocasión, plantea cómo en el padre Coloma se aprecia una primera muestra de ese novelar sobre la corrupción de los sectores de la alta sociedad madrileña que caracterizaría también a obras posteriores, como *La Montálvez* de Pereda o *La espuma* de Palacio Valdés.

En su apartado dedicado a la producción narrativa de Pereda, el cultivo que este novelista hace de la novela regional también aparece cuidadosamente introducido a través de la línea católica y tradicional de las obras de Fernán Caballero. Con todo, manifiesta de forma muy clara los avances peredianos, al no incluir sus obras los elementos románticos y folletinescos aún vigentes en las novelas fernancaballerescas. De la introducción biográfica que lleva a cabo del escritor, interesa destacar su mención a la inicial vocación teatral perediana y a su labor como articulista de costumbres. Esta constante tendencia a recoger las distintas facetas cultivadas por un escritor, pese a tratarse de un capítulo dedicado a la novela, adquiere en este apartado una especial relevancia. Así, tras este primer apunte sobre la inicial vocación dramatúrgica de Pereda, se aprecia cómo el profesor encuentra, en un concepto propio del teatro, el mejor modo de explicar una de las composiciones narrativas de Pereda. De este modo, trasladando a este capítulo de la Historia su habitual procedimiento de analizar las novelas a la luz de otros géneros, manifiesta la condición de *novela de figurón* que tiene *El buey suelto*, subrayando la especial habilidad del autor para transcribir el habla de las clases bajas madrileñas, logrando −en casos como *Sotileza*− aciertos realmente maravillosos. Sobre

todo, si se tiene en cuenta cómo su cultivo del género teatral había sido mucho más escaso que el de otros novelistas como Galdós (93).

Partiendo de la faceta perediana como articulista de costumbres y de las críticas recibidas por estos textos, plantea la discutida cuestión del naturalismo y realismo perediano. Entre los diversos comentarios, puede destacarse por su relación con lo ya señalado sobre otros autores, su análisis del modo perediano de cultivar el tradicional motivo campo-ciudad. Adentrándose en buena parte de las obras narrativas de Pereda −desde *Escenas Montañosas* hasta *Peñas arriba*, pasando por *El sabor de la tierra o Suum cuique*− atiende a los distintos matices con que este tema se presenta en cada una de ellas. En este análisis, el enfoque intratextual se combina con una perspectiva diacrónica que le lleva a insertar el manejo del motivo de Pereda dentro del habitual tratamiento de este por la tradición literaria. Su conclusión es clara al afirmar cómo este escritor no se ajusta al esquema tradicional repetido por Fernán y Trueba, "ya que, si para la vida ciudadana no tiene sino menosprecio y aversión, el amor a la del campo no le ciega hasta un punto tal que le lleve a silenciar sus defectos" (91). Más allá de este motivo, también hace referencia a los principales temas de novelas como *El buey suelto*, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, *De tal palo, tal astilla*, *El sabor de la tierruca*, P*edro Sánchez, Sotileza*, *La Puchera*, *Nubes de estío*, *Al primer vuelo*, entre otras, al tiempo que maneja cuestiones como las fuentes literarias de Pereda, su intencionalidad moralizadora y crítica, su ideología o los principales recursos técnicos empleados, como la descripción y el diálogo, combinando siempre su comentario con lo manifestado por críticos y novelistas contemporáneos al autor, como Menéndez Pelayo, Clarín, Pardo Bazán, Galdós, etc.

El enfoque desde el que plantea su análisis de la obra de Juan Valera supone otra muestra de su reticencia a establecer rígidas clasificaciones. Desde esta perspectiva, plantea el desacierto que supondría incluir a Valera dentro de las tendencias de su época sin tener en cuenta el gusto que profesó por los ideales escépticos e ilustrados del siglo XVIII. Si esta inclinación −especifica− condujo a Valera a desear liberar su obra de cualquier rasgo de tendenciosidad, en realidad, este propósito no dejó de ser una mera pretensión. Esta cuestión de la posible tendenciosidad de las novelas y su distancia respecto a sus coetáneos es la que mayor interés le suscita al profesor. Un enfoque que,

como ha señalado Rubio Cremades (2023), abrió un camino crítico para las generaciones posteriores.

En opinión de Baquero, la tendenciosidad de Valera se concretaba en su rotundo antinaturalismo novelesco, apreciable desde una perspectiva crítica en *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Centrándose en sus obras de ficción señala cómo esta tendenciosidad es posible perseguirla en muchos de sus relatos, normalmente a través de propósitos vinculados a exóticas filosofías orientales. Especial atención le merece la lección casi moralizadora, y de prevención contra las falsas vocaciones y seudomisticismo, que se desprende de *Pepita Jiménez* (97). Profundizando en este tema, analiza novelas como *Doña Luz*, en donde el misticismo excesivo fracasa en favor del simple amor terrenal o, *El Comendador Mendoza*, donde se perciben, de igual modo, las preocupaciones religiosas del escritor. Como ha señalado Rubio Cremades (2023), Baquero hace especial hincapié en los reproches que la crítica coetánea realizó a Valera sobre sus personajes, proporcionando a estas interpretaciones un tinte de modernidad, no existente en la crítica de mediados del siglo pasado. Continúa este investigador manifestando cómo Baquero reflexiona incluso sobre los juicios emitidos por el mismo Valera. En este sentido, manifiesta cómo el catedrático de la universidad murciana hace ver que, si estas reflexiones de Valera hubiesen tenido lugar en el primer tercio del siglo XX, habrían sido muestra de que al escritor tal vez le hubiesen gustado novelas como C*ontrapunto* o *Yellow Crome* de Huxley, o *La Montaña Mágica* de Mann, es decir, novelas en cierto modo calificables de humanísticas[205] (232).

En un apartado en el que tampoco se quedan fuera de su reflexión otras novelas de Valera como *Pasarse de listo*, *Genio y figura* o *Morsamor*, o algunos de sus cuentos y novelas cortas, como *El bermejino prehistórico*, *Garuda o la cigüeña blanca* o *La buena fama*, Baquero insiste en acompañar sus interpretaciones con lo expresado sobre el escritor por autores como Menéndez Pelayo, Clarín, Pardo Bazán, Palacio Valdés o González Blanco, extrayendo conclusiones que, como ha reconocido recientemente un destacado especialista en esta materia como Rubio Cremades (2023), han prevalecido a lo largo de las últimas décadas.

[205] Con respecto a este tipo de novelas puede señalarse cómo Mariano Baquero se había interesado ya por ellas en 1953, concretamente, en su artículo "Humanismo y novela contemporánea".

Cuando se aproxima a la obra galdosiana, Baquero es consciente del desafío que supone sintetizar, en tan pocas páginas, el extenso corpus narrativo de este autor. Con todo, acoge el reto de la mejor manera que sabe hacer, contando una vez más con su minuciosa y atenta lectura de las obras y con un amplio conocimiento de las críticas recibidas por las mismas. Junto a ello, otra característica que singulariza su mirada hacia la narrativa galdosiana es el enfoque intratextual desde el que la plantea. Esta perspectiva aparece ya en su comentario sobre *La fontana de oro,* primera novela galdosiana a la que se refiere. De ella, no solo destaca su capacidad para mostrar tempranamente el modo en que Galdós renovaría el género con "vigoroso acento español", sino que también la presenta como una lograda síntesis de todo lo que habría de ir expresando novelescamente este escritor. De igual modo, al abordar los *Episodios nacionales*, son constantes las comparaciones que el profesor establece entre unas series y otras de estos *Episodios*. Siguiendo este procedimiento, alterna sus comentarios con la transcripción de fragmentos o alusión a determinados capítulos de las obras, manteniéndose fiel a su principio de motivar el contacto directo con los textos. Con esta metodología, presenta el uso galdosiano en estos *Episodios* de recursos propios de la novela picaresca −al referirse a Gabriel Araceli habla de "neopicarismo dignificado" (1958a: 102)− o del folletín, a la vez que analiza los diversos temas, personajes, técnicas narrativas o desenlaces de cada una de las cinco series, de manera muy sintetizada y haciendo especial hincapié en cuestiones como el uso de la descripción, del narrador o del perspectivismo −a los que tanta atención dedicaría en sus estudios posteriores−.

Tras su comentario sobre los *Episodios*, Baquero aborda una revisión del resto de la producción novelesca galdosiana, ordenada en cuatro sucesivas etapas. En su análisis de las mismas, el enfoque intratextual se alterna con la apreciación de un rasgo característico de cada uno de estos periodos. De acuerdo con lo formulado por Menéndez Pelayo en una carta a Valera, la primera etapa se singulariza, en su opinión, por ser la que peor ha resistido el paso del tiempo. Si para el autor cántabro sería lo realmente humano y artístico, más que lo tendencioso y conflictivo, lo que mejor perduraría de Galdós, para Baquero esto explicaría la poca fortuna de novelas como *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*. Esta inclinación a llamar la atención sobre cómo habían sobrevivido las obras el paso del tiempo supone, sin duda, un reflejo práctico de lo que

con el fin de conquistar la sensibilidad literaria de los estudiantes Baquero animaba a realizar a los profesores en su artículo de 1953. Recordemos:

> Para nadie es un secreto asegurar que Quevedo resulta accesible, vivo y actual para el estudiante, más que por obras como el *Mareo Bruto*, por el humor esperpéntico de *El buscón*, o por el angustiado tono de cierto sector de su poesía (por ejemplo, el soneto que comienza: *¡Ah de la vida!* ¡Nadie *me responde!)* […] Esa brecha de acceso a los clásicos no siempre es la misma, y ha de conseguirse de distintas maneras. La conexión entre un texto de otro tiempo y un lector joven, un estudiante de hoy —el logro de lo que Dámaso Alonso llama la relación expresivo-impresiva—, dependerá, a efectos docentes y de enriquecimiento de la sensibilidad literaria, de numerosos factores y circunstancias, tanto de la obra misma como de su lector (1953c: 3).

La presentación de Mariano Baquero de estas tres novelas −*Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*− se mantiene principalmente en un ámbito temático, que afronta teniendo en cuenta el propósito simbólico de las dos primeras. Vinculada *Marianela* con estas tres novelas por su año de publicación y su contenido simbólico, Baquero la presenta como una primera muestra de esa inquietud galdosiana por la cuestión de la educación, que aparecería desarrollada en versión naturalista en su novela *La desheredada*. Este comentario confirma la perspectiva intratextual que singulariza a esta aproximación. Un enfoque con el que, no cabe duda, el investigador quería dejar constancia de la gran cohesión temática que existe en el mundo narrativo de Galdós.

Es, precisamente, esta cohesión temática del mundo novelesco galdosiano la que caracteriza, según Mariano Baquero, a la segunda etapa de la producción de este autor. De este periodo, el crítico destaca la mayor densidad y complejidad que Galdós otorga a un entramado novelesco que se singulariza por ofrecer una imagen sincera y realista de la vida, en la que todo se encuentra interconectado. Por medio de novelas como *La desheredada*, *El amigo manso*, *El doctor centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Miau* o *La incógnita*, vuelve a abordar el tradicional motivo del campo y la ciudad, así como el tema del sacerdote enamorado, tan decimonónico, al tiempo que reflexiona sobre cuestiones formales como el perspectivismo o el carácter de novela epistolar que presentan obras como *La incógnita*. Unas reflexiones en las que, sin duda, se puede apreciar la simiente desde la que elaboraría con posterioridad sus artículos sobre este autor. En su presentación de este periodo narrativo de Galdós, le interesa hacer ver cómo, pese a su mantenimiento dentro del realismo, el escritor no se alejó de su gusto por las descripciones caricaturescas,

manteniéndose también fiel a su gusto por el simbolismo −manejado aún así de una manera distinta a la de la primera etapa−. Si estos comentarios se muestran acordes a su interpretación intratextual de la narrativa galdosiana, no dejan tampoco de anticipar el contenido del artículo "Las caricaturas literarias de Galdós" que escribiría en 1960. Al igual que en ese artículo, ya en este capítulo, compara el gusto galdosiano por lo caricaturesco con el de Dickens, quien, de igual modo, pese a su realismo, gustó de dotar a sus descripciones de un tono caricaturesco.

La tercera etapa de la narrativa galdosiana, en opinión del crítico, se halla singularizada por su carácter psicológico y ético. Al igual que en sus reflexiones sobre las etapas anteriores, en lo que respecta a las explicaciones sobre las novelas de este periodo, también se descubren anotaciones que condensan cuestiones que serían abordadas por el investigador en estudios posteriores. En este sentido, ya en estas fechas Baquero conoce los comentarios que habían recibido las novelas galdosianas por parte de críticos contemporáneos. De entre todas estas interpretaciones, destaca la censura que Clarín realiza a los monólogos de los personajes de *Realidad*, al apreciar su inverosimilitud. Si subraya este comentario se debe a que aprecia en las palabras de Clarín un anticipo de lo que posteriormente se conocería como monólogo interior −un apunte al que ya prestamos atención en el apartado dedicado a *Estructuras*, al incluir el profesor y desarrollar allí este comentario−. Al referirse a *Tristana*, llama la atención sobre el personaje de don Lope, un personaje al que califica de "don Juan viejo y obseso en el que el conquistar se convirtió más en manía que en otra cosa" (111), apreciando en él una especie de don Juan "desdonjuanizado". A este respecto puede recordarse cómo en este mismo año escribe un artículo divulgativo, "Figuras de Don Juan", en el que hace referencia a algunas de las diversas versiones de este personaje que se encuentran en la literatura española del siglo XIX. Junto al personaje de *La Regenta*, Álvaro Mesía, en dicho artículo menciona al don Juan de Urríes y don Lope, en la narrativa galdosiana. De igual modo, no duda en vincular la creación de Galdós de tipos como estos, con la particular teoría de los personajes de este autor, quien en *Torquemada en el Purgatorio* había considerado que era la suya "una época de 'uniformidades y de nivelación física y moral', en la, que, desgastados, iban desapareciendo los "tipos genéricos", como el del avaro, el de Don Juan, etc." (2006: 79).

Junto a esta interconexión que se percibe entre este capítulo y sus artículos, tanto de investigación como divulgativos, también se pueden apreciar comentarios que

demuestran la relación que existe entre los planteamientos realizados en esta Historia y las que serían sus lecciones para los manuales de enseñanza de literatura para Bachillerato. En este sentido, en lo que concierne a las novelas galdosianas, se distingue su referencia a algunas cuestiones que también estarían presentes en dichos manuales. A modo de ejemplo, se puede citar la influencia de Tolstoi que la crítica ha querido ver en obras como *Nazarín* y *Halma* de Galdós o la importancia que otorga a los diminutivos −como modo de expresión de la ternura y mendicidad− para una correcta comprensión y análisis de la novela *Misericordia*.

De la cuarta etapa, lo que principalmente le interesa señalar es el retorno galdosiano a su juvenil vocación dramatúrgica, apreciable en el uso en sus novelas de técnicas cada vez más teatrales, a través del cultivo de novelas dialogadas como *El abuelo*, *Casandra* o *La razón de la sinrazón (Fábula teatral absolutamente inverosímil)*. Como ya quedó reflejado en apartados anteriores, esta cuestión del reflejo en su narrativa de la inicial vocación teatral de Galdós fue muy del interés y gusto del profesor. A ella hizo referencia en diversas ocasiones, profundizando especialmente en su monografía *Estructuras*. Si formalmente las novelas de esta etapa se encuentran muy distanciadas de las novelas escritas en otra de las etapas de Galdós, esto no influye en que el investigador se mantenga fiel a su costumbre de establecer relaciones intratextuales. Muestra, así, la semejanza que existe entre el tema de *Doña Perfecta* y el de *Casandra*, al observar cómo en la segunda novela renacen en Galdós las rigideces ideológicas de su primera etapa.

Cuando aborda el apartado destinado a las novelas de doña Emilia Pardo Bazán, Baquero tampoco deja de insistir en la importancia de tener en cuenta la amplia dimensión de su producción. Esta concepción le lleva a aludir a su faceta como cuentista, considerando su cultivo de este género sin igual dentro de las letras españolas decimonónicas y comparándolo al de Chejov o Maupassant. Tampoco deja de referirse a sus artículos de crítica literaria. Yendo sus referencias más allá de *La cuestión palpitante*, al referirse a obras como *La literatura francesa moderna* o *La revolución de la novela en Rusia*, Baquero llama la atención sobre la necesidad de un estudio que "que haga justicia del talento, sensibilidad y buen decir de la Pardo Bazán […] no es que carezcan de errores, apasionamientos y manías, pero en general sus juicios son certeros y muy actuales" (1958a: 114). Sin duda, este comentario demuestra cómo su profesión como docente le

llevaba, incluso, en sus aportaciones en el ámbito de la Historia literaria, a sugerir a las generaciones futuras posibles líneas de investigación.

El conocimiento de Mariano Baquero sobre la obra de doña Emilia venía avalado ya en estos años por un buen número de trabajos dedicados a esta autora. Recuérdese cómo Thion Soriano-Mollá (2020) había considerado sus estudios sobre esta escritora de "iconoclastas por atípicos", destacando esta singular elección de quien, "en unas esferas de sesgado carácter masculino", eligió profundizar en la obra de una mujer a la que se "le tachaba comúnmente de aristócrata conservadora, de ultra-católica y engreída", frente a otros autores situados en el canon (145). Ya en su trabajo sobre *El cuento español en el siglo XIX* le había dedicado especial atención a la obra de doña Emilia. Tal y como da cuenta el índice de autores, fue junto con Clarín la escritora más citada en esa monografía. También le avalaba la contribución que en 1955 le había dedicado, bajo el nombre de *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Al amparo de este estudio se explica la magistral habilidad de Baquero para sintetizar en el breve espacio de este capítulo los orígenes del naturalismo y la concepción que Pardo Bazán tenía sobre el mismo. Este aspecto de la mayor o menor afinidad a los presupuestos naturalistas es el que constituye el hilo conductor con el que Baquero revisa la obra novelesca de doña Emilia.

De la primera novela, *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina*, indica cómo apenas tiene matices naturalistas, destacando el uso del recurso −tan manejado por Galdós− de la reaparición de personajes. De la segunda, *Un viaje de novios*, señala cómo contiene quizás un excesivo naturalismo. *La Tribuna* es, según el crítico, la novela pardobaziana más decididamente naturalista y próxima a Zola. Tras *Los pazos de Ulloa* y *La Madre Naturaleza*, dos novelas −vinculada temáticamente la segunda con *Insolación*− que analiza a la luz de su composición como obras independientes, constituidoras a su vez de una especie de ciclo narrativo, en *Una cristiana* y *La prueba* insiste en los inevitables soportes y tópicos naturalistas de los que la autora se sigue sirviendo, pese a tratar un tema idealista. En un recorrido que llega hasta al final de la trayectoria de la escritora, Baquero expone el diferente sesgo que se percibe en *La Quimera* y *La sirena negra*, siendo la primera expresión del "modernismo" que en el caso de doña Emilia se había gestado en su admiración por los Goncourt.

Junto a estos comentarios, en esta revisión, se aprecian referencias a unos recursos técnicos, propios del naturalismo, a los que Baquero ya había dedicado especial atención

en su citada monografía: la realidad fotográfica de las descripciones, las lecciones de cosas, el dato físico o la insistencia en el "efecto simbólico de lo enorme y lo desmesurado", así como referencias a temas tan naturalistas como el de la degeneración de una progenie. Este contenido aparece presentado muchas veces a través de comparaciones entre la obra de doña Emilia y de autores de otras literaturas. Es el caso de la semejanza establecida entre la atmósfera de densidad y violencia de *Los Pazos* y la de *Cumbres borrascosas* o de la relación entre el tema y los pasajes de *La Madre Naturaleza* y los de *Dafnis y Cloe* o *Pablo y Virginia*. Esta última comparación, que estaba también presente en su monografía, sería retomada en su lección de los manuales de enseñanza para acercar la obra de esta autora a los estudiantes de Bachillerato, siendo muestra una vez más de su tenencia a incitar a los estudiantes a la lectura.

Muy significativo resulta el apartado de esta Historia dedicado a Leopoldo Alas, sobre todo si se tiene en cuenta su interés por llamar la atención sobre la novelística de este autor desde el mismo marbete del apartado, "Las novelas de Clarín". Ya en la primera parte de este trabajo, señalamos cómo su gran conocimiento de la obra de este autor y su deseo de que se reconociese su faceta como novelista, le habían conducido a destinar en este capítulo un espacio a Clarín novelista inusual hasta esa fecha en las historias de la literatura. Esta aproximación hay que entenderla, sin duda, como una continuación a aquellos artículos que Baquero había escrito entre 1946 y 1952 con el fin de revalorizar la obra novelística de Alas. En ellos, una de las claves empleadas por el crítico fue la de analizar sus novelas a la luz de la propia literatura clariniana. De esta forma, el profesor se alejaba de la visión de Clarín como discípulo de Galdós o precursor de la generación del 98 que habían propuesto las historias de la literatura anteriores. Con esta orientación, el crítico ofrecía una mirada intratextual a través de la cual comparaba los recursos técnicos de unas obras y otras y revisaba algunos temas característicos de su producción, como el amor filial o la exaltación de lo vital.

A la hora de desarrollar en este capítulo lo relativo a *La Regenta* y *Su único hijo* la perspectiva que sigue es la misma que en sus estudios críticos, observándose, así, grandes similitudes con las cuestiones abordadas en sus trabajos anteriores. En este sentido, en lo que respecta a *La Regenta*, Baquero compara, por contraste, su arranque con el de *Speraindeo*, analiza su morosidad, su preproustianismo, menciona su naturaleza de novela psicológica, el carácter funcional de sus descripciones e, incluso, desarrolla la

manera en que Clarín aborda el tema del hastío provinciano y del sacerdote enamorado. Este último aparece vinculado al del adulterio ligando, al respecto, la obra de Clarín con otras novelas de la literatura europea como *El pecado del abate Mouret, El crimen del Padre Amaro, Ana Karenina o El primo Basilio*.

Si el espacio dedicado al análisis de *La Regenta* es extraordinario para la época, mucho más llamativo resulta el destinado a la menos conocida novela de Clarín, *Su único hijo*. Partiendo de los comentarios realizados en su artículo sobre esta obra, en un ejercicio de síntesis, el profesor condensa aquellos aspectos que le parecen más representativos de la novela. Insiste, así, en la cohesión que el tema del amor filial otorga a la producción clariniana de Alas. También presenta aquellos rasgos que demuestran el modo en que Clarín ofrecía con esta novela una pintura casi esperpéntica de un post-romanticismo que solo vivía en el lenguaje y el gesto (1958a: 125).

Si bien centra su atención en las dos novelas clarinianas, en este apartado tampoco deja de hacer referencia a la faceta de Clarín como cuentista o narrador de novelas cortas, así como a su labor como crítico mordaz. Al aludir a esto último, reflexiona sobre cómo, a diferencia de la fama que obtuvo en su época el perfil de Clarín como crítico, la de novelista se trataba de la faceta clariniana a la que menos atención se prestaba en esos momentos.

Finaliza su contribución analizando la producción de Palacio Valdés, Juan Ochoa y Blasco Ibáñez. En su exposición de la obra de Palacio Valdés y de Juan Ochoa se percibe la clara huella del artículo que había publicado sobre la narrativa asturiana en 1949. En aquel estudio, Baquero llamaba la atención sobre la producción narrativa de Clarín, Palacio Valdés y Juan Ochoa, como miembros de la llamada "modalidad asturiana", cuyas obras se caracterizaban por el humor, la ternura y su mayor proximidad a la producción narrativa anglosajona que española, en especial a las novelas de Dickens. Su consciencia de las características comunes en la producción de estos novelistas está en la base de las constantes comparaciones que realiza en este apartado entre la vida y obra de estos tres autores.

En el espacio dedicado a la obra de Palacio Valdés, otro de sus principales objetivos fue contrarrestar la opinión extendida, a través de lo que se podría llamar "leyenda rosa", sobre la producción de este autor. Para el investigador, este juicio se hallaba motivado por la presencia de ese cariz de ternura ya comentado y que fomentaba

la aproximación de estas obras al público femenino. Sin embargo, en su opinión, había que tener en cuenta cómo en la obra de Palacio Valdés no solo tenía cabida la visión luminosa y optimista de la vida −*La hermana San Sulpicio*, *Sinfonía Pastoral*−, sino también el mal, el dolor y el pesimismo que se alimentaba de sus lecturas de Schopenhauer −*El Maestrante*, *La Fe*, *Tristán o el pesimismo*−, siendo, incluso, frecuente que en una misma obra tuvieran cabida ambos tonos, el pesimista y el esperanzado −*La alegría del capitán Ribot*−. Como se puede observar, junto a esa incitación a recuperar la obra de algunos novelistas olvidados, en este capítulo para la Historia de Díaz-Plaja, Baquero ofrece algunos comentarios que suponen un innegable cambio en la manera común de presentar la obra de estos novelistas en la historiografía literaria de esa época.

Estas dualidades adquieren, para el crítico, tanta importancia en las narraciones de Palacio Valdés que casi todo su apartado se centra en presentar estos contrastes y la repercusión que tienen sobre sus obras. Realizando una amplia revisión del corpus de novelas extensas, novelas breves y cuentos del autor, el investigador concluye cómo estas dualidades y contrastes se manifiestan tanto en los temas, características de los personajes o situaciones, convirtiéndose en un rasgo de la configuración estructural de muchas de sus producciones. A este respecto, se puede recordar cómo sería esta cuestión de la organización estructural la que constituiría el principal eje de su interpretación sobre *Tristán y el pesimismo*, cuando en 1971 realizase la introducción a su edición.

El último apartado está destinado a Blasco Ibáñez y a la producción de otros novelistas. De la obra de Blasco Ibáñez traza un amplio panorama para el que acude a las diversas facetas cultivadas por el escritor. De sus inicios como escritor de relatos legendarios e imitador de Bécquer −*Fantasías (Leyendas y tradiciones)*−, pasa a analizar algunas de sus novelas cortas, cuentos y novelas de ambiente regional −*La cencerrada*, *Venganza moruna*, *La paella del roder*, *Cosas de hombres*, *La barraca*, *Flor de Mayo*, *Cañas y barro*−. De ellos, destaca su uso de la economía del diálogo, la plasticidad y color con que presentan la vida en la huerta y la manera seca y feroz con que abordan los temas campesinos valencianos. En su habitual procedimiento de comparar autores y obras españolas con foráneas, aproxima el gusto de Blasco Ibáñez por los temas trágicos y sangrientos, al de Maupassant. El naturalismo de Blasco Ibáñez es, para el investigador, el de más clara filiación zolesca. Ve en él al autor que en mayor medida había conseguido mantener el tono objetivo e impasible a la hora de narrar que había propuesto el escritor

francés. Dentro de las novelas ambientadas en Valencia especial atención le merece *Entre naranjos*, por la mezcla que se produce entre el naturalismo y el modernismo. En ella observa una sensualidad que aprecia próxima a la desarrollada posteriormente por Gabriel Miró. En su recorrido por la obra de Blasco Ibáñez termina analizando los temas y recursos técnicos de sus novelas más tendenciosas −*El intruso*, *La bodega*, *La horda*−, inspiradas en la ideología socialista y revolucionaria del autor.

Finaliza el capítulo llamando de nuevo la atención sobre algunas figuras olvidadas. En esta ocasión, sobre autores como Matheu y Aybar, Alfonso y Casanova, Ortega Munilla, Octavio Picón, Zahonero, Frontaura, Pérez Nieva o de Roure. A la luz de algunas de sus obras, retoma la cuestión de la difícil periodización, concretada en esta ocasión en la dificultad para establecer una frontera entre la literatura del siglo XIX y XX. Sobre todo, si se tiene en cuenta la prolongación de temas, técnicas y tonos propios del naturalismo y realismo decimonónico en autores adentrados en el siguiente siglo. Pareciéndole los relatos barojianos incluidos en *Vidas sombrías* significativos de la distinta concepción de la novela y arte que presentan estos siglos, sugiere tomar la *generación del 98* como línea divisoria, una apreciación que, como tantas otras de las realizadas en este manual de mitad de siglo pasado, sigue vigente aún a día de hoy.

El resto de sus aportaciones a la Historia de la Literatura no se trataron de estudios expresamente preparados por el profesor para su inclusión en este tipo de publicaciones, sino que se trata de trabajos publicados por él en forma de artículos o capítulos de libro y que con posterioridad fueron incluidos por Francisco Rico en su *Historia y Crítica de la Literatura Española.* Estos estudios fueron: "La prosa neomodernista de Gabriel Miró", publicada por Baquero como monografía en 1952 e incluida en el volumen VII de esta Historia, dedicado a la época contemporánea, en 1984; "Los raros: Braulio Foz y Ros de Olano", un apartado perteneciente a su estudio *El cuento español en el siglo XIX*, incluido en el volumen V de esta Historia; "Pensamiento y poesía en los cuentos de Clarín", publicado por Baquero como artículo −"Clarín, creador del cuento español"− en 1949 y que pasó a formar también parte de ese quinto volumen de la Historia; y "Las C*artas marruecas* y la novela", un texto que se corresponde con la introducción realizada por el profesor a las *Cartas marruecas* en su edición de1981 e incluido en el volumen IV.1 de esta obra de Rico. Teniendo en cuenta que los trabajos incorporados en la obra dirigida por Francisco Rico, destinados al estudio de la novela, ya fueron analizados con

anterioridad, no hemos incidido en ellos para centrarnos con exclusividad en esta contribución a la Historia de la Literatura publicada por Barna. Una aportación cuya validez sigue vigente a día de hoy. En tal sentido, podemos recordar, cómo a Abad Nebot (2001), en su obra *Teoría de la novela y novela española*, le merecía recientemente la consideración de ser la contribución "más conscientemente elaborada y sensata" de las que forman parte de la Historia en la que se inserta, así como "la pieza más armónica y quizás más notable" de la historiografía de nuestra novelística que llevamos vista[206] (73).

2. Los manuales de enseñanza de la literatura

En 1976 y 1977, junto con los profesores Victorino Polo y Francisco Javier Díez de Revenga, Mariano Baquero elabora dos manuales de enseñanza de literatura para 2º y 3º curso de Bachillerato Polivalente Unificado (BUP). Tal y como han señalado Baños Saldaña (2020) e Illán Castillo (2020), estos manuales se elaboran de acuerdo a los objetivos regulados y preceptuados por la normativa ministerial que organizaba la enseñanza media de la literatura y que había sido publicada en el Boletín Oficial del Estado de 18 de abril de 1975. Las condiciones demandadas por el BOE para impartir la asignatura de Lengua y Literatura Española eran diferentes para cada uno de los tres cursos que componían el Bachillerato. Los objetivos principales del primer curso eran "aumentar la competencia lingüística" y "formar la sensibilidad y la capacidad de percepción de los valores estéticos por medio del conocimiento y uso activo de los recursos expresivos de la lengua" (1975: 8053)[207]. Enfocados ya en el estudio de la literatura y no de la lingüística, para el segundo curso proponía una triple finalidad: "provocar el gusto por la lectura, ejercitando así todo el complejo de facultades que esto lleva consigo", "enseñar a leer críticamente" y "proporcionar un mínimo de conocimientos histórico-culturales" (8054), mientras que para el de tercero instaba a que los alumnos "llegaran a alcanzar una visión directa de los diversos aspectos que se estudian en la obra […] poniendo un cuidado especial en establecer las referencias necesarias con el contexto socio-cultural en que se ha producido la obra" (8054-8055).

[206] Las Historias de la Literatura a las que Abad Nebot había hecho referencia con anterioridad a la de Díaz-Plaja eran la de Miguel Romera-Navarro, Juan Chabás, Valbuena y Hurtado y González Palencia.
[207] La referencia bibliográfica completa ha de buscarse en la bibliografía final "Orden de 22 de marzo de 1975".

Para la consecución de este último propósito, sugería para el tercer curso el análisis de manera sistemática de obras completas, no simplemente de fragmentos, como sucedía en el segundo curso.

Si tenemos en cuenta la insistencia con que ya en 1953, en su artículo sobre "La educación de la sensibilidad literaria", Mariano Baquero demandaba el contacto directo de los alumnos con las obras literarias no hay duda de la confluencia entre su planteamiento y lo propuesto por esta nueva orden ministerial y, por ende, de su anticipación en décadas a la misma. Para comprender el hincapié que esta nueva legislación hacía sobre la lectura de las obras conviene conocer que esta normativa nacía como respuesta de la demanda que años anteriores habían realizado destacadas personalidades del ámbito de la literatura al mostrar su preocupación por la educación literaria y, sobre todo, por la lectura. Entre las obras de las que se sirvieron para expresar su petición, se pueden destacar dos publicaciones: *El comentario de textos* de 1973 y *Literatura y educación* de 1974. Como ya señalamos, tras la reflexión de Lázaro Carreter sobre la educación de la literatura, la primera obra incluía comentarios de texto de relevantes críticos del momento como Rafael Lapesa, José Manuel Blecua, Gonzalo Sobejano, Francisco López Estrada, Andrés Amorós, Carlos Bousoño y del propio Mariano Baquero. La segunda también recogía una encuesta realizada por Lázaro Carreter a importantes figuras del mundo literario como Dámaso Alonso, Gloria Fuertes, Camilo José Cela, Francisco Ynduráin, Francisco Rico o Miguel Delibes, entre otros. Las palabras escritas por Dámaso Alonso como introducción a esta última obra dan buena cuenta de la tonalidad con que se instaba a defender la enseñanza de la literatura y, en especial, la lectura:

> La lectura modifica al hombre en su inteligencia, en sus afectos y en su voluntad: toda la esfera moral de nuestro ser. Toda lectura, y en grado más intenso, la lectura de esa porción nuclear o centro de lo que he llamado "literatura" […] la literatura, aún la más popular, añade a cada instante nuevos elementos idiomáticos para la explicación de lo que nos rodea y de nosotros mismos […] Deseo más literatura en los planes de enseñanza, que sea preceptivo enseñarla, desde el principio, no con una retahíla de nombres y fechas, sino principalmente por la lectura y comentario de las obras maestras, en ediciones acomodadas a los distintos niveles (Alonso, 1974: 11-17).

Además de los objetivos que en cada curso se tenían que alcanzar, esta orden ministerial incluía una relación muy detallada del contenido que había que abordar,

organizada ya incluso en lo que debían ser las distintas lecciones de los manuales. El margen para la elaboración personal no era mucho. Con todo, es posible percibir cómo Baquero tomó, en muchas ocasiones, como punto de apoyo para la exposición de los contenidos sus propias investigaciones, demostrando una habilidad ejemplar para adaptarlos a unos destinatarios más jóvenes y menos formados.

Con la escritura de este apartado dedicado a sus contribuciones a estos manuales, pretendemos, por un lado, dar cuenta de la vinculación de esta nueva orden ministerial a muchos de los que habían sido los principios metodológicos para la enseñanza de la literatura de Mariano Baquero desde fechas muy tempranas. Por otro, apreciar la huella de actualidad que tenían las lecciones elaboradas por el profesor, al contener reflexiones y comparaciones propias de sus aportaciones teórico-críticas, lo que implicaba un traslado a estos manuales de aspectos de plena actualidad crítica. En este sentido, será interesante comprobar cómo vertió sobre los manuales de enseñanza de la literatura muchos de los postulados establecidos por las corrientes críticas de la época. Para dar testimonio de todo esto, hemos decido dividir el apartado en tres partes. Una primera dedicada a cuestiones de sociología y novela. En ella, queremos llamar especialmente la atención sobre la relevancia que otorgó a la figura del lector en sus lecciones, así como a las influencias literarias y extraliterarias que condicionaron la escritura de las principales obras de la literatura española. Una segunda dedicada al estudio de los comentarios críticos que prepara sobre los fragmentos y obras sugeridas como lecturas por el Ministerio. Esta sección contiene la parte de elaboración más personal de estas lecciones. Y una tercera en la que se analiza el modo en el que desarrolló la propuesta de crear relaciones entre la historia de la literatura y la historia del arte, y entre la literatura española y la literatura universal. Si bien el establecimiento de estas relaciones venía señalado por la ordenanza ministerial, suponía, sin duda, la expresión de uno de los principios metodológicos más destacados de su actitud pedagógica e investigadora.

Antes de comenzar a desarrollar estos contenidos, es oportuno dejar constancia de aquellas lecciones de los manuales de 2º y 3º curso que fueron competencia de Mariano Baquero. Al estar estos manuales redactados por tres profesores, tuvo, necesariamente, que llevarse a cabo el reparto de las lecciones. Del manual para segundo curso, Baquero redactó las lecciones: “La literatura y las artes”, “La literatura española y la literatura

universal", "Literatura renacentista. Época de Carlos V. *Con textos comentados de Garcilaso de la Vega y del Lazarillo de Tormes*" "Plenitud del Renacimiento: Cervantes. *Con textos comentados de Cervantes*", "Literatura neoclásica. *Con textos comentados de Jovellanos y de Leandro Fernández de Moratín*", "La novela española en el siglo XIX. *Con textos comentados de Valera, Galdós y Clarín*", "La generación del 98: Unamuno. 'Azorín'. *Con textos comentados de Unamuno y Azorín*", "La generación del 98: Baroja, Valle-Inclán. Antonio Machado. *Con textos comentados de Baroja, Valle-Inclán y Antonio Machado*", "La prosa narrativa contemporánea. *Con textos comentados de Francisco Ayala y Camilo José Cela*". Del manual de tercer curso fue responsable de las siguientes lecciones: "La prosa renacentista", "Cervantes y el *Quijote*", "La literatura en el siglo XVIII", "La prosa y el teatro en el siglo XVIII", "La literatura realista", "La novela española en el siglo XIX: Galdós y Clarín" y "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoyevski". Si la selección permite advertir cómo se encargó de aquellas materias que más concordaban con los contenidos de los que se sentía mayor especialista (la narrativa cervantina, decimonónica y contemporánea, así como su inclinación hacia la literatura comparada), es posible apreciar cómo elaboró también temas dedicados a géneros como el teatro o la poesía. Por ser un contenido ajeno a la materia de estudio de este trabajo, no abordaremos las lecciones relacionadas con estos otros géneros literarios. Unos géneros que, pese a su notoria inclinación por el estudio de la narrativa, no dejaron de estar presentes tanto en su trayectoria docente como investigadora.

2.1. Sociología y novela

Desde muchas décadas antes a la aparición de estos manuales de enseñanza literaria, en el ámbito de la crítica literaria se habían formulado numerosas teorías que, adoptando perspectivas diferentes, tenían como interés común estudiar la relación entre la literatura y la sociedad. A este acercamiento se le denominó "crítica sociológica" o "sociología de la literatura". Uno de sus principales postulados de esta corriente crítica era la creencia de que no podía prescindirse de los elementos sociales que estaban en los inicios de toda obra literaria, tanto los referentes al autor como los referentes al momento histórico. Consideraba, así, que la sociedad condicionaba los temas, el estilo, la forma, etc. de la obra literaria, por lo que era necesario tomar la sociedad como punto de partida

para el estudio de la literatura (Viñas Piquer, 2008: 404). A este principio se ajustaba la llamada de atención que la orden ministerial de 1975 realizaba a tener en cuenta el contexto histórico-sociológico de las obras. Concretamente, para el segundo curso de Bachillerato, exigía: "poner en relación a los alumnos con todos los problemas de la cultura, con los comportamientos humanos, con el progreso científico, con la evolución social, con la especulación del pensamiento y con los códigos estéticos de cada periodo histórico" (1975: 8054), mientras que, para el de tercero, instaba a poner de relieve ante los alumnos:

> la significación que desde el punto de vista estilístico encierra la obra, así como las influencias que en ella se recojan y, a su vez, las que vayan a manifestarse más claramente en movimientos estéticos posteriores. Se pretende, por tanto, ofrecer siempre el estudio de una obra literaria dentro de un amplio contexto (sociológico, ideológico, artístico, etc.), que proporcione a los alumnos una formación cultural y estética de acuerdo con los objetivos genérales del Bachillerato (1975:8055).

Junto a la redacción de este objetivo general para cada curso, la normativa dejaba también recogidos aquellos factores contextuales que habían de desarrollarse en cada uno de los temas. Conforme a esta regulación, en las lecciones de Mariano Baquero se encuentran varios apartados dedicados a la explicación del contexto social, histórico y cultural de cada una de las épocas abordadas, que actúan como introducción a las secciones destinadas al análisis o a la introducción a la lectura de fragmentos −2º curso− y de obras −3º curso−. Esta directriz formulada por la normativa no estaba, aún así, muy distante de lo señalado por el propio profesor en su artículo sobre "La educación de la sensibilidad literaria". Recuérdese cómo insistía en la necesidad de dotar a los estudiantes de un mínimo de conocimiento histórico:

> Naturalmente, la conquista de la sensibilidad literaria va acompañada de un contenido histórico-crítico que, insertado en esa sensibilidad, se enriquece entonces y autentifica, al dejar de ser repertorio de nombres y de fechas, y al convertirse, para el alumno, en manantial de experiencias y de posibilidades de goce estético (Baquero Goyanes 1953c: 1).

Teniendo esto en consideración se podría decir que la nueva ordenanza y la propuesta realizada por Mariano Baquero para la educación de la sensibilidad literaria coincidían en dos de sus principales ejes: la necesidad de un conocimiento histórico y social que

orientase a los estudiantes en su interpretación de las obras y la relevancia de la lectura y el contacto directo de los alumnos con los textos literarios. Si el segundo eje será atendido al analizar sus comentarios de texto, en este apartado dedicado a cuestiones de sociología y novela profundizaremos en la manera en que Baquero desarrolló esas contextualizaciones, haciendo especial hincapié en aquellas notas que, reflejando el contenido de sus propios estudios críticos, permiten apreciar la fructífera interconexión que se estableció entre su profesión docente e investigadora.

2.1.2. La novela y el lector

Como hemos anticipado, la orden ministerial de 1975 hace referencia a la figura del lector. Se trata de un apartado muy específico, en el que se insta a escribir un capítulo en el manual de segundo de Bachillerato que contenga los siguientes apartados: "La literatura y el lector. Literatura y sociedad. Folklore y literatura" (8053). Este capítulo no fue redactado por Mariano Baquero, pero en su propia denominación se aprecia muy bien el reflejo de los postulados propuestos por la crítica sociológica. Más allá de esta mención, conforme a lo expuesto en la orden ministerial, el profesor no tenía obligación de hacer referencia al lector en ninguna otra lección. Las recurrentes alusiones a esta figura en las lecciones elaboradas por Mariano Baquero hay que interpretarlas, por tanto, como resultado de una convicción personal acerca del mejor modo de comprender y explicar la literatura. En este sentido es importante tener en cuenta que el lector aparece, en muchas de sus reflexiones, como un elemento fundamental en la comprensión de la literatura desde un punto de vista sociológico. Más allá de esta interpretación del lector, puede resultar realmente revelador comprobar cómo Baquero incluyó otras explicaciones que podrían resultar próximas a las expuestas en la estética de la recepción.

Una de las principales motivaciones que condujo a Mariano Baquero a aludir con tanta recurrencia a la función del lector fue su deseo de evidenciar la relación que existe entre la situación de los géneros literarios en cada época y sus destinatarios. Este interés lo condujo a presentar en sus lecciones diversas referencias al estado en que los géneros literarios se encontraban, vinculándolos siempre a la recepción que la sociedad de cada momento realizaba de ellos. Su lección "Literatura Renacentista. Época de Carlos V", con

un apartado dedicado al estudio del "Publico lector y géneros literarios en el Renacimiento español" supone una excelente muestra a este respecto. En ella, familiariza a los estudiantes con las categorías de *público minoritario* y *público mayoritario*, al tiempo que expone la posibilidad de aplicarlos a la recepción de los géneros literarios del Renacimiento. Bajo este enfoque, diferencia entre el público minoritario de las representaciones teatrales y el público mayoritario que tenían las obras poéticas de Boscán y Garcilaso. Por encima del número de lectores que recibieron las composiciones poéticas de estos autores, Baquero sitúa la conquista de gran público lograda por los libros de caballerías. Para justificar esta última afirmación, recurre a una metodología ya presente en el capítulo de su Historia por la cual tomaba como referencias fuentes de la época de diversas procedencias. En esta ocasión, se sirve tanto de fuentes históricas −señala el gran gusto de Carlos V por los libros de caballería− como del contenido de obras ficticias. En este sentido, cita el capítulo XXXIII del primer *Quijote*, donde en la venta de Palomeque se reúnen en torno a don Quijote un gran número de personajes, todos ellos buenos conocedores de los libros de caballería. Por medio de este episodio da cuenta de cómo buena parte de esa gran masa de lectores estaba constituida por mujeres. Un comentario que le conduce a citar a Santa Teresa y la influencia que estos libros tuvieron en la simbología presente en sus obras literarias.

Este procedimiento de alternar fuentes históricas y ficticias fue muy habitual en sus lecciones. Era un método que le permitía, a un mismo tiempo, incrementar tanto el conocimiento histórico como el cultural de los estudiantes. Además, podía servir para familiarizarles con el modo en que la historia y la literatura se alimentan recíprocamente, haciéndoles ver la utilidad de conocer determinados episodios históricos para comprender las obras literarias y la capacidad de la literatura de contar eso que Unamuno denominó *intrahistoria*.

Esta metodología empleada por el maestro puede enmarcarse, perfectamente, dentro de la preocupación que presentaban los profesores de literatura en dichos años. Lázaro Carreter dio hábil muestra de ella en la introducción que realizó a la ya citada obra *El comentario de textos*. En esta introducción, el profesor zaragozano intentaba dar respuesta a la usual pregunta de los estudiantes: *para qué sirve la literatura.* Para reivindicar la importancia de la enseñanza de la literatura señalaba, principalmente, dos razones. Por un lado, la posibilidad de enriquecerse espiritualmente al entrar en contacto

con los valores eternos del espíritu humano y conocer la trayectoria histórica de las letras de su país. Por otro, haciéndose eco de postulados marxistas, manifestaba la posibilidad de hallar en la literatura un escenario más de la lucha de clases, un medio de conocimiento sobre el pasado y presente, que ponga de relieve hasta qué punto las obras literarias son resultado de condiciones históricas (Lázaro Carreter, 1973: 9-10). Si estas palabras de Lázaro Carreter son testimonio de la necesidad de reclamar la importancia de la enseñanza literaria para comprender al espíritu humano y su trayectoria histórica y social, no cabe duda de que la metodología empleada por Mariano Baquero suponía un esfuerzo por plasmar dicha relevancia de manera práctica.

Cuando redacta su siguiente lección, "`Plenitud del Renacimiento: Cervantes", Mariano Baquero vuelve a incluir otro apartado destinado expresamente al lector, titulado: "El público lector en la época de Cervantes". En él, le interesa reflejar el tipo de lector que Cervantes tenía en mente, acercando a los alumnos, de manera implícita, al concepto de *lector modelo* de Umberto Eco. Retomando el término "público mayoritario", manifiesta el enorgullecimiento que, en el capítulo III del segundo *Quijote*, Cervantes muestra ante la popularidad y difusión alcanzadas por su creación novelesca.

Tras esta apreciación, introduce a los estudiantes otros dos nuevos conceptos asociados a la figura del lector, el de "lector individualizado" y "lector colectivo". Para ello, compara esta popularidad conseguida por Cervantes con la aún más lograda por Lope. Sirviéndose de lo expresado por Américo Castro, anima a los alumnos a comprender el gran éxito tenido por Lope a la luz de la acomodación al gusto mayoritario del público que el propio escritor pretendía de sus obras. Cervantes, por su parte, disfrutaba de una libertad mucho mayor. Sus novelas lejos de buscar el consenso y gusto de una gran masa de espectadores iban dirigidas a un individuo, a un lector individualizado. Al profesor le parece interesante insistir en este punto para resaltar cómo este contar con el lector individual de Cervantes es uno de los rasgos que lo definen como novelista moderno. De este modo, reflexiona sobre cómo la participación del lector en lo que lee, tan característica de la novela actual, ya estaba presente en cierta forma en la narrativa de Cervantes.

Sobre esta habilidad de Cervantes para hacer participar al lector en la obra regresa en la lección del manual de tercer curso titulada "Cervantes y *Quijote*", en la que también incluye un apartado dedicado específicamente a la figura del lector: "El *Quijote* y sus

lectores". A propósito de la habilidad cervantina para exaltar los valores humanos y éticos de don Quijote sin adoptar una postura moralista o predicadora, presenta, en este apartado, la actitud tan inteligente de Cervantes como escritor ambiguo[208]. "Muchas veces dice las cosas insinuada o reticentemente, y otras ni tan siquiera las dice, confiando −como apunta en el *Quijote*− que el lector le agradezca no tanto lo dicho como lo callado" (1977: 178). Como se puede ver, el profesor recurre a un apunte dejado por el propio Cervantes en su obra para explicar la confianza de este autor en sus lectores, a quienes consideraba con el talento y la sensibilidad suficiente como para completar la obra. Estas reflexiones hay que entenderlas como una muestra del traslado a estos manuales de las ideas de la corriente de la estética de la recepción, que, si bien en los años 70 comenzaban a formar parte de la teoría literaria española del momento, conviene recordar cómo Mariano Baquero se anticipó al auge de esta corriente en nuestro país. A este respecto puede señalarse el artículo que en 1959 escribió para la prensa, "El novelista y el lector" en el que ya exponía reflexiones claramente vinculadas con las que ahora presentaba en estos manuales:

> Alguna vez se ha dicho que precisamente la manifestación de una educada deferencia hacia un lector al que se le supone inteligente radica en ese decir las cosas a medias, no insistir, aludir tan solo, 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, pensando en ciertos relatos de Faulkner o de algunos novelistas franceses actuales (Baquero Goyanes, 2006: 91).

Tal vez el detenimiento con que el profesor retoma esta cuestión en sus manuales pueda entenderse como una estrategia con la que estimular a los estudiantes a la lectura, haciéndoles ver su potencialidad para participar en las obras una vez convertidos en lectores. Esta reflexión está, sin duda, en consonancia con lo que el profesor expresaba en su artículo sobre "La educación de la sensibilidad literaria", al indicar:

> 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, deban presentársele las obras clásicas de una manera que deje margen a su aportación interpretativa (1953c: 4).

[208] Como ya indicamos, en las carpetas personales de Mariano Baquero se encuentran escaneadas unas páginas del libro de Umberto Eco, *Obra abierta*. En ellas, Eco reflexionaba sobre la ambigüedad de algunas obras y su capacidad para dar lugar a una pluralidad de percepciones. Reflexiones que se pueden asociar con las trasladadas por el profesor a estos manuales y que, sin duda, también están relacionadas con su preocupación por el perspectivismo literario.

En esa misma lección del manual de tercero que hemos mencionado, "Cervantes y el *Quijote*", es posible apreciar también cómo el profesor otorga una dimensión histórica a ese carácter abierto de la obra cervantina, por el cual parece posible siempre realizar una nueva interpretación de la misma. Por este camino acerca a los estudiantes a las distintas interpretaciones que las diferentes generaciones de lectores han realizado del *Quijote* a lo largo de la historia. Para ello, realiza una revisión que le lleva a comentar la distinta proyección que ha tenido esta obra, en función de cómo ha sido interpretada en cada momento. Si el recorrido comienza por el influjo que tuvo la obra cervantina en el *Quijote* apócrifo de Avellaneda, termina mencionando el modo en que, ya en el siglo XX, el *Quijote* ha alentado a Ortega y Gasset a ver en el diálogo la categoría por excelencia de la novela. No deja de señalar la influencia que tuvo en autores extranjeros como Fielding, Lawrence, Sterne, Dickens, Balzac, Flaubert, Gogol, Dostoievski o Mark Twain.

Estas lecciones dedicadas a Cervantes son las que mayoritariamente contienen las reflexiones de Baquero sobre el lector realizadas desde una perspectiva próxima a las ideas de la hermenéutica literaria. Pese a ello, como ya indicamos, la figura del lector aparece también en otras lecciones. Cuando redacta su lección "Literatura neoclásica", la figura del lector vuelve a aparecer mencionada a propósito de la situación de los géneros literarios. Al exponer el descenso que presentan en el siglo XVIII géneros literarios como la novela, más dados a la imaginación, creación y fantasía, Baquero señala el auge que, por contrapartida, tiene el ensayo, la literatura de autobiografías, diarios, memorias o epistolarios en esta época. Atendiendo a ello, reflexiona sobre lo poco habituado que había estado el lector hispánico a que el autor le diese a conocer su intimidad por medio de confesiones, memorias o autobiografías. En consecuencia, es a través del ensayo y de la indispensable presencia en él de un *yo opinante* como se consolida una práctica que ha de parecer muy hispánica desde ese momento (1976a: 289).

Al hacer referencia en su lección "La novela española en el siglo XIX", al auge experimentado por la novela en este siglo, también hace referencia a ciertos aspectos relacionados con la recepción de esta clase de obras. Como sucedía en su capítulo para la Historia de la Literatura de Díaz-Plaja, la influencia del folletín en algunas novelas de esta época conduce al profesor a familiarizar a los estudiantes con esta especie literaria. Especialmente le interesa destacar la forma de publicación en entregas con la que el

verdadero folletinista daba a conocer su producción a los lectores. Con el fin de acercar esta realidad decimonónica a la actualidad de los estudiantes, compara este modo de recepción con el empleado actualmente para publicar los *fascículos semanales*. Como ya señalamos en el apartado destinado a su contribución a la Historia literaria, para Baquero era fundamental explicar la evolución de la literatura como una serie sucesiva y coherente de acontecimientos que necesitaban ser insertados en una tradición para poder comprenderse. Así, explicábamos la alusión que realizaba al folletín, pese a tratarse de una especie literaria cultivada en un periodo anterior al que era su objeto de estudio. Si tenemos en cuenta que, además, se trataba de un tipo de literatura de segundo orden, el hecho de que Baquero dedicase cierto espacio a esta especie literaria, evidencia su consciencia sobre la influencia que tenía esta literatura de masa en el proceso de formación, sustitución y evolución de los géneros literarios. Esta concepción sobre las transformaciones de los géneros literarios se halla, sin duda, próxima a algunas anotaciones realizadas al respecto por Eichembaum (1978) en "La teoría del 'método formal'": "en este sentido acordamos importancia extraordinaria al problema de la formación de los géneros y de su sustitución; en consecuencia, la literatura de segundo orden, la literatura de masa, adquiere también valor al participar en este proceso" (51).

Cuando presenta el origen de la novela realista es de nuevo la figura del lector la protagonista de su reflexión. Para explicar el nacimiento de este nuevo tipo de novela, Baquero manifiesta cómo es resultado del anhelo de los novelistas por "hacer ver a los lectores españoles que podían resultar interesantes y novelescos temas extraídos del mundo actual, de la sociedad contemporánea, de las costumbres populares; sin necesidad de ir a buscarlos en el pasado −la novela histórica− o en las truculencias propias del *folletinismo* (1976a: 253-254). De igual modo, al hacer referencia a la producción de Palacio Valdés, insiste con especial interés en explicar el tipo de lector al que iban destinadas sus novelas. Señala, así, cómo pertenecía a la clase media y estaba interesado por una temática relacionada no solo con los asuntos de su propia condición social sino también con los de la vida del proletariado y de las clases altas (1977: 359).

También en sus comentarios críticos a los fragmentos y obras literarias es posible encontrar mencionado al lector. Al dedicar un apartado posterior a estas aportaciones de Mariano Baquero, no desarrollaremos aquí el contenido de los mismos. Con todo, queremos destacar cómo tuvo en cuenta la *perspectiva del lector* en algunos de sus

análisis como el del *Lazarillo de Tormes* o en su explicación de la cuestión del engaño óptico presente en algunos episodios del *Quijote*. Igualmente, en la lección dedicada a las relaciones de la literatura española con la literatura universal, es posible apreciar la relevancia que le otorgaba a esta figura, concretamente al destacar la importancia de las traducciones, algo que no aparecía especificado en la orden ministerial. Para evidenciar la relevancia que tienen las traducciones, Baquero invita a los estudiantes a considerar la existencia en todas las épocas históricas de una mayoría de lectores que solo conocían su lengua natal, siéndoles imposible leer obras de otras literaturas sin que actuara como intermediario un traductor. Una figura, esta última, muy importante en cuanto instrumento de intercomunicación cultural y que en nuestra historia literaria ha sido encarnada en autores tan ilustres como Boscán o Fray Luis y, más próximo a nosotros, por Salinas, en su traducción de Proust (1976a: 85).

Como se ha podido comprobar, además de ampliar considerablemente la presencia del lector en sus lecciones con respecto a lo indicado por la normativa ministerial, Baquero ofreció reflexiones sobre el mismo que supusieron una explicación de su función a partir de una perspectiva distinta a la concepción sociológica desde la que la orden del Ministerio proponía abordar su figura. En este sentido, hubo comentarios que estaban, sin duda, mucho más próximos al enfoque que había conducido a muchos críticos literarios a poner su foco de atención en la figura del lector desde finales de los años sesenta. La importancia que el lector adquiere en las explicaciones que ofrece en estos manuales hay seguramente que entenderla como un hábil recurso empleado por el profesor para mostrar a los estudiantes el papel fundamental del mismo en la historia de la literatura, con el consiguiente objetivo de incitarles a convertirse en protagonistas de esa experiencia.

En estas lecciones, lejos de exponer un devenir del género centrado en factores puramente formales, su exposición se vio iluminada por la especial atención que le mereció la relación del público lector de cada época con este género literario. Esto le permitió dar cuenta de la influencia que siempre ha tenido el factor de la recepción en ese dinamismo en función del cual los géneros literarios retoman viejas formas, las sustituyen o las renuevan, dando lugar a variedades y tipos de novelas tan diferentes como las que revisa en estas lecciones.

2.1.2. Las influencias sociales, históricas, científicas o culturales en el devenir de la novela

De acuerdo al requerimiento exigido por la orden ministerial, la exposición de los acontecimientos históricos, sociales, culturales o científicos que, teniendo lugar a nivel europeo o nacional, influyeron en las novelas españolas fue otro de los ejes que sostuvo los planteamientos de sociología literaria que Mariano Baquero realiza en estos manuales.

Cuando escribe su ya citada lección "Literatura renacentista. Época de Carlos V", comienza el acercamiento a este movimiento literario transmitiendo la anticipación con que en Italia se dio el Renacimiento, con autores como Boccaccio y Petrarca. Con un claro talante pedagógico, desarrolla la influencia que el renacimiento italiano tuvo en España tanto en el plano ideológico como a nivel de las formas literarias. En lo concerniente a esto último, manifiesta el influjo que tuvo para la introducción de algunos italianismos en la lengua española. Señala el caso de la voz "novela", procedente de la palabra italiana, *novella*, que durante los siglos XVI y XVII había servido para designar a los relatos cortos, aproximando, por este camino, a los estudiantes a la compleja cuestión de la imprecisión terminológica que ha rodeado siempre a los géneros literarios, y a la que tanta atención había dedicado en sus aportaciones teórico-críticas. En lo respecta a la influencia en el aspecto ideológico, llama la atención sobre la difusión de las ideas neoplatónicas en novelas de la literatura española, como *La Galatea* de Cervantes o la "casi novela dialogada", *La Dorotea*, de Lope de Vega (1976a: 155).

Junto a esta influencia italiana, Baquero acerca a los estudiantes al influjo que tuvieron sobre la literatura española algunos de los grandes humanistas de la Europa septentrional como Erasmo de Rotterdam. Siguiendo el mismo procedimiento de volver comprensibles cuestiones muy complejas, se centra en señalar dos aspectos de la ideología erasmista que tuvieron especial reflejo en las obras y autores del renacimiento español. Por un lado, manifiesta la pretensión del erasmismo de cultivar una espiritualidad que prescindiese de lo externo en beneficio de una mayor pureza e interioridad. Por otro, refleja la tendencia del erasmismo satírico a criticar la vida de los eclesiásticos y monjes. Con estas explicaciones, su finalidad no es otra que hacer partícipes a los estudiantes de cómo buena parte de la literatura española de este siglo, caracterizada por una fuerte sátira anticlerical, parece estar en consonancia con este pensamiento erasmista, citando como

ejemplo el *Lazarillo de Tormes* −obra de lectura recomendada por el Ministerio para esta lección−. Tal y como demuestra que el hilo de esta explicación finalizase señalando la presencia que tiene lo comentado en la lectura que los alumnos han de realizar, resulta evidente que en el horizonte de expectativas del profesor se encontraba el hacer comprensible el texto literario objeto de comentario.

Como se ha podido comprobar, tanto en su trayectoria investigadora como en la aportación a la Historia de la Literatura, resultaba frecuente que Baquero retrajera un determinado aspecto literario para insertarlo en la tradición. Tal metodología también aparece empleada en estos manuales. Un ejemplo de ello es la matización que realiza sobre cómo esta sátira anticlerical no suponía, en realidad, una novedad, fundamentada en la influencia erasmista que ya se había dado con cierta frecuencia en la Edad Media española. De esta forma, el erasmismo pudo servir simplemente para mantenerla y reforzarla. Ante apreciaciones como esta, es fácil advertir cómo Baquero quiso vincular lo que por cuestiones pedagógicas se ofrecía en capítulos separados, queriendo evitar que los estudiantes obtuvieran una comprensión de la historia de la literatura rígidamente compartimentada en siglos y movimientos literarios.

En su lección "Plenitud del Renacimiento: Cervantes", se puede también comprobar cómo la finalidad esencial del profesor era enriquecer la interpretación que los estudiantes pudiesen hacer del fragmento propuesto como comentario al final del capítulo. Bajo este enfoque se explica que los acontecimientos culturales e históricos que influyeron de manera generalizada en la literatura del país fuesen planteados a la luz de la influencia que supusieron en la obra cervantina. Si el apartado de la lección dedicado al comentario de texto le daba pie a plantear cuestiones de teoría y crítica literaria, como había propuesto en su artículo sobre la educación de la sensibilidad literaria, era necesario que esas cuestiones se vieran completadas con un conocimiento histórico para que la comprensión de la obra pudiese ser más integra y completa:

> 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* (1953c: 1).

Llevando a la práctica el principio propuesto décadas antes, señala algunos de los grandes acontecimientos históricos que tuvieron lugar a nivel nacional en dicha época

como el combate naval de Lepanto, el saqueo de Cádiz, las penalidades de los cautivos españoles en Argel o la expulsión de los moriscos, señalando el reflejo que obtuvieron en la obra cervantina. La influencia de los acontecimientos históricos y culturales no solo adquiría reflejo en las obras literarias de manera directa, sino que también era posible apreciarla en la tonalidad y el ánimo que los novelistas transmitían con sus escritos. Es lo que sucede en la visión crítica, melancólica y serena que emana de la obra de Cervantes, que Baquero presenta a la luz de las muchas decepciones experimentadas por el novelista.

Con esta misma orientación, anima a los estudiantes a observar la presencia que tienen los distintos estamentos de la sociedad renacentista en la producción cervantina. Para ayudarles en la identificación, manifiesta cómo en el *Quijote* se hallan representadas tanto la burguesía rural más acomodada −Diego de Miranda− como la más modesta −Don Quijote−, o incluso un gran número de oficios, razas, profesiones −gitanos, moriscos, bachilleres, curas, soldados, galeotes, alguaciles, jueces, alcaldes…−.

En las explicaciones ofrecidas en las lecciones de su manual para el tercer curso de BUP también está muy presente la cuestión de las influencias sociales, históricas y culturales que caracterizaron a las grandes obras de cada una de las épocas históricas. Como el propio profesor refleja al inicio de su lección "La prosa renacentista", para esta lección, la normativa oficial recomendaba como novela la lectura de el L*azarillo de Tormes.* Ya durante el curso anterior, recordemos, los alumnos habían leído un fragmento de esta novela, presentada por Baquero como la primera novela moderna. En esta ocasión, el *Lazarillo* aparece planteado a la luz de la réplica y parodia que supone de los libros de caballería, que tanto éxito habían alcanzado durante ese siglo. De todos estos libros, es el *Amadís* el que, contemplado desde cierta perspectiva histórica, le parece digno de mención, y sin el cual −explica Baquero− no se podrían entender obras tan relevantes como el *Quijote* o *Lazarillo de Tormes*. Como se puede ver, a partir de la obra propuesta por el Ministerio, con este comentario el profesor estaba en cierto modo incitando a los alumnos a la lectura de los libros de caballería. Si tenemos en cuenta la modernidad del *Lazarillo*, ello podría suponer un reflejo de la sugerencia que realiza en su artículo sobre la sensibilidad literaria, al animar a los profesores a utilizar obras del interés de los estudiantes −como en este caso podía ser el texto anónimo− para inducirles a la lectura de otras obras clásicas.

Continuando con este razonamiento, comparte con los alumnos cómo el *Lazarillo* es mucho más fácil de comprender al ver en él un negativo o reverso de los libros de caballerías. Resulta llamativa la similitud que, esta apreciación sobre el modo en que se relacionan por oposición el *Amadís* y el *Lazarillo*, presenta con las ideas de Tinianov sobre la evolución literaria, que Eichembaum recogió en su teoría sobre el método formal:

> Cuando se habla de la tradición o de la sucesión literaria, se piensa generalmente en una línea recta que une a los autores más recientes de una rama literaria con sus mayores. Las cosas, empero, *son* mucho más complejas. No se trata de una recta que se prolonga, sino que en cada paso asistimos a un comienzo que se organiza a partir de un punto que se refuta... La sucesión literaria es ante todo un combate: la demolición de un todo ya existente y la nueva construcción que *se* realiza a partir de los elementos anteriores (Eichembaum, 1978: 49).

A la luz de planteamientos como este es evidente la habilidad de Baquero para llevar a la práctica, de manera didáctica y sencilla, complejas cuestiones de teoría literaria.

También en la lección dedicada a "Cervantes y El *Quijote*" se encuentran referencias ligadas a la influencia de estímulos extraliterarios. Como bien recuerda, ya en el curso anterior se había mencionado la huella que habían dejado, en su producción, las desventuras sufridas por el autor a lo largo de su vida. En esta lección, profundiza sobre este aspecto, interesándole señalar la importancia que tuvo en su formación y en el "afinamiento de su sensibilidad" su experiencia en Italia, presente especialmente en su última novela *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. También refleja lo mucho que significó para él el recuerdo de Andalucía, del que ha quedado constancia en páginas de algunas obras como *Rinconete y Cortadillo* o *El celoso extremeño*.

La lección "La literatura en el siglo XVIII" sirve de contextualización a las introducciones a la lectura de cuatro relevantes obras de este siglo −los textos del Padre Feijoo, los *Diarios* de Jovellanos, las *Cartas marruecas* de Cadalso y *El sí de las niñas* de Moratín− realizadas en el siguiente capítulo del manual. De estas cuatro obras, por la presencia en ella de algunos elementos novelescos, nos centraremos en las explicaciones que realiza a las *Cartas marruecas* de Cadalso. En esa inicial contextualización, como no podía ser de otro modo, llama la atención sobre la fuente de influencias que supuso el país francófono para las transformaciones que se produjeron en Europa durante el siglo XVIII. Con su habitual tendencia a dotar a sus lecciones de una gran cohesión, recuerda lo señalado durante el curso anterior sobre las influencias que tuvieron en España las ideas francesas. En dicha lección, comentaba el influjo que había tenido la filosofía y

pensamiento francés en los enfrentamientos ideológicos entre las dos Españas, caracterizada una de ellas por "la fidelidad a lo tradicional y la total repulsa de lo nuevo y extranjero", y la otra por "hacer tabla rasa del pasado y solo interesarse por el presente y, sobre todo, por el futuro" (1976a: 283). También en esa lección reivindicaba la función que había desempeñado Cadalso a la hora de acercar las posturas tan extremas de estas dos Españas. Debido seguramente a la lectura completa de la obra de *Cartas marruecas* que tenían que realizar los estudiantes en este tercer curso, en este manual el profesor muestra una preocupación aún mayor por concretizar las influencias del pensamiento francés en la actitud que este autor mantuvo al escribir su obra. Como ejemplo del reflejo en su obra de este enfrentamiento entre las dos Españas, menciona el prólogo escrito por el propio Cadalso a su libro, destacando la gracia con que satirizaba tanto al tipo del *español rancio*, que nada quería saber del presente, como al del *progresista*, que renegaba de todo lo que fuera español y perteneciera al pasado. Tal y como demuestra este comentario, en la redacción de esta contextualización, era frecuente que Baquero tomara fuentes de diversas procedencias, acudiendo a citar tanto comentarios críticos de los propios autores como fragmentos de sus obras.

Partiendo de la finalidad docente que esta crítica social de raigambre erasmista infundía a la literatura española de la época, el profesor aproxima a los estudiantes al concepto horaciano de *docere*, según el cual toda obra debía reportar alguna enseñanza, bien moral o social. Como modelo de novelas escritas bajo esta concepción didáctica de la literatura, señala el tan olvidado caso del *Eusebio* de Pedro Montengón, considerado como un tratado de pedagogía con débil forma novelesca, o la tan popular novela, ya mencionada durante el curso anterior, del P. José Francisco Isla. En lo que respecta a esta obra, no se resiste a señalar su proximidad con el *Quijote* cervantino, debido principalmente a los elementos didácticos que aparecen unidos al carácter novelesco y al hecho de que fueran manejados con tonalidad cómica. Profundizando aún más en esta comparación, manifiesta cómo al padre Isla se le ocultó el valor transcendente del sentido crítico del *Quijote*, mientras que fue percibido por Cadalso quien, tomando como raíz lejana esta obra cervantina, halló en las *Cartas persas* de Montesquieu un modelo apropiado para realizar esa crítica de la sociedad española contemporánea a la que aludíamos. Si se recuerda cómo en su trabajo sobre "Perspectivismo y contraste Cadalso, Larra y Mesonero Romanos", Baquero mencionaba el modo en que Cadalso renueva el

conflicto ilusión-realidad presentado en el *Quijote,* se puede apreciar cómo la fuente de la que nace esta sutil matización era, sin duda, la de sus propios estudios.

Partiendo de la relación que se puede establecer entre las distintas naciones europeas a propósito del cultivo del naturalismo y realismo decimonónico, en su lección "La literatura realista" aproxima a los estudiantes a la relevancia que el concepto de *realismo* había adquirido en esta época. Fiel a las reflexiones realizadas en sus investigaciones, Baquero plantea este concepto a la luz de su presencia a lo largo de la historia de la literatura española. Por este camino, les acerca a la idea sugerida por algunos cultivadores de la literatura realista del XIX que veían, no tanto en la influencia exterior, como en la obra de Cervantes, en las novelas picarescas y en el realismo de los siglos XVI y XVII españoles sus claros precedentes. Pese a ello, y teniendo en cuenta la complejidad y ambigüedad del término *realismo,* quiere hacer ver la diferente concepción que presentan el realismo de siglos anteriores y el que prevalece en la segunda mitad del XIX. Esto le da pie a expresar la relevancia que tuvo la literatura francesa como fuente de expresión de este movimiento. Sin embargo, el auge alcanzado por las corrientes realistas y naturalistas durante estos años fue fruto de un conjunto de circunstancias no solo literarias o estéticas, sino también sociales, políticas, científicas, etc. que, siguiendo su habitual procedimiento en estas lecciones, Baquero no deja de desarrollar.

Ya durante el curso anterior había señalado el auge experimentado por la novela durante este siglo como consecuencia del afianzamiento de la clase media en la vida española. En esta lección, profundiza en este aspecto, manifestando el ajuste de estas novelas a las necesidades de la burguesía, lo que las convertía en un espléndido espejo y análisis de la misma. Junto a algunas novelas españolas como *Pedro Sánchez* de Pereda o *Fortunata y Jacinta*, *La de Bringas*, *El amigo Manso*, *La incógnita*, *Realidad*, etc. de Galdós, cita títulos de obras francesas, como *Madame Bovary* de Flaubert o *Pot Bouille* de Zola o, portuguesas, como *El primo Basilio* de Eça de Quiroz. Recurriendo, una vez más, al testimonio de los propios novelistas, cita las palabras de Palacio Valdés, quien da cuenta de cómo a la clase social burguesa también le interesaba saber sobre otros estratos sociales. Para ejemplificarlo, señala cómo era habitual que, en las novelas, aparecieran reflejadas las clases sociales altas –*La Montálvez* de Pereda o *Pequeñeces* del padre Coloma−, así como la vida del proletariado o de los trabajadores del campo −*La taberna* y *La tierra* de Zola, *La Tribuna* de Pardo Bazán, *La barraca* o *Cañas y barro* de Blasco

Ibáñez−. Haciéndose eco de lo sugerido en sus estudios críticos y en su aportación a la Historia de la Literatura, refleja el cambio que experimentaron las descripciones del vivir campesino que realizaba la literatura clásica −siempre caracterizadas por una tonalidad idílica− de las escritas por los autores naturalistas, más próximas a la "visión sombría de un vivir infrahumano, más propio de los animales que de los hombres" (1977: 259).

Junto a la influencia que la clase social burguesa tuvo sobre la novela, Baquero plantea cómo la concepción del género propuesta por Zola es también consecuencia de la influencia en sus teorías de los métodos científicos del médico francés Claude Bernard. Transcribiendo las palabras expuestas por el propio Zola en *La novela experimental*, transmite a los estudiantes el deseo del escritor por buscar un nuevo modo de novelar basado en la observación y experimentación que caracterizaban a la ciencia y filosofía de la época. Conceptos propios de las Ciencias Naturales como el del *positivismo* de Auguste Comte o el del *determinismo* de Hipólito Taine, unidos a las ideas evolucionistas de Spencer y Darwin o a la teoría de la herencia biológica de Mendel, son explicados por el profesor con gran sencillez y precisión a fin de dar cuenta de la repercusión que tuvieron estas cuestiones científicas en la literatura europea decimonónica. Sin dejar de señalar la influencia que tales conceptos tuvieron en las expresiones de otros géneros literarios −como en la obra dramática *Espectros* de Ibsen− son principalmente modelos novelescos los que menciona, citando, así, el amplio ciclo de novelas de Zola, *Los Rougon-Macquart*, donde el alcoholismo y otras taras va marcando a sucesivas generaciones, o algunas obras de Galdós, como *La desheredada,* donde Isidora Rufete y su hermano padecen taras biológicas heredadas de su padre. Ante la gran atención que recibió el arte descriptivo de doña Emilia en los estudios críticos de Mariano Baquero, no es extraño que se detuviese en esta lección a reflejar la influencia que tuvo el sistema filosófico positivista y determinista en algunas de las técnicas descriptivas empleadas por esta autora, como el detallismo descriptivo o el dato físico.

Insistiendo en su procedimiento de explicar la evolución literaria como una secuencia de acontecimientos relacionados, el profesor plantea la preocupación de los novelistas realistas y naturalistas por reflejar los temas y conflictos del presente como rasgo opuesto al gusto de los escritores románticos por evadirse hacia el pasado en sus novelas y dramas históricos. Pese a ello, matiza cómo también había existido un romanticismo social y aun revolucionario singularizado por su carácter social y político,

liberal, que convertía en héroes y personajes poéticos a seres marginados y condenados socialmente −Víctor Hugo o Espronceda−. Este interés romántico −continúa explicando− por lo popular, lo local, regional y pintoresco, trajo consigo la aparición de lo que se conoce como *literatura costumbrista*. La incorporación del material costumbrista a las formas del relato extenso a través de la obra de Cecilia Böhl de Faber supuso, a su vez, la transición desde el *costumbrismo* a la *novela realista*. Como se puede ver, de esta forma, Baquero insiste en dar a conocer a los estudiantes, de manera sencilla, la dinámica con que los hechos literarios configuran la historia de la literatura, aproximándoles al reflejo práctico de algunas de las cuestiones que, como ya señalamos, Tinianov había planteado bajo el concepto de *evolución literaria*.

También en el capítulo "La prosa contemporánea" del manual destinado a segundo curso se encuentran algunas apreciaciones de Baquero sobre cómo los acontecimientos históricos y culturales influyeron en la evolución de la literatura. En este sentido, especial relevancia adquiere su alusión a la guerra civil como suceso histórico que implica el nacimiento de lo que se ha denominado como "literatura del exilio", cultivada por escritores como Francisco Ayala o Ramón J. Sender. Otro acontecimiento destacado de este periodo de posguerra que refleja fue la concesión del primer premio "Nadal" a Carmen Laforet y la consecuente relevancia que tuvo para la incorporación de no pocas escritoras al ámbito de la novela. En su habitual procedimiento de establecer relaciones entre las distintas épocas literarias que faciliten una comprensión continuada de la historia de la literatura y evite confusiones, señala cómo esta participación de la mujer en la literatura no era algo novedoso, hallándose ya en el siglo XVII autoras como María de Zayas o Mariana de Carvajal. Aún así, resultaba llamativo y lo seguiría siendo todavía en tiempos de Cecilia Böhl de Faber quien −recuerda− tuvo que adoptar el pseudónimo de Fernán Caballero. A raíz de esa concesión del Premio Nadal a Carmen Laforet también familiariza a los estudiantes con la importancia que adquirieron los premios literarios en el ambiente cultural, al convertirse en un factor fundamental para el desarrollo de la novela. Explica, así, como si bien se suscitaron grandes polémicas sobre las ventajas y desventajas que los premios literarios tenían para el porvenir y calidad de la novela, se convirtió verdaderamente en el principal medio a través del que se descubrieron muchos de los escritores que hoy se consideran relevantes (468).

En definitiva, como se ha podido observar, todas sus lecciones −desde las destinadas al periodo renacentista hasta las que abordan la época contemporánea−, están elaboradas a la luz de un amplio contenido histórico, cultural, social, científico y filosófico que si, por un lado, se ajustaba a las exigencias demandadas por la normativa ministerial, fue generosamente enriquecido por apreciaciones y modelos de ejemplificación que emanaban de su propia tarea investigadora. La habilidad demostrada por el profesor para combinar los sucesos extraliterarios con la evolución de la literatura y las características formales de las obras hace evidente cómo, pese al enfoque principalmente formalista de sus estudios críticos, concedía relevancia al contexto histórico y social en que se publicaban las obras objeto de su análisis. Tal y como se ha podido apreciar, en su ejercicio como docente, puso en práctica los principios sugeridos ya en las primeras décadas de su trayectoria para educar la sensibilidad literaria de los estudiantes, según los cuales era necesario combinar en las lecciones un contenido teórico, crítico e histórico con el fin de orientar a los estudiantes en su lectura de los textos literarios, buscando siempre "la brecha afectiva" por la que acercarles a obras clásicas que, si bien lejanas en el tiempo, debían ser presentadas de un modo que conquistasen la sensibilidad de los alumnos.

2.2. Introducciones al análisis y a la lectura de novelas clásicas

En la consecución de lo propuesto por la nueva normativa ministerial para aproximar a los estudiantes al contacto directo con los textos literarios, uno de los grandes logros de las lecciones de estos manuales son las introducciones a la lectura y al análisis crítico de novelas de distintos periodos de la historia de la literatura. Tras la exposición de ese mencionado contenido social, científico, histórico y cultural con que en estas lecciones se contextualizan las distintas épocas literarias, los apartados destinados al análisis de las obras ponían su atención, mayoritariamente, en las características formales y estructurales de una, dos o tres obras significativas de cada periodo. Como anticipamos, el enfoque de este ejercicio es diferente en cada uno de los manuales, pues, mientras que en el destinado a segundo curso se analizan fragmentos de dichas obras, en el de tercero, se incluyen guías a la lectura completa de las mismas. En ninguno de ambos casos, Baquero dejó de tener en cuenta la totalidad del texto a la hora de realizar sus reflexiones.

Sin embargo, la diferente propuesta realizada por el Ministerio influyó en que, en el caso de los manuales de segundo curso, la mayoría de las referencias fueran tomadas del fragmento seleccionado, mientras que, en el de tercero, el profesor compaginase el ofrecimiento de una visión integral de la obra con la detención en aquellos capítulos u episodios considerados especialmente significativos para que el alumno pudiese apreciar la calidad formal y estilística de la obra.

Este distinto procedimiento a la hora de aproximar a los estudiantes a la lectura de los textos literarios se aprecia especialmente cuando en ambos cursos coincide la misma obra como objeto de lectura. Son los casos, por ejemplo, del *Lazarillo de Tormes* y el *Quijote*. En lo que se refiere al *Lazarillo*, es evidente cómo en ambos cursos el principal interés de Baquero estriba en que los alumnos aprecien y valoren el ritmo narrativo-descriptivo de esta obra. Con este propósito, en el manual de segundo curso, Baquero presenta la especial habilidad del anónimo autor para comprimir en pocas páginas nada menos que veintitantos años de la vida del narrador-protagonista, aproximando a los estudiantes por este camino, de manera clara y sencilla, al concepto de *economía descriptiva* −tan presente en sus estudios críticos−. Más allá de detenerse en este rasgo que caracteriza al ritmo narrativo-descriptivo de la obra en su integridad, lo que especialmente le interesa señalar es cómo en medio de esa aceleración, con el predominio de lo puramente narrativo, se encuentran momentos en que el autor refrena o retarda este ritmo. El fragmento seleccionado como objeto de análisis le sirve para ilustrar esto último. Se trata de la escena en que el protagonista hurta el vino al primer amo, el ciego. Teniendo en consideración que los alumnos cuentan con la reproducción de este episodio en las páginas anteriores del manual, Baquero les advierte sobre la lentitud que el autor consigue a base no solo de unas pormenorizadas descripciones sino también de un buen número de reiteraciones y repeticiones, llamando especialmente la atención sobre la significativa acumulación de diminutivos.

Siguiendo el procedimiento defendido por los estudios estilísticos, según el cual era conveniente atender a la impresión que suscita un determinado efecto estilístico del texto, Baquero familiariza a los alumnos con la diferente sensación que produce el uso de diminutivos en función del sufijo con el que se conforman, proporcionando en ocasiones un sentimiento de afectividad, piedad o ternura –"fuentecilla", "jarrillo"−, y en otras una sensación despectiva –"pobrete"−, haciéndoles asimismo apreciar cómo todo ello

contribuye a generar una estampa con la que suscitar cierta compasión hacia el triste ciego. El excesivo uso del diminutivo en este texto también le permite explicar el tradicional recurso retórico de la *antífrasis*, al exponer el sarcástico significado que adquiere "el golpecillo" que deja sin sentido a Lázaro al apreciarse cómo viene dado por un "jarrazo tan grande". Estas reflexiones sobre el uso estilístico del lenguaje suponen una muy sucinta y adaptada traslación de los intereses de la corriente crítica de la estilística al ámbito de la enseñanza de Bachillerato.

Si Baquero comenta el sentimiento de compasión que estos diminutivos despiertan hacia el ciego, no deja asimismo de mencionar el curioso fenómeno que el autor emplea para incitar al lector a sentir compasión y solidaridad hacia Lázaro. Llama, así, concretamente la atención sobre el momento en el que el autor, en este episodio transcrito, abandona brevemente el uso de la *primera persona* para emplear la *tercera persona verbal*. Veamos su apreciación:

> Obsérvese el texto con cuidado: "ayudándose, *como digo* [continúa aún la 1ª persona], con todo su poder, de manera que *el pobre Lázaro, que de nada de esto se guardaba* [se ha pasado ya a la 3ª persona], antes, como otras veces, estaba descuidado y gozoso, verdaderamente, *me pareció* [retorno a la 1ª persona] que el cielo, con todo lo que en él ha *me había caído* encima" (Baquero Goyanes, 1976a: 171).

Partiendo de este fragmento, reflexiona sobre cómo parece que el protagonista se desdobla, apareciendo, por un lado, el Lázaro víctima de la crueldad del ciego y, por otro, el Lázaro espectador, encargado de reclamar *desde fuera*, desde la perspectiva del lector, la compasión hacia este protagonista. Como ya indicábamos, a la luz de esta explicación, se puede ver cómo la importancia de la figura del lector estuvo también presente en sus comentarios críticos sobre las obras.

Cuando en su introducción a la lectura del *Lazarillo de Tormes* del manual destinado a tercer curso retoma esta cuestión del ritmo narrativo-descriptivo la reflexión que realiza sobre un determinado pasaje no es tan detallada. Opta, por el contrario, por mencionar diversos momentos de la obra que dan cuenta de la habilidad del autor tanto para presentar indirecta y alusivamente como para detenerse a describir minuciosamente algún determinado aspecto de la escena. Junto al recuerdo del pasaje analizado en el curso anterior, alude a la escena del tratado tercero en la que Lázaro se dispone a penetrar en la que se supone una buena y abastecida casa, la del escudero. Señala cómo en ella, el rápido

trazado que el autor realiza no excluye una cierta minuciosidad, a su vez, en la presentación de los detalles. Para esta explicación, el profesor no duda en servirse de términos tan frecuentes en sus textos críticos como el de *morosidad* o *tempo lento*. Especial atención le merecen asimismo las referencias indirectas y alusivas que se realizan de las calles estrechas y empinadas de Toledo, con las que el autor consigue reflejar el ambiente de la ciudad sin tener que acudir a largas y directas descripciones. Más allá de aproximar a los estudiantes a cuestiones de la obra atendidas por la crítica, estas reflexiones le permiten advertir a los estudiantes de la necesidad de leer muy atentamente un libro que por su brevedad e intensidad narrativa requiere de un especial esmero y cuidado para apreciar en su lectura los aspectos y matices que hacen de ella una obra decisiva para la aparición de la novela moderna.

También en sus anotaciones sobre el *Quijote* se aprecia esa diferencia metodológica a la hora de plantear dos de los aspectos más significativos de esta obra: el diálogo y el perspectivismo. En el manual de segundo curso, a Baquero le interesa familiarizar a los estudiantes con una de las cuestiones que había marcado sus investigaciones sobre el diálogo: la capacidad del mismo para caracterizar a los personajes. Si bien es un rasgo presente en toda la novela cervantina, Baquero se centra en el fragmento elegido para comentario, que contiene el diálogo entre Don Quijote y Sancho sobre la entrega de la carta a Dulcinea. Con el fin de dejar constancia de la importancia de esta categoría narrativa en la obra, antes de analizar este fragmento, menciona la relevancia que algunos críticos, como Manuel Criado de Val, habían otorgado a este elemento, llegando incluso a considerar la configuración del *Quijote* como un extenso coloquio. También recuerda las palabras pronunciadas por Ortega y Gasset a propósito de esta novela, quien veía en el diálogo una categoría fundamental de la novela, como algo similar a lo que la luz representa en la pintura. Una vez más, es indudable la traslación que suponen estas reflexiones del contenido de sus propios estudios críticos.

Con la intención de otorgar claridad a su exposición, el profesor presenta este pasaje del diálogo sobre la carta como un duelo verbal, entre don Quijote y Sancho, en el que se define muy bien el modo de ser de cada uno de ellos. Explica, así, cómo Don Quijote imagina la entrega de la carta basándose en los tópicos habituales del mundo caballeresco que configuran su imaginario mental, mientras que Sancho, por su parte, inventa también esta entrega, pero desde sus experiencias vitales como aldeano. Una sola

invención, la del encuentro entre Sancho y Dulcinea, insiste Baquero, se bifurca en dos planos que funcionan contrastadamente de acuerdo a las perspectivas vitales y culturales de cada uno de los personajes. No solo es don Quijote quien inventa, también Sancho Panza es capaz de imaginar, si bien sin abandonar el plano realista y campesino que le caracteriza. Concluye, cómo el resultado de este continuo rebajamiento de Sancho, de todo cuanto don Quijote eleva al plano de la ensoñación caballeresca, es el de una estructura pendular, que define dos mundos, el del lenguaje caballeresco de don Quijote y el del rústico de su escudero.

En el manual destinado a los alumnos de tercer curso de BUP, el enfoque de su análisis del *Quijote* como introducción a la lectura completa de la obra le conduce a presentar de manera breve, pero muy clarificadora el juego de ficción que Cervantes propone a los lectores de esta obra. En consecuencia, aproxima a los estudiantes al modo en que los lectores poco a poco advierten la presencia de distintos autores o cronistas de la historia. Siendo conscientes de la existencia del manuscrito del historiador arábigo Cide Hamete, traducida al castellano por un morisco, dichos lectores han de apreciar cómo en ocasiones se superpone, a la voz de este como autor, la del traductor o adaptador. Partiendo de esta apreciación, acerca a los estudiantes a la cuestión del perspectivismo y del engaño óptico que caracteriza a algunos episodios de esta novela. Con motivo de estas reflexiones, lo que al profesor le interesa mostrar es la gran capacidad de Cervantes para provocar enfrentamientos entre el punto de vista del autor, de los personajes y del lector con el fin de otorgar un efecto de misterio y suspense a su historia. Menciona y analiza, a este respecto, el pasaje del yelmo de Mambrino. Por medio de este episodio, Baquero les aproxima al juego de puntos de vista que Cervantes plantea. Explica, así, cómo al renunciar el autor a su conocimiento omnisciente, al comienzo del pasaje tanto el autor como Sancho −y con ellos el lector− presentan el mismo punto de vista, la percepción de una cosa que relumbra. Líneas más tarde, continúa expresando, el autor hace ya uso de su omnisciencia y aclara cómo esa cosa que relumbra es una *bacía*. Cuando la distancia se acorta, Sancho percibe la identidad de este objeto, mientras que don Quijote continúa considerándolo un yelmo. Compara este pasaje con el de los molinos de viento a los que, si bien don Quijote toma como gigantes, Sancho es capaz de identificar con claridad desde un primer momento. Insiste Baquero en aclarar cómo la difícil identificación de la bacía por parte de Sancho es resultado de la distancia a la que el objeto se encuentra,

acercándoles, de este modo, a uno de los elementos fundamentales señalados por Ortega y Gasset para toda perspectiva: el de la distancia. A través de esta reflexión, el profesor familiariza a los estudiantes con el empleo de una de las técnicas narrativas más frecuentes en la literatura del siglo XX, el perspectivismo, y que hizo del *Quijote* un anticipo y modelo de la novela moderna. Asimismo, es evidente la confluencia de estos planteamientos con la propuesta que realiza en su artículo "Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del *Quijote*)" publicado en una revista apenas un año más tarde, en 1978.

Sobre esta cuestión narrativa del punto de vista regresa a propósito de su reflexión sobre las *Cartas marruecas* de Cadalso destinada a familiarizar a los estudiantes con la perspectiva crítica que supone la visión de las costumbres de un país por parte de un extranjero cuya nacionalidad se encuentra alejada geográfica o culturalmente. Trasladando, sin duda, las reflexiones realizadas sobre esta obra de Cadalso en sus estudios críticos, Baquero expone de manera clara y concisa el modo en que la estructura en forma de cartas de este texto favorece su configuración perspectivística. Presenta, así, cómo son tres los personajes que se intercambian dichas cartas: dos moros y un español. Si la perspectiva del joven moro Ben Gazel es la que mayoritariamente prima, al ser quien más cartas escribe, aclara el profesor cómo en la lectura de la obra hay que tener en cuenta cómo dichas cartas no siempre reflejan el punto de vista de Gazel, siendo frecuente que la perspectiva desde la que se escriba corresponda a la de algunos otros personajes como Nuño Núñez. Amigo de Ben Gazel, el español Nuño Núñez −explica Baquero− ofrece un punto de vista que sirve para corregir lo erróneo o desenfocado de la perspectiva crítica de este sobre temas españoles. Para ejemplificar cómo uno y otro amigo, el moro y el español, suponen puntos de vista diferentes, reproduce la carta LIII de Gazel a Ben Beley. Por medio de otro fragmento, en este caso de la carta LXI en la que Gazel habla a Ben Beley del *Quijote*, apunta a la influencia que supuso en esta obra de Cadalso el perspectivismo crítico de la obra cervantina.

Estas lecciones sobre el *Quijote* y *Cartas marruecas* no eran las primeras en las que el profesor introducía a los estudiantes en la cuestión del punto de vista. Ya en su manual del curso anterior, al reflexionar sobre el *Nuevo Lazarillo* de Cela les había familiarizado con esta categoría narratológica. En dicha lección, advirtiendo asimismo de la gran herencia cervantina que se aprecia en la obra de Cela, Baquero se detiene a señalar

la influencia del factor de la distancia en la perspectiva de Belinchón al observar el pueblo. Aprecia, a este respecto, cómo si visto de lejos le había parecido una joya perdida en mitad del secano, la nueva perspectiva le hacía ver lo poco de bello que tenía dicho pueblo (1976a: 489).

Tal vez sea en la lección del manual destinado a tercer curso "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski" donde con mayor hondura insista en esta categoría, al analizar la relevancia que presenta en una obra como *Crimen y castigo*. Para transmitir la compleja cuestión que puede suponer para los alumnos el hecho de que un relato se encuentre narrado en tercera persona y ofrezca mayoritariamente el punto de vista de un personaje, Baquero considera apropiado comenzar su explicación aludiendo al inicial interés de Dostoievski por escribir esta novela en primera persona. De esta manera, consigue aproximar a los estudiantes a la comprensión de que la novela se halle prácticamente narrada a partir de la perspectiva del personaje de Raskolnikov. Con el fin de ejemplificarlo y de destacar algunos momentos de la obra en que esta focalización se aprecia de manera evidente, señala el pasaje en que este personaje recuerda que se ha dejado la puerta abierta, mientras comete el segundo asesinato. En la siguiente cita se puede apreciar la claridad con que expone este aspecto:

> El crimen será descrito en el capítulo 7 de la misma Parte I, cuando Raskolnikov golpea con el hacha en la cabeza de la anciana […] y se ve después obligado, al ser sorprendido por la llegada de la hermana de la vieja, a matar a esta también. Se da cuenta luego, tras lavar el hacha y sus manos, de que mientras cometía el doble asesinato había dejado abierta la puerta que comunicaba con la escalera. Lo cual equivale a narrar y describir desde el punto de vista correspondiente a Raskolnikov. Quiere decirse que, aunque el relato esté en tercera persona, en la correspondiente al espectador-narrador, este no parece haber captado sino lo visto y vivido por Raskolnikov. Por eso el narrador no nos dice que la puerta había quedado abierta, hasta que Raskolnikov lo descubre (1977: 405).

Como evidente muestra del mantenimiento de esta focalización, menciona también el capítulo 3 de la parte II, en la que nos enteramos a través de una conversación entre Raskolnikov y su amigo Razúmijin, de varios sucesos que ocurrieron en el escenario y momento del crimen no relatados justamente por no haberse salido el autor de la perspectiva del criminal (405). No deja, sin embargo, de señalar cómo en ocasiones el autor abandona esta perspectiva, destacando a este respecto el interludio que supone en la historia de Raskolnikov el atropello por un coche de caballos y posterior muerte del funcionario cesante Marmeládov, así como los episodios de la tercera parte de la obra en

los que adquiere importancia el amigo de Raskolnikov, Razúmijin. De manera paralela a esta cuestión de la focalización de la mayor parte de la narración en el personaje de Raskolnikov, Baquero familiariza a los estudiantes con algunos juegos llevados a cabo por Dostoievski con el orden temporal de la narración. Menciona, en este sentido, la descripción primeramente desde fuera que se realiza de este personaje, sin que se nos diga de quién se trata, siendo más tarde, en el capítulo 2, cuando por boca del propio Raskolnikov conozcamos su historia, o, ya en el capítulo 5 de esta primera parte, la asimismo visión retrospectiva que se realiza por medio de un sueño en el que a Raskolnikov le vienen recuerdos de su infancia, dándosenos por primera vez a conocer cuál era el proyecto que en el capítulo 1 le había llevado a la casa de la vieja.

A un proceso similar había ya hecho referencia, en el comentario que realiza −en el manual de segundo− al pasaje de *La Regenta* en el que Ana Ozores se acuesta pensando en la confesión general que ha de hacer al día siguiente. En dicha lección, Baquero destacaba la importancia que adquiere en este pasaje el salto temporal que se produce desde el presente hacia el pasado, correspondiente con lo que fue la vida de Ana Ozores de niña. Lo que principalmente quiere destacar de este fragmento es la serie de sensaciones, provocadas por la humedad de la sábana mojada, que actúan como resorte para la evocación de Ana de su pasado, al recordar el llanto infantil que humedecía de igual modo sus sábanas. Por este camino, animaba a aproximar a los alumnos a la teoría de la memoria involuntaria que años más tarde desarrollaría Proust, trayendo así a colación ese cierto preproustianismo clariniano que había señalado en sus tempranos artículos críticos sobre este novelista.

Junto a la herencia cervantina del perspectivismo en las obras de Cadalso y de Cela, Baquero manifiesta asimismo la influencia cervantina en la presencia del diálogo en algunos pasajes del *Nuevo Lazarillo*. En este sentido reproduce el diálogo que Cervantes presenta en el capítulo LIX del segundo *Quijote* entre Sancho y un ventero que niega tener lo que el escudero le va pidiendo, para compararlo con el idéntico efecto cómico que supone el diálogo expuesto en el fragmento comentado, entre Lazarillo y la mesonera que va negando tener lo que el mozo le pide.

En el comentario de texto sobre un fragmento de *El ruedo ibérico* de Valle-Inclán, Baquero hace referencia a esta categoría para enfatizar el poder caracterizador de los personajes que el diálogo posee. Manifiesta, concretamente, cómo Valle-Inclán dota a sus

personajes, Niño de Gloria y Curro el Chato, de un lenguaje caricaturesco perteneciente al mundo del hampa que refleja su condición chulesca, desgarrada y bravucona. Esto, sin duda, se encuentra en la línea de la relevancia que había otorgado al diálogo en su presentación en esta lección de las novelas valleinclanescas, al llegar incluso a comparar algunas novelas de Valle-Inclán y de Baroja, por descubrir en ellas una especie de no*velas dialogadas*, en las que las *acotaciones escénicas* tienen gran relevancia por sus calidades descriptivas y expresivas (1976a: 425). También en la lección destinada a la novela rusa, al elaborar la introducción a la lectura de *Crimen y castigo*, Baquero insta a los estudiantes a fijarse en la presentación indirecta que realiza Dostoievski de Lúchin, el prometido de Dunia, al darlo a conocer primero a través de lo que otro personaje dice sobre él. Como se puede observar, por medio de comentarios como este, Baquero está aproximando a los estudiantes a la cuestión de las diferentes fuentes de información de los personajes, a las que había prestado buena atención en sus trabajos de investigación. Del mismo modo, en las anotaciones que realiza a propósito de esta obra, se advierte su deseo de transmitir a los estudiantes la importancia que tienen algunas escenas caracterizadas precisamente por esta categoría del diálogo. En este sentido, menciona el capítulo 5 de la parte III, en donde Raskolnikov acude a la casa del juez que investiga el doble asesinato y se inicia un diálogo de gran tensión entre ambos, que da buena cuenta de la psicología de Raskolnikov y de la razón de ser de sus utopías e ideales, así como el diálogo que tiene lugar en la quinta parte de la novela entre Sonia y Raskolnikov, en el que este le revela su crimen quedando el destino de ella ligado al suyo (407-408).

En los comentarios de texto incluidos en las lecciones dedicadas a la literatura decimonónica no es extraño que su interés se centre en familiarizar a los estudiantes con el frecuente y extenso uso de la descripción por parte de los novelistas de este período. En la lección del manual para segundo curso dedicada a Valera, Galdós y Clarín, junto al fragmento ya señalado de *La Regenta* en la noche anterior a su confesión, Baquero transcribe un pasaje de *Pepita Jiménez* de Valera y otro de *Fortunata y Jacinta* de Galdós. El fragmento de *Pepita Jiménez* transcrito es el de una carta de Luis a su tío, en la que este le describe una merienda campestre en la finca de Pepita Jiménez. El episodio le sirve para ejemplificar el ya mencionado desdén de Valera por la novela tendenciosa, su gusto por el *arte por el arte*, y su consecuente interés por el refinamiento y esteticismo descriptivo. Este fragmento le da pie a exponer la existencia de novelas decimonónicas

cuyas descripciones, sometidas en su apreciación de la realidad a un filtro tras el que solo queda lo más puro y bello, se sitúan en el polo opuesto del sistema descriptivo naturalista. Para reflejar en su comentario este empeño estetizante de Valera, considera oportuno presentar el gusto del mismo por la literatura grecolatina. Si esta inclinación hacia la literatura clásica es perceptible en la descripción del *locus amoenus* presente en este fragmento, advierte Baquero sobre el frecuente intento de Valera por hacer compatible este plano de idealizada descripción clasicista con ciertas notas rústicas y populares más propias de una estampa pintoresca tan habituales en la literatura decimonónica. Menciona como ejemplo, la incorporación en la descripción de ese lugar ameno de "una zona de huerta con hortalizas, tomates, patatas y judías" que el autor realiza, aclarando cómo esta referencia a lo rústico en las descripciones de Valera se reduce a una simple mención, mucho más interesado siempre por ofrecer una realidad bella y estilizada. Sin embargo, −aclara el profesor− la obtención de esa belleza aparece convenientemente controlada. Para mostrarlo, menciona el modo en que Valera presenta a Pepita Jiménez, mostrando los términos moderadamente realistas en los que se mantiene la descripción del atuendo de la misma que, con el fin de ensalzar la elegancia y belleza natural de la protagonista, rehúsa de todos aquellos elementos que hubiesen desvirtuado su refinado aire rústico y no cortesano (362).

En su comentario sobre el fragmento de la novela galdosiana *Fortunata y Jacinta* también es la descripción la categoría narrativa a la que mayor atención dedica. El episodio seleccionado se corresponde con la descripción del encuentro de Juanito Santa Cruz con Fortunata en la tienda de pollos del amigo y recadero de su familia, Plácido Estupiñá, situada en un conocido rincón madrileño cercano a la Plaza Mayor. Sin dejar de resaltar la personalidad galdosiana, no condicionada de forma radical por el naturalismo, lo que le interesa señalar, a propósito de este fragmento, es el reflejo que adquiere la motivación naturalista del detallismo y minuciosidad descriptiva en algunas de las principales obras de este novelista. A este respecto, y como muestra de la interrelación que existe entre el contenido de sus investigaciones y la materia de estas lecciones, puede recordarse el pormenorizado estudio que había realizado de estos recursos naturalistas en su obra *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. En esta lección, expone, por un lado, la frecuente tendencia del naturalismo a realizar descripciones de oficios, de tareas y menesteres laborales propios del proletariado,

transmitiendo la plasmación que adquiere en la descripción de la tienda de aves y huevos presente en este texto. Por otro lado, explica el contraste que se produce entre el mundo próspero del que Juanito proviene y el escenario maloliente y sucio al que ahora entra, y en el que se producirá su primer encuentro con Fortunata. A este respecto, destaca la enorme significación que tiene el hecho de que Galdós sitúe el primer encuentro entre los amantes en un espacio caracterizado por la miseria, frente al habitual manejo de la tradición de escenarios de gran dignidad y belleza para estos primeros encuentros. La elección de este escenario se trata, sin duda, de un rasgo próximo a la estética naturalista. De modo paralelo, manifiesta el contraste que, al modo cervantino, Galdós crea entre la miseria de este lugar y la belleza y donaire de Fortunata, quien pese a esa hermosura y gracia que la define no llega a despegarse del todo del ambiente del escenario en el que habita. La pertinente destreza de Galdós para comparar el gesto de Fortunata con el de una de esas gallinas que pueblan el ambiente o para provocar el contraste entre la belleza de la protagonista y su lenguaje, característico de gente de baja condición, es destacada por el profesor para dar muestra de la exquisita sensibilidad galdosiana.

Cuando en el manual destinado al tercer curso vuelve a dedicar parte de una lección a la producción de este novelista, destina gran espacio a la introducción a la lectura de la novela *Misericordia*. Baquero comienza su introducción haciendo referencia a la gran expresividad del título, como anticipo del tono afectivo y humanísimo de esta creación galdosiana. La novela es tan compacta que considera complicado encontrar esos pasajes aislados y brillantes que se hallan en otras obras. Pese a ello, y con la finalidad de que los alumnos perciban la aplicación galdosiana de la técnica naturalista de documentación y observación directa, destaca el capítulo primero del libro, en el que el autor describe una de las iglesias más conocidas del Madrid antiguo y castizo, la de San Sebastián. Descrita con un lenguaje que califica de "feísmo simpático" muestra cómo cada uno de los términos de esta descripción están realmente cuidados y concuerdan con el mundo mendicante que al novelista le interesa presentar en esta obra. Otro fragmento de este mismo capítulo le da pie asimismo para animar a los estudiantes a percibir en su lectura uno de los recursos descriptivos más habituales en Galdós, la ironía, magistralmente apreciable en el pasaje de los mendigos colados en la puerta de la iglesia de San Sebastián que el profesor transcribe.

A continuación, en esta misma lección, incorpora también una introducción a la lectura de *La Regenta*. Al ser el propósito fundamental orientar a los estudiantes en la lectura completa de la obra, Baquero destina buena parte de su comentario a reflexionar sobre el ritmo narrativo de la obra, presentando el contraste entre la lentitud descriptiva de los veintiocho primeros capítulos y el ritmo rápido con que se desarrolla la acción en los dos últimos. Pasajes como el del entierro del ateo bajo la lluvia o el de la representación del Don Juan en el teatro vetustense aparecen destacados, con el fin de incitar a los estudiantes a detenerse en ellos para observar cómo los pormenorizados detalles que aparecen se encuentran siempre al servicio de la acción y caracterización de los personajes.

No solamente en estas lecciones dedicadas a las novelas decimonónicas se detiene Baquero a analizar el uso de la descripción. Ya pudimos ver cómo hacía referencia a él en su análisis del *Lazarillo de Tormes* o del *Quijote*. También en la lección destinada a la generación del 98, al hablar de las novelas de Valle-Inclán y analizar un pasaje de *Viva mi dueño* de la serie *El ruedo ibérico*, muestra interés por explicar la técnica descriptiva de este novelista. Con el fin de transmitirles de un modo sencillo las características del esperpento valleinclanesco, resume sus principios en el deseo del autor por alejarse del realismo propio de las novelas del XIX, prefiriendo una técnica impresionista de rápidos brochazos y tendiendo a presentar todo lo negativo y a eliminar cuanto pudiera resultar positivo. En este sentido, la descripción de unas ferias y fiestas en la que se refleja la vida bárbara de las capeas de un pueblo que presenta el fragmento seleccionado le sirve, sin duda, de gran apoyo en este empeño. En la lección sobre la prosa contemporánea, a propósito de su análisis sobre el *Nuevo Lazarillo* de Cela, también se descubren referencias a esta categoría, que vienen a destacar el gusto del autor por el detallismo descriptivo. Una descripción que, en ese propósito de mostrar la evolución de la historia de la literatura, asemeja, por lo vivificadora y humanizadora que resulta, a las realizadas generaciones antes por Miró o Pérez de Ayala. Tal es la relevancia que otorga a esta categoría en el comentario del fragmento seleccionado que anima a los estudiantes a diferenciar entre la descripción externa del Mesón del Mirlo, en la que predomina lo visual, y la descripción interna sobre el mismo, en donde son los olores y ruidos los que adquieren mayor relevancia.

Otra destacada muestra de la manera en que Mariano Baquero reflejó sus preocupaciones teórico-críticas en su labor didáctica la constituyen las menciones que, a lo largo de sus lecciones, realiza a algunas de las estructuras narrativas que durante la misma década de elaboración de estos manuales estaban siendo objeto de su estudio. Estas referencias a la configuración estructural de las obras suponen también un traslado al ámbito docente de una cuestión de plena actualidad crítica con el reciente auge del estructuralismo en el país.

Consciente de la complejidad de la organización estructural de las novelas actuales, no es extraño que se acercase a explicar, principalmente, aquellas estructuras que consideraba más sencillas y comprensibles para el público lego al que iban destinados esos manuales. Esto justifica que fuesen especialmente las estructuras episódicas de obras como el *Lazarillo* o el *Quijote* a las que dedicase mayor atención. Junto a estas, como veremos, también menciona algunos casos de obras estructuradas bajo la forma de las "variaciones sobre un mismo tema".

Ya en la lección destinada a los alumnos de segundo curso, sobre la literatura renacentista en la época de Carlos V, al presentar al *Lazarillo* como primera novela moderna, menciona su configuración de estructura en forma episódica. Con el fin de acercarles brevemente al fondo de esta composición, explica cómo en ella se produce una sucesión de distintos episodios, conformados de acuerdo a los diferentes tipos que desfilan por la novela, en representación de distintos sectores de la sociedad del momento. Cuando en el curso siguiente los estudiantes han de leer la obra completa del *Lazarillo*, Baquero considera oportuno profundizar en esta cuestión. Como quedó reflejado en el apartado destinado a sus estudios sobre las estructuras narrativas, su reciente conocimiento de la obra *Construcción y sentido del Lazarillo de Tormes* le había llevado a matizar en la edición de *Estructuras* de 1975 su apreciación sobre el tipo de estructura abierta de esta obra. Resulta llamativo que ya también en estos manuales incorpore la referencia a los estudios de Lázaro Carreter, para reconocer la indispensabilidad de acudir a ellos a la hora de hablar de la estructura episódica del *Lazarillo*. Tal y como ya señalamos, uno de los planteamientos centrales en su explicación sobre esta novela, había sido el de ver el *Lazarillo* como un negativo o reverso de los libros de caballerías. En este sentido, plantea cómo, incluso, la estructura episódica que ambos comparten por la condición viajera de sus protagonistas más que ser una semejanza sirve para enfatizar aún

más el antagonismo entre ambos libros. Pese a darse en ellas el mismo esquema del viaje al servicio de una estructura episódica, es grande la diferencia que existe entre los escenarios geográficos en que se desenvuelven las dos obras. Poniendo su atención en el *Lazarillo*, señala cómo su estructura se singulariza por la asimetría: de los siete tratados solo los tres primeros poseen una cierta extensión. La conexión entre este comentario y la relevancia otorgada a los capítulos en la configuración de las novelas en su monografía sobre estructuras es evidente.

El manifestado interés del profesor por mostrar la manera en que el contexto histórico y cultural influía en las obras literarias le lleva, a propósito del *Lazarillo*, a anotar incluso una idea ausente en *Estructuras*: el hecho de cómo varios investigadores habían hallado en la censura inquisitorial un motivo para el tono "recortado y esquemático" de esos últimos capítulos, vistos como esbozos de un contenido que el autor pensaba desarrollar más extensamente (1977: 142-143). A propósito de esta estructura episódica a Baquero le interesa de igual modo manifestar el gran avance artístico que supone esta obra con respecto a las estructuras episódicas de obras anteriores. Esto se debe, explica Baquero, al esfuerzo del anónimo autor por conseguir una trama compacta en la que, frente a lo que sucedía en otras obras, no resulta indiferente el orden de las aventuras. Para ejemplificar esta compacidad y la interrelación que hay en todo el texto, alude a algunos momentos en que el propio Lázaro menciona episodios anteriores de su vida.

Su lección "Cervantes y el *Quijote*" es, sin duda, la más relevante con respecto a las referencias que realiza en estos manuales a los aspectos estructurales de una novela. Tanto es así que incluye un apartado titulado "Estructura del *Quijote*". Conocedor desde fechas muy tempranas de los estudios de Casalduero y de Ortega sobre el *Quijote*, no duda en transmitir a los estudiantes cómo lo sustancial en esta obra no reside en el argumento, sino en la forma compleja y elaborada en la que se configuran el conjunto de episodios. Citando a Ortega y Gasset, incide en la relevancia que adquieren los personajes en esta obra. Especial atención le dedica, asimismo, a la gran libertad y fluidez que caracteriza al *Quijote*. Para presentar su estructura, hace referencia a la configuración del *Lazarillo* señalada en lecciones anteriores, al presentar ambas obras la misma *estructura episódica montada sobre el esquema del viaje*. Mencionando el carácter de aventura que tiene la trama del *Quijote*, y que facilita que a lo largo de su narración se incorporen nuevas historias y personajes, les acerca al concepto de "libertad estructural", de

"escritura desatada", que, como se puede recordar, había resultado tan interesante para el profesor en el desarrollo de su famosa monografía sobre las estructuras.

Para reivindicar ante los estudiantes la importancia de esta libertad estructural del *Quijote*, considera oportuno mencionar su gran actualidad, asociando esta amplitud que Cervantes veía en el género novelesco con el rasgo de flexibilidad, tan relevante en el ámbito de la novela actual. Trayendo a colación el testimonio de algunos escritores como Henry James y André Guide manifiesta la habitual interpretación contemporánea de la novela como la forma literaria más independiente, libre y elástica. Por medio de la característica de la flexibilidad, Baquero acerca a los estudiantes a varios aspectos de la novela cervantina. Por un lado, a la práctica de los relatos interpolados presente en el *Quijote*, y en conexión con ello, a la cuestión del posible origen del mismo como una novela corta, defendida por investigadores como Rodríguez Marín y L. Astrana Marín, y, que, como añade, ha recibido una amplia aceptación. Por otra parte, no deja de señalar la repercusión que tuvo la aparición del *Quijote* de Avellaneda. Señala, así, cómo la abultada comicidad de la obra de Avellaneda pudo condicionar que, en la publicación del *Quijote* de 1615, el caballero ganase en cordura y sensatez, funcionando pues la obra de Avellaneda como "un espejo negativo, como el libro toscamente cómico que Cervantes nunca debiera escribir" (1977: 176). Por medio de las siguientes palabras del profesor: "Parece que Avellaneda −al igual, posiblemente, que muchos superficiales lectores de la época− no fue capaz de ver en el *Quijote* cervantino otra cosa que un simple libro cómico", queda de nuevo constancia del interés de Baquero por acercar a los alumnos a la cuestión de la distinta recepción que ha tenido el *Quijote* a lo largo de los siglos, un aspecto que todavía en el siglo XXI ha continuado siendo objeto de interés y de estudio por parte de grandes cervantistas como Anthony Close.

Junto a estas consideraciones que desarrolla a propósito de la estructura episódica del *Lazarillo* y el *Quijote*, en estos manuales también se encuentran referencias a la configuración estructural en forma de "variaciones sobre un mismo tema". Si a lo largo de este trabajo hemos presentado este tipo de estructura como una configuración propia de algunas novelas, estos manuales suponen una muestra de la translación que Baquero realiza de esta clase de estructura de las novelas a otras formas de expresión narrativas más breves. En este sentido, en su lección sobre "La generación del 98: Unamuno, 'Azorín', aplica esta configuración estructural a su explicación sobre la estampa

azoriniana *Una ciudad y un balcón*. Tuvo que ser, precisamente, la condición de texto breve, junto con la fácil percepción de esta estructura por el orden y precisión con que el propio Azorín la manifiesta, lo que condujese a Baquero a desarrollar tan por extenso el funcionamiento de este tipo de composición en esta obra.

De igual modo, aun sin extenderse en amplias explicaciones que habrían resultado muy complejas para el tipo de público al que iban destinados los manuales, en su capítulo "La novela española en el siglo XIX: Galdós y Clarín"[209], menciona el magistral manejo de Galdós para emplear la estructura de las *variaciones sobre un mismo tema* en *La Incógnita* y *Realidad*. A este respecto, no deja de señalar la anticipación que supuso a ciertas experiencias narrativas actuales basadas en la variación de diversos puntos de vista sobre una misma materia (1977: 377-378). Tomando también como base sus propios estudios críticos, en su lección "La prosa narrativa contemporánea", tampoco duda en familiarizar a los estudiantes con el caso de las novelas complementarias, *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*, para explicarles cómo tratando una misma historia cada novela configura una perspectiva psicológica y temporal distinta.

2.3. La literatura comparada

La orden ministerial de 1975 por la que se regulaba la enseñanza de la lengua y la literatura española de los cursos de Bachillerato contenía entre sus apartados la exigencia de desarrollar contenidos propios del ámbito de la literatura comparada. Concretamente, señalaba la necesidad de acercar a los estudiantes a la "Historia de la literatura e historia del arte. Contextos histórico-sociales de la literatura española. Factores artísticos que condicionan la evolución del fenómeno creador. Interrelaciones de la literatura española y literatura universal en las distintas épocas. Estructuras permanentes y estructuras cambiantes a lo largo de la literatura española" (8053).

Como discípulo de Menéndez Pelayo, desde el inicio de su trayectoria académica, Mariano Baquero había mostrado una indiscutible inclinación hacia el establecimiento de relaciones entre las literaturas de diversos siglos y naciones. A lo largo de su producción

[209] Es significativo que en esta lección Baquero dedique el mismo espacio a las novelas de Galdós y de Clarín. Sobre todo, si se tiene en cuenta que hasta esta década de los setenta el manual de universitario de mayor relieve había sido la *Historia de la Literatura Española* de Valbuena, en donde Clarín aparecía presentado como mero precursor del 98 y Galdós como un autor canonizado.

estas relaciones llegaron a enriquecerse, incluso, con comparaciones entre la literatura y otras artes, muy especialmente con la música, tal y como se ha podido observar en las páginas de este estudio. Como ya señalamos, junto con Pérez Minik, Francisco Ynduráin o Moreno Báez, Mariano Baquero fue uno de los pioneros en emplear una metodología de análisis crítico que favoreciera la internacionalización en los años de dictadura. Teniendo en consideración el nombre de su cátedra, no es sorprendente que en su quehacer como docente convirtiese la literatura comparada en un relevante punto de referencia metodológico. De ello, han dado testimonio algunos de sus alumnos. A la luz de esto, no es de extrañar que se encargase de las dos lecciones del manual de segundo de Bachillerato que daban respuesta a lo exigido por la orden ministerial: "La literatura y las artes" y "La literatura española y la literatura universal", así como de la lección "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski", también sugerida por el Ministerio. Este apartado quiere dar muestra del modo en que el profesor desarrolló estos contenidos y de la interrelación que estableció para ello entre estas lecciones y sus investigaciones. Con este objetivo, distinguiremos entre lo que fueron sus planteamientos sobre la literatura española en sus relaciones con la literatura universal y aquellos destinados a las relaciones entre la literatura y otras artes.

2.3.1. La literatura española en sus relaciones con la literatura universal

De acuerdo a lo señalado por la normativa ministerial, sus lecciones, "La literatura española y la literatura universal" y "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski", parecen presentar un mismo propósito: reflejar el modo en que la literatura española ha vivido comunicada más o menos intensamente según los casos y momentos históricos con las grandes novedades del contexto cultural (1976a: 89). Con todo, la consecución de este objetivo aparece enfocada de manera distinta en cada una de ellas. Si los planteamientos de la primera lección se ajustan a una perspectiva diacrónica que abarcaba desde la Edad Media hasta la época contemporánea, los de la segunda presentan un enfoque sincrónico que centra su campo de referencias en las literaturas española y rusa del periodo decimonónico.

Como señalamos en apartados anteriores, escapaba del contenido fijado por el Ministerio que Mariano Baquero comenzase su lección "La literatura española y la literatura universal" situando a la figura del lector en el centro de sus planteamientos:

> Los parentescos y proximidades existentes entre lenguas pertenecientes a un tronco común −por ejemplo, las románicas o derivadas del latín− favorecen en determinadas épocas, el que las creaciones literarias expresadas en algunas de esas lenguas puedan ser leídas, con relativa facilidad, por lectores de otra lengua distinta, pero emparentada con la usada en tales obras […] Pero incluso, fuera de estos casos, la existencia de unos lectores capaces de leer no solo obras escritas en su lengua nativa, sino también en alguna otra obra extranjera, ha sido y continúa siendo un hecho normal en la vida literaria de casi todos los países (84-85).

Como se deduce de esta cita, lejos de presentar la literatura comparada como un ejercicio propio de los estudiosos y críticos literarios, lo que al profesor parecía interesarle era darla a conocer como una costumbre natural del ser humano desde que la literatura había existido, animando a los estudiantes a su práctica. También señalábamos en apartados anteriores, cómo partiendo de la evidencia histórica de una gran masa lectora incapaz de leer obras escritas en una lengua extranjera, Baquero había expuesto la función tan primordial que habían venido desempeñando los traductores. Sin ser una cuestión recogida por la orden ministerial, se puede decir que a través de este contenido aproximaba a los estudiantes a una de las actividades que en relación con la literatura comparada más problemas ha suscitado entre los estudiosos de la misma: la traducción. Además, hay que tener en cuenta la frecuente visión de la traducción como una actividad marginal, como "la pariente pobre" de la literatura y la denuncia, ante este hecho, de muchos investigadores (Vega y Carbonell, 1998) para apreciar el traslado que realizaba, a un material didáctico, de una de las cuestiones de plena actualidad crítica. El reconocimiento que para el profesor merecía esta tarea era indudable y, con expresiones como las que siguen, intentaba transmitírselo a los estudiantes: «La del traductor es una figura literaria importante ya que, a través de su voz, de su decir, nos llegan las voces, las ideas, los sentimientos de escritores a veces muy alejados en el tiempo y en el espacio» (85).

Tras abordar esta cuestión, los apartados de esta lección se ajustan muy bien a lo sugerido por el Ministerio. Plantean, por un lado, aquellas características que otorgan a la literatura española una identidad propia y diferenciada, mantenida a lo largo de los siglos, y, por otro, una aproximación a las relaciones que la literatura hispánica ha

establecido con las literaturas foráneas en las diversas épocas de la historia. En lo que respecta a las categorías primordiales o definidoras de la literatura española, Baquero menciona la significativa carencia que la literatura española presenta en el cultivo de una literatura utópica y de una literatura humorística, sobre todo si se tiene en cuenta el corpus con el que cuentan otras literaturas como la inglesa. En su lugar, el realismo, el esperpento, el popularismo, el vitalismo o la denominada por Menéndez Pidal "España de los frutos tardíos" son los rasgos que Baquero utiliza para familiarizar al estudiantado con nociones características de la literatura hispánica.

Al plantear las relaciones de la literatura española con la literatura universal a lo largo de los siglos, el profesor ofrece un panorama muy claro y condensado, adaptado al público lego de estos manuales. Remontándose a la Edad Media, menciona los contactos que se produjeron en España con el mundo islámico, bien científicos, culturales, vitales o humanos, destacando en el ámbito literario la introducción de las colecciones de cuentos a la manera oriental, caracterizadas por la presencia de una trama-marco. Al hacer referencia al Siglo de Oro de la literatura española, destaca la gran influencia durante ese período de la literatura italiana −con figuras como Dante, Petrarca y Boccacio−. Sin dejar de aludir a la relevancia que tuvo un escritor francés como Montaigne en autores como Quevedo, señala el influjo que a su vez supuso en este ensayista francés un autor renacentista español, Fray Antonio de Guevara, con sus *Epístolas familiares,* ofreciendo a los estudiantes un sucinto, pero fiel reflejo del complejo entramado de las idas y venidas que conforman la red de relaciones e influencias literarias.

En esta misma línea de destacar no solo la importancia que la literatura foránea ha tenido en el desarrollo de la española, sino también el reconocimiento que esta última tuvo a nivel internacional, presenta el alto valor que la Inglaterra renacentista y barroca llegó a otorgar a algunos escritores españoles como Cervantes, Fray Antonio de Guevara o el anónimo autor del *Lazarillo*. Esta apreciación sobre la influencia de Cervantes en la literatura extranjera supone un anticipo de lo que durante el curso superior desarrollaría en su lección "Cervantes y el *Quijote*". En ella, como ya comentamos, familiariza a los estudiantes con la profunda asimilación de los procedimientos cervantinos que realizaron en el siglo XVIII algunos escritores como Henry Fielding y Lawrence Sterne, y que continuando en la gran novela europea del XIX, a través de Charles Dickens, en Inglaterra, Balzac o Flaubert en Francia, Gogol o Dostoyevski en Rusia o Mark Twain en

Norteamérica, llevó a autores como Lionel Trilling, en coincidencia con Ortega, a estimar toda novela moderna como una variación o consecuencia del texto cervantino (1977: 168).

En lo que respecta a las relaciones de la literatura española con la literatura universal en el siglo XVIII, destaca el centro de atención que supuso Francia para todos los países europeos. Esta alusión a la expansión que en esta época se produjo de los modelos de pensamiento franceses es un adelanto de una de las ideas que desarrolla con gran detenimiento en las lecciones dedicadas a la literatura de este siglo. Más allá del influjo francés en la conformación del pensamiento reformista español, al que ya aludimos en apartados anteriores, cuando en el curso siguiente prepara una lección titulada "La literatura del siglo XVIII", Baquero refleja el modelo que supusieron algunos autores franceses, como el famoso fabulista La Fontaine del siglo XVII o Rousseau en el siglo XVIII, en la concepción didáctica de la literatura en España, perceptible en obras como las fábulas de Tomás de Iriarte y Félix Mª de Samaniego, *Eusebio* de Pedro Montengón o *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes* del padre Isla. En clara consonancia con lo manifestado en sus estudios críticos, también se sirve de un texto francés, las *Cartas persas* para explicar el tono de crítica imparcial que Cadalso consigue en sus *Cartas marruecas*. En un claro ejercicio de literatura comparada, Baquero quiere mostrar cómo la obra de Cadalso no supone un calco de la francesa, pese al hecho de que se halle inspirada en ella. Con la finalidad de manifestar algunas diferencias, invita a los estudiantes a apreciar la leve trama o intriga que existe en las *Cartas marruecas*, frente a la fuerte coloración novelesca que presenta la obra francesa. Continuando con esta práctica comparativa, señala la semejanza que ambas obras muestran en su estructura, configurada en forma de cartas, y la similitud del artificio al que recurren al imaginar cómo serían enjuiciadas las costumbres de una civilización europea al ser observadas por un extranjero (1977: 304).

Con respecto al siglo XIX, manifiesta cómo fue la literatura alemana la que llevó la batuta de las influencias que se produjeron, sobre todo, a comienzos del Romanticismo, inspirando a grandes figuras románticas como Lord Byron o Heine, quienes a su vez influyeron en autores españoles como Espronceda o Bécquer. Más adelante −continúa explicando− es la novela naturalista al estilo de Zola la que da lugar en España a nuevas modalidades narrativas. Pese a la complejidad del tema, no deja el profesor de mencionar

cómo algunos autores como doña Emilia insistían en manifestar la inspiración de sus obras en la gran tradición literaria española. En la lección del curso siguiente, "La literatura realista", de manera muy condensada y con la finalidad de reflejar la amplitud del contexto europeo en el que se inserta la producción de los narradores españoles, se observa cómo les aproxima a las de los grandes cultivadores de este movimiento a nivel internacional, mencionando, en el ámbito francés, los casos de Zola, Flaubert, Maupassant, Daudet, los hermanos Gouncourt, en el inglés de Dickens, en el sueco, de August Strindberg, en el portugués, de Eça de Queirós, en el alemán, de Gustav Freytag y Paul Heyse, y en el norteamericano, de Theodor Dreiser.

A través de la figura de Pardo Bazán, de su curiosidad insaciable y su afán renovador que le llevaron a conocer, a través de traducciones francesas, la novela rusa, Baquero manifiesta la relación de la literatura rusa con la literatura hispánica decimonónica, logrando introducir su lección "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski" de un modo realmente oportuno y apropiado. En un primer momento, Baquero muestra interés por la recepción que la novelística rusa tuvo entre los escritores españoles. Insistiendo en la relevancia de la figura de doña Emilia para el conocimiento de la narrativa rusa en España, menciona el ciclo de conferencias que la escritora ofrece en el Ateneo de Madrid sobre *La Revolución y la novela en Rusia*, llegando incluso a transcribir un fragmento de la primera de ellas (1977: 394). Una vez presentada la forma en la que la narrativa rusa adquiere relevancia en el país, Baquero pasa a señalar algunas de las similitudes que con posterioridad la crítica ha observado entre obras de ambas literaturas. En este sentido, menciona la semejanza que presentan en cuanto a su tema el cuento *Geórgicas* de doña Emilia y uno de los relatos de Tolstoi. A propósito de este novelista ruso manifiesta la influencia que algunos investigadores habían visto de él en novelas galdosianas como *Nazarín* y *Halma*. Para mostrar la complejidad que presenta la cuestión de las influencias, no deja de señalar cómo, pese a estas apreciaciones, tanto Pardo Bazán cómo Galdós habían negado tales influjos. Junto a la fuente de influencias que supuso Tolstoi, también alude a la generada a partir de Dostoievski, mencionando la relación que Unamuno establece entre la obra dostoyevskiana, *Pobres gentes*, y el libro de cuentos de Baroja, *Vidas sombrías*.

Tras estas observaciones, dedica un apartado de esta lección sobre la narrativa rusa a sus grandes narradores. Presentando a Gogol como la figura más destacada del

periodo romántico, manifiesta la influencia que había tenido la novela histórica, tan de moda en toda Europa, en su conocido relato *Tarás Bulba*. Continuando con este procedimiento de establecer relaciones, al aludir a su gran novela *Las almas muertas*, asemeja su esquema narrativo al del *Quijote*, al presentar los viajes de un incansable Chichikov que "recorre pueblos y pueblos rusos en busca de siervos que hayan muerto, pero que figuran como vivos en el censo, para así negociar con tales *almas muertas*" (1977: 396). Tomando como punto de partida la influencia de *El abrigo* de Gogol que Turgueniev reconocía en su propia obra, Baquero da a conocer algunas de las novelas más destacadas de este último autor, así como de su rival literario, Iván Goncharov. Tampoco faltan las referencias a la producción de León Tolstoi, presentado como la figura equivalente en la novela rusa a lo que en la francesa son Balzac y Zola, en la española, Galdós y en la inglesa Dickens. Junto a *Guerra y Paz*, cita su obra *Ana Karenina* que por el análisis de la psicología femenina a través del tema del adulterio compara con otras obras europeas como *Madame Bovary* en Francia o *La Regenta* en España.

Teniendo en cuenta la recomendación realizada por la normativa ministerial de efectuar en el tercer curso de BUP la lectura de alguna de las obras maestras de Dostoyevski −*Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*−, el profesor dedica un apartado a la presentación de la producción de este novelista. Más allá de mostrar lo significativo que en su caso puede ser el conocer algunos datos de su vida para entender mejor su obra, lo que principalmente le interesa transmitir es la modernidad de la misma. La producción de este novelista le da pie para familiarizarles con la apreciación de Ortega y Gasset sobre el cambio experimentado por la novela al pasar del arte de narrar, al de describir y finalmente al de presentar, manifestando cómo la obra de Dostoievsky había sido interpretada por Ortega como un gran ejemplo de novela presentativa. Otro rasgo de la narrativa de este autor que destaca como signo de su modernidad es su gusto por las situaciones obsesivas, por los sueños, los símbolos y las anomalías psicológicas, lo que le parece anticipar algunas características de la novela contemporánea al estilo de Kafka. Como se puede apreciar, a lo largo de su discurso, no hay autor al que no compare con otra figura representativa de una literatura distinta, otorgándoles a los estudiantes una base sólida para que, a partir de su experiencia lectora, pudiesen extraer una interpretación de las obras a través de un prisma amplio e interconectado.

En lo correspondiente al siglo XX, en su lección "La literatura española y la literatura universal", manifiesta los ecos que tuvieron en la literatura española los movimientos de vanguardia de principios de este siglo, en especial los relativos a la posguerra europea de 1914-18. Si recordamos las numerosas alusiones a la obra de Ortega en sus estudios de investigación, no resulta extraño que familiarice a los estudiantes con la relevancia que tuvo la teoría de la novela de este autor para traer al ámbito hispánico la preocupación que en el ámbito europeo existía en torno los nuevos caminos que se le abrían a este género. Como reflejo de estas transformaciones novelescas, manifiesta el despliegue crítico suscitado por el *objetivismo novelesco* de obras como *El Jarama* de Sánchez Ferlosio o las relaciones entre la novela española actual con el *nouveau roman* francés o con la narrativa hispanoamericana (1976a: 89).

Más allá de estas dos lecciones "La literatura española y la literatura universal" y "La novela rusa en el siglo XIX: Dostoievski", en estos manuales no fueron muchas las ocasiones en las que el profesor estableció relaciones entre la literatura española y la literatura universal, siendo más numerosas las efectuadas entre obras pertenecientes a la literatura española si bien situadas en diversos siglos. Esta percepción nace, sin duda, por el inevitable contraste que surge al compararlas con sus aportaciones teórico-críticas, donde estas comparaciones supranacionales se reproducen con asombrosa fluidez y abundancia. No obstante, si tenemos en cuenta que la normativa ministerial reducía al contenido de la lección "La literatura española y la literatura universal" el establecimiento de estas relaciones literarias supranacionales, es evidente que el tratamiento de esta cuestión por parte de Baquero excedió los límites de ese capítulo. En algunas ocasiones, estas comparaciones supranacionales se efectuaban en función de determinadas escenas y otras veces de temas o de personajes de las novelas. En este sentido, se puede citar la relación que establece entre *La Celestina* de Fernando de Rojas, la *Razón de amor* de Pedro Salinas y *Romeo y Julieta* de Shakespeare como modelos de esa tendencia de la tradición a situar en lugares bellos los primeros encuentros entre los amantes, y a la cual contrapone, como ya mencionamos, el ambiente sórdido en que Galdós sitúa el encuentro entre Juanito Santa Cruz y Fortunata. Señalando el motivo también en las escenas que recrean el idilio amoroso entre los amantes, menciona la semejanza que presenta el ambiente recreado en *Dafnis y Cloe* de Longo con el reproducido en *Juanita la Larga* o

en *Pepita Jiménez* por Valera, causado, explica el profesor, por ese empeño humanístico del autor español por superponer motivos del mundo clásico al suyo contemporáneo.

Con el fin de mostrar cómo había temas cuya preocupación, en un determinado periodo histórico, excedía las fronteras nacionales, a propósito de su análisis sobre *La Regenta*, manifiesta la frecuencia con que se da el tema del sacerdote enamorado en la literatura decimonónica de diversos países. Cita, así, la presencia del mismo en otras obras españolas como *Doña Luz* de Valera o *Tormento* de Galdós, comparándolo con su aparición en obras francesas como *El pecado del abate Mouret* de Zola o portuguesas como *El crimen del Padre Amaro* de Eça de Queiroz. Esta reflexión sobre cómo un mismo tema había estado presente en distintos momentos de la tradición literaria se hallaba, sin duda, en consonancia con lo apuntado por Claudio Guillén (2006) en su tan clásico libro sobre literatura comparada, *Entre lo uno y lo diverso*, al señalar el interés de la "tematología" por "congregar o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional" (230). Como se sugiere de esta reflexión, algunos de los comentarios realizados por el profesor en estos manuales permiten apreciar la huella de los enfoques con que se abordaba el estudio de la literatura comparada en el ámbito de la investigación.

Siguiendo con el establecimiento de comparaciones literarias supranacionales, el gran número de personajes que contiene *La Regenta* le da, asimismo, pie para reflexionar sobre el sorprendente talento de Clarín para manejar y caracterizar a tantos personajes. Con el objetivo de subrayar aún más el ingenio clariniano, manifiesta cómo esta fascinación no disminuye en los lectores actuales ya habituados a la gran maestría con la que algunos novelistas contemporáneos emplean, de igual modo, una gran multiplicidad de personajes, mencionando como ejemplos el ciclo *Los hombres de buena voluntad* de Jules Romains, *Los caminos de la libertad* de Sartre o *La colmena* de Cela. A la luz de lo expuesto, consideramos que se podría decir que Baquero buscó, y logró, dotar a sus lecciones de un equilibrio que manifestase su convencimiento de la ineficacia de un conocimiento basado en la mera sucesión cronológica e interrelacionada de obras, que por no haber sido leídas serían vistas como datos, y su deseo por compartir y familiarizar a los estudiantes con el fascinante mundo de la literatura española en sus relaciones con la literatura universal.

2.3.2. La literatura y otras artes

Tal y como demuestran Illán Castillo (2020) y López Peñaranda (2020), el interés que el profesor Baquero mostró por las relaciones entre la literatura y otras artes, así como por el provecho de emplear una terminología artística para explicar cuestiones de literatura, no solo se reflejó en su producción científica, sino que también se percibe en sus trabajos de índole más didáctica y divulgativa, como son estas lecciones de enseñanza literaria. Sin duda, la lección más importante en este sentido es la titulada "La literatura y las artes", presente en el manual destinado a los alumnos de segundo curso de Bachillerato. La manera en la que la normativa ministerial recoge la necesidad de poner en relación la historia de la literatura y de las artes permitía cualquiera perspectiva sobre esta cuestión. Esto invita a ver, en la manera en que Mariano Baquero desarrolla este contenido, la sugerencia de una metodología pedagógica personal. Consideramos que estas lecciones arrojan luz sobre aquellos principios que Baquero consideraba que era conveniente seguir para la exposición didáctica de estas interrelaciones. Entre ellos, destacaba, por un lado, el de acercar a los estudiantes de manera sencilla y clara a lo que eran preocupaciones de plena actualidad crítica sobre esta materia. Por otro, el de enriquecer los contenidos desarrollados con nóminas de ejemplos que resultaran ilustrativos, y que procedieran del propio acervo de conocimiento del profesor. Esto último, sin duda, se corresponde con lo ya demandado en su artículo sobre "La educación de la sensibilidad literaria" cuando indicaba la necesidad de ofrecer a los estudiantes los contenidos "desde una perspectiva que, si no es inédita, lo parezca en cierto modo" (1953c: 2-3), "siendo necesario que el profesor ponga en juego toda su sensibilidad para despertar y captar la del alumno" (1953c: 5).

Al estudiar su modo de presentar las relaciones interartísticas, se perciben los que para Baquero pudieran ser los tres principios metodológicos fundamentales para el planteamiento didáctico de las comparaciones interartísticas. En primer lugar, la presentación de estas relaciones ateniendo a una perspectiva diacrónica, capaz, a su vez, de reflejar el reconocimiento que las distintas artes adquieren en cada uno de los periodos estéticos. En segundo, la necesidad de proporcionar a los estudiantes algunas nociones con que apreciar las características y peculiaridades de cada forma artística, y, en tercer

lugar y partiendo del conocimiento de dichas particularidades, comunicarles algunos de los rasgos que permiten la interconexión entre las mismas.

Su sugerencia de ofrecer las relaciones interartísticas desde una perspectiva histórica es apreciable en la atención que dedica a la distinta jerarquía y relevancia que las diferentes artes han obtenido a lo largo de la historia. Planteando una revisión diacrónica del predominio de las artes en las diferentes épocas históricas, se remonta a la Edad Media para manifestar la importancia que adquirieron en dicho periodo las artes del espacio, principalmente, la arquitectura, capaces de influir y dominar a las restantes. Para ilustrarlo deja constancia de, cómo a través del gran entramado estructural de la *Divina Comedia* se aprecia el valor que desempeña la arquitectura en esta época o de cómo Carmelo Gariano compara la distribución de los veinticinco *Milagros de Nuestra Señora* con la de algunos grandes retablos que aparecen en las iglesias de esos años. Al hacer referencia al periodo romántico, declara la primacía de la música sobre las demás artes, destacando los intentos de la literatura por conseguir con sus propios métodos efectos parecidos a los alcanzados por la música. Por este camino, familiariza a los estudiantes con el concepto de las *escalas métricas*, tan empleadas por la poesía romántica[210]. En lo que respecta al siglo XIX, manifiesta la confluencia entre el gusto por el *naturalismo literario* y el nacimiento del realismo y naturalismo pictórico representado en Francia por Courbet. Algo similar aprecia en lo relativo al *impresionismo*, al haber afectado a un mismo tiempo a la pintura −Renoir−, a la música −Debussy− y a la literatura −ciertos aspectos de la narrativa de Flaubert−. A esta misma comparación entre la literatura y la pintura recurre en su lección "La Generación del 98: Baroja. Valle-Inclán. Antonio Machado" para explicar la técnica impresionista de rápidos y nerviosos brochazos al servicio de la cual pone una sintaxis vivaz que caracteriza a la narrativa valleinclanesca (1976a: 423). Transmitiendo la continuidad del esplendor del arte pictórico en el periodo de vanguardias, comparte el contacto que algunos críticos como Casalduero han establecido entre el *cubismo pictórico* y la poesía de Jorge Guillén, insistiendo en cómo las experiencias del arte de vanguardia afectaron a un mismo tiempo a todas las manifestaciones artísticas. Tal y como se puede deducir de estos planteamientos, Baquero

[210] Al ser un concepto propio del ámbito de la poesía y ajeno a nuestro ámbito de estudio, la novela, remitimos a lo señalado por Illán Castillo en la página doscientos cincuenta y siete del estudio ya mencionado.

quiso transmitir cómo la literatura no se ha manifestado nunca de una manera aislada, dando cuenta del enriquecimiento que proporciona el conocer la situación de otras manifestaciones artísticas para comprender la evolución de la historia literaria.

El segundo principio que parece invitar a considerar a la hora de plantear de un modo didáctico estas relaciones interartísticas es el de exponer las características propias de cada una de ellas. De este modo, se observa cómo comienza la lección aludiendo a la diferenciación establecida por los tratadistas de estética entre las *artes visuales o del espacio* −pintura, escultura y arquitectura− y las *artes acústicas o del tiempo* −música y literatura−. Tomando como base esta clasificación, desarrolla las diferencias que existen entre la recepción de las artes espaciales y temporales. Manifiesta, así, la necesidad del paso del tiempo que requieren la música y la literatura para que el efecto estético sea captado en su totalidad. Para ilustrarlo recurre a un poema de Quevedo y a una sonata de Beethoven, haciendo ver a los estudiantes la necesidad de llegar hasta el final de las composiciones para captar totalmente su belleza. Matiza, además, cómo en dicha recepción es necesario que se respete el orden y sucesión de lo expresado, de tal modo que cualquier alteración de este orden propuesto por el autor implicaría la destrucción del efecto emocional y estético (1976a: 73). Tras esta explicación, compara estas peculiaridades de las artes temporales con lo que sucede en las artes del espacio. Tomando como ejemplo una obra arquitectónica manifiesta la dificultad que puede entrañar apreciarla en su totalidad en un mismo tiempo, debido a la necesidad de tener en cuenta diversas perspectivas de contemplación, que llevan al observador a girar alrededor de ella. Con todo, a diferencia de lo que ocurre en las artes temporales, es indiferente el orden con que se sucedan los distintos puntos de vista. Mencionando, asimismo, el ejemplo del cuadro del *Entierro del conde Orgaz* del Greco, matiza cómo en algunas composiciones espaciales, como las pictóricas, puede suceder que en un solo instante se capte la estructura bipartita de la obra. En un claro ejercicio de literatura comparada, contrasta la instantaneidad con que se aprecia la totalidad de este cuadro con la necesidad del paso del tiempo para poder apreciar la estructura dual de una novela como *Las palmeras salvajes* de Faulkner. A la luz de las reflexiones elaboradas sobre esta misma cuestión en su monografía de *Estructuras* es evidente la capacidad del profesor para transferir su conocimiento, de manera concisa y clara, a un destinatario que en la mayoría de casos desconocería incluso las obras seleccionadas como modelos.

Si bien parece conveniente que el alumno sea consciente de esta distinción, Baquero también quiere acentuar cómo no existe entre las artes temporales y espaciales una total incomunicación, al remitir los efectos suscitados por unas artes a las pertenecientes al grupo contrario. En este sentido, recuerda los prodigiosos intentos de Wagner por conseguir con sus óperas un espectáculo total, en el que no solo contase la música y los textos por él compuestos, sino también la parte visual o plástica. Con su habitual tendencia a "antiguar" los procedimientos artísticos, manifiesta los antecedentes que presenta esta práctica, aludiendo a las representaciones teatrales cortesanas de gran tramoya propias del siglo XVII español con música y con tema frecuentemente mitológico, cultivadas por Lope de Vega y Calderón y en las que se ha visto un antecedente de lo que con posterioridad se ha denominado zarzuela (1976a: 71). Si con estos ejemplos manifiesta el interés de algunos autores por crear manifestaciones que supongan una fusión de las distintas artes, en otras lecciones se encuentran referencias con las que da muestra de cómo esta tendencia a relacionar las diferentes expresiones artísticas resultó también de gran utilidad a los críticos para explicar ciertas cuestiones literarias. A este respecto, se puede mencionar cómo en su lección "La literatura española y la literatura universal", recurre a una frecuente comparación establecida por la crítica entre la literatura y la pintura para explicar una de las características que más se le atribuyen a la literatura española, la del realismo:

> El realismo literario español ha sido comparado con lo que fue en los siglos XVI y XVII, la gran pintura realista, estableciéndose ingeniosos paralelismos entre, por ejemplo, Cervantes en la novela y Velázquez en la pintura, o entre el tono realista de nuestros escritores ascético-místicos −por ejemplo, Santa Teresa− y los cuadros de tema religioso de Zurbarán, o entre los ambientes y tipos de la novela picaresca y algunos de sus equivalentes plásticos en la pintura de Murillo (93).

La inclinación del profesor a tomar como punto de partida preocupaciones o procedimientos presentes en el ámbito de la crítica literaria actual es también muy perceptible en sus explicaciones sobre la relación interartística de la literatura. En este sentido, también refleja la usual utilización por parte de la crítica literaria de vocablos propios de otra expresión artística, advirtiendo sobre el riego de realizar exageraciones similares a las criticadas burlonamente por Clarín en su cuento *Bustamante*. Con esta última apreciación Baquero incide en una de los aspectos que Schmeling (1984) señalaba al prevenir sobre el peligro de que el ejercicio comparativo se convirtiese en una "caza de

analogías" que olvidase dotar de rigor y fundamento científico a las comparaciones establecidas. Tal y como quedó demostrado en los apartados anteriores de este trabajo, el propio Baquero recurrió en numerosas ocasiones, y siempre con rigor, a una terminología propia del ámbito musical, pictórico o cinematográfico para referirse a cuestiones narratológicas. El traslado de esta praxis a las explicaciones expuestas en estos manuales es constatable en algunas lecciones. Como ejemplos, se pueden mencionar el empleo del término musical del *leitmotiv* para aludir al modo recurrente con que Dostoievski se refiere a la condición karamasovesca como símbolo de la pecadora condición humana o la alusión a la técnica cinematográfica del primer plano para explicar el modo en que este autor describe la escena del crimen en que se golpea la cabeza de una anciana con un hacha, así como el gran número de vocablos propios del ámbito musical −*coda*, *leitmotiv*, *estribillo*, *tema con variaciones*− que acompañan a su comentario del breve texto narrativo azoriniano "Una ciudad y un balcón".

Como sucede en sus trabajos de investigación, especial atención le merece, en este ámbito del comparatismo interartístico, la utilización literaria de la estructura del *tema con variaciones* propia de las composiciones musicales. Tomando como punto de partida algunas obras musicales como *Variaciones sobre un tema de Haydn* para orquesta de Brahms, o las de Benjamín Britten, también para orquesta, o *Sobre un tema de Purcell* o las que compuso para piano Beethoven sobre un vals de Diabelli, alude al deseo de algunos novelistas como Huxley, con *Contrapunto*, de conseguir lo logrado por estas variaciones en el ámbito musical. Resulta llamativo que junto a este ejemplo aparezca el caso de la novela contemporánea *El bosque que llora* de Vicki Baum, configurada como una serie de variaciones sobre el tema del caucho, a la que con tanta frecuencia había aludido en sus trabajos críticos. A ella hay que añadirle la presencia asimismo de otro tipo de estructura muy destacada en sus aproximaciones teórico-críticas sobre la novela, la de la *suite*, o las referencias que realiza a la deuda que las estructuras de las novelas de Pérez de Ayala tienen con las formas de composición características de la música, para apreciar una vez más la perspicacia demostrada por el profesor para introducir contenidos de sus investigaciones sin exceder la materia fijada por la normativa ministerial. Esta lección da asimismo cuenta de cómo Baquero consideraba factible realizar esta traslación de una estructura propia del ámbito musical al literario no solo en obras novelescas, sino también en *glosas* poéticas, como las de Cristóbal de Castillejo o en colecciones de cuentos como

el *Decamerón*. Como no duda en expresar, este aspecto de ver "cómo la literatura es capaz de utilizar, traslaticiamente, algunos de los métodos y técnicas de esas otras artes" es para él el punto más rico y complejo de las exploraciones sobre las interrelaciones entre la literatura y las restantes artes (1976a: 82).

Otra de las cuestiones abordadas desde una perspectiva crítica por aquellos que se preocupaban por establecer parámetros para el estudio de la literatura comparada y que Baquero traslada a estos manuales es el de las diversas expresiones artísticas que adquiere un mismo tema. Su interés transversal por las distintas artes se une a su abierta comprensión universal del fenómeno artístico para proporcionar a los estudiantes unos ejemplos muy claros e ilustrativos sobre cómo un mismo motivo puede experimentar un viaje de ida y vuelta entre las distintas artes. Sin dejar de mencionar obras poéticas, teatrales o ensayísticas, en lo que respecta al ámbito de la narrativa, el profesor cita la gran inspiración que Tolstoi encontró en la sonata de Beethoven dedicada a Kreutzer para escribir su novela corta *La sonata a Kreutzer* −viaje de ida−, obra que a su vez inspiraría el cuarteto de cuerda de Leos Janacke titulado *La sonata a Kreutzer* −viaje de vuelta−. A este modelo suma la procedencia asimismo literaria de los poemas sinfónicos de Ricardo Strauss, de las obras contemporáneas del compositor Benjamín Britten procedentes de textos de Thomas Mann o Melville o de las obras musicales españolas de Manuel de Falla, Oscar Esplá y Joaquín Rodrigo, inspiradas en pasajes y motivos del *Quijote* cervantino (1976a: 77).

Junto a esta cuestión de las diversas expresiones artísticas de un mismo motivo, en esta misma lección incluye un apartado dedicado a las *dobles vocaciones artísticas*, un fenómeno que ya en sus estudios críticos le había permitido justificar, en ocasiones, el empleo de un determinado efecto cinematográfico por un autor, a su vez, guionista. Esta cuestión de las dobles vocaciones artísticas había sido tratada desde un punto de vista teórico por autores como Wellek y Warren (1985), en su *Teoría literaria*, y aún seguiría preocupando con posterioridad a comparatistas como Schmeling (1984), en su libro *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Recurriendo a obras de distintos géneros y a autores de distintas nacionalidades, Baquero transmite a los estudiantes la influencia que podía tener en la expresión artística de un autor su interés por otras artes. Señala, así, la edición de Saint-Exupéry de *Le petit prince*, bellamente ilustrada por él mismo. También explica la ayuda que supone el conocer al excelente dibujante y caricaturista que era

Galdós para entender su habilidad como novelista a la hora de trazar retratos literarios caricaturescos de sus personajes. Ahondando en esta cuestión sobre los modos en que las distintas artes se reflejan en los temas y estructuras de las obras literarias, menciona aquellos casos en los que la presencia de las distintas artes en los textos literarios se produce a través de los personajes o motivos manejados en los mismos. Demostrando su interés por familiarizar a los estudiantes con un amplio abanico de obras literarias europeas, como ejemplos de novelas cuyos protagonistas son músicos, menciona el relevante ciclo que en la literatura francesa Romain Rolland dedicó a *Jean Chistophe* o la obra del *Doctor Fausto* de Thomas Mann, en el ámbito alemán, cuyo protagonista pacta con el diablo para conseguir inspiración musical y en donde, al final, el autor reconoce cómo la descripción de la música imaginaria compuesta por el personaje está inspirada en el sistema dodecafónico del músico Schönberg (81-82). En el panorama español, acude a la novela de Pardo Bazán *La quimera,* con la que comenta no solo la inspiración que doña Emilia encontró en el pintor gallego Joaquín Vaamonde para crear la figura del pintor protagonista de esta obra, sino también cómo lo más interesante de la misma reside "en ver cómo Emilia Pardo Bazán traduce en términos literarios unas técnicas y motivos plásticos" (81). Esta apreciación confirma cómo el principal enfoque formalista y estructuralista de los trabajos de Mariano Baquero se vio, incuestionablemente, trasladado a las lecciones de estos manuales, viéndose ampliamente enriquecido con la inclusión de aspectos propios de los ámbitos de la sociología literaria y de la hermenéutica que, como hemos intentado reflejar, le permitieron configurar sus lecciones al amparo de la nueva normativa, sin dejar de ser fiel a sus propias fuentes literarias y procedimientos metodológicos, avalados ya por casi tres décadas de profesión como docente.

CONCLUSIONES

No cabe duda de que Mariano Baquero Goyanes fue de esas personas que, con ánimo y tesón, se deciden a seguir una fascinada inclinación connatural que, con los años, cuanto mayor es la intensidad de su profundidad, más se incrementa el asombro que les genera. Desde una permanente condición discipular, como espíritu apasionado por la literatura, Baquero cultivó en su vida una doble profesión: la investigación y la docencia de la literatura, en especial de la narrativa.

A la hora de acercarnos a su obra, tan importante ha sido atender a su condición de discípulo como de maestro. No se puede entender la singularidad con que profesó su cátedra como historiador de la lengua y la literatura sin conocer su proximidad, en los años de formación en el CSIC, al núcleo donde se cultivaba la teoría y crítica literaria del momento. Como resultado, décadas antes del nacimiento de la narratología, en su pensamiento sobre la novela, se conjugaron indisolublemente la historia, teoría y crítica literaria. Esta formación fraguó en un acercamiento constante a las principales orientaciones teórico-críticas de su época. Su interpretación sobre este género adoptó, principalmente, un enfoque formalista y estructuralista. Con todo, como quienes lo conocían habían afirmado y hemos podido comprobar en este estudio, en su obra se constata, asimismo, un interés hacia planteamientos del ámbito de la sociología literaria, un preludio de la preocupación de Greimas −en sus estudios de semiótica− sobre el motivo como elemento móvil entre textos literarios de diferente cultura o época, y, sobre todo, una apreciación del carácter abierto de las obras literarias y de la relevancia del factor de la recepción, que en sus formulaciones iniciales se anticipaba incluso a la llamada "hora del lector" de Castellet.

Fue, como decimos, en esos años de formación donde Baquero comenzó a otorgar a sus estudios sobre las obras literarias una orientación principalmente inmanente. La influencia de las investigaciones estilísticas en su producción fue breve, estando fundamentalmente concentrada en la década de los 50. El influjo de la crítica anglo-americana y de los cultivadores del *New Criticism* −también iniciado en esos primeros años, con la traducción de la *Teoría literaria* de Wellek y Warren− se mantuvo, en cambio, a lo largo de toda su trayectoria, siendo rastreable a través de la relación entre la literatura y las artes (Wellek y Warren), la importancia otorgada a la estructura (Forster,

Muir, Lubbock, etc.), el concepto de *close reading* o las ideas sobre el perspectivismo literario (Henry James, Lubbock, Beach, Friedmann, Booth). De igual modo, los trabajos redactados en esas tempranas fechas permiten confirmar su pertenencia a ese grupo de figuras que anticiparon las ideas del formalismo ruso en nuestro país. Como se ha podido comprobar, la semejanza entre sus planteamientos y los de la crítica eslava se sucedieron con recurrencia a lo largo de los años: el concepto de motivo literario (Tomachevski), la concepción de la evolución de la historia de la literatura (Tinianov), la diferenciación entre el cuento y la novela (Eichembaum), su preferencia por el término de "cuento largo" frente al de "novela corta" (Tomachevski), sus planteamientos sobre el perspectivismo (Sklovskij –con su concepto singularización– y Tomachevski –con sus ejemplos de extrañamiento) o su interpretación de la estructura narrativa de *Tristram Shandy* (Sklovskij). Sus primeras referencias al concepto de "estructura" se sitúan, igualmente, en esta época inicial, de la mano de los estudios de Casalduero y de algunos críticos anglo-americanos, aunque fuese posteriormente, a partir de 1967, cuando su interés sobre este concepto se intensificase, con su lectura de obras pertenecientes al *nouveau roman* y estructuralismo francés.

No se puede olvidar tampoco la influencia que tuvieron en su pensamiento sus dos grandes maestros: Menéndez Pelayo y Ortega y Gasset. De este estudio se desprende cómo la influencia de ambos fue distinta, pero convergieron en conducirlo hacia una manera de interpretar las obras literarias a la que nos hemos referido como "la dimensión contemplativa de la labor crítica". Convertida en un modo de expresión derivado de lo que García Berrio había denominado la *crítica ética* de Mariano Baquero, este modo de interpretar los textos condujo al investigador a invitar a todo lector a experimentar el "goce estético" de la obra literaria, anticipándose en cierto modo al concepto de "experiencia estética" desarrollado por autores vinculados a la estética de la recepción. Más allá de esto, la metodología de investigación de Menéndez Pelayo actuó en Baquero como un permanente sustrato, del que bebe y al que no deja de enriquecer a través de sus propias investigaciones. Hemos reconocido la herencia del polígrafo cántabro en la importancia otorgada al contacto directo con los textos literarios, en el enfoque de los estudios literarios desde una triple perspectiva (historia, teoría y crítica), en su interés por la literatura comparada, en su talento expositivo, en su curiosidad universal y búsqueda

de un conocimiento integral o en las tareas esenciales que debían fundamentar el ejercicio crítico, entre otras.

La influencia de Ortega y Gasset se ha podido rastrear en la relevancia otorgada a la técnica compositiva frente al interés temático de las obras, en la inclinación a buscar en un ámbito de lecturas supranacional la fuente de ejemplificación de sus planteamientos, en hallar en Dostoievski y Cervantes modelos novelescos en el sentido más puro, en la percepción de la novela como tragicomedia, en su fascinación por el perspectivismo literario, en su interés por la novela psicológica o en su reflexión sobre algunos conceptos como los de "presentación frente a descripción", "hermetismo" o "morosidad narrativa", entre otros.

La sincera admiración y el más fecundo discipulado eran, para Mariano Baquero, el de aquel que sabía considerar, tanto digna de admiración como de enmienda, la doctrina de su maestro. Fiel a este principio, discrepó de la opinión que Menéndez Pelayo tenía sobre Feijoo y sobre las novelas anteriores a 1870, calificadas por el polígrafo como "ñoñeces". También discordó de la apreciación de Ortega y Gasset sobre el concepto de hermetismo, sobre su visión del diálogo como categoría por excelencia de la novela o de su apreciación sobre las obras de Proust o Miró, llegando incluso a evolucionar con respecto a sus ideas sobre perspectivismo literario, al tener en cuenta un corpus de obras más contemporáneo.

A la deuda de Mariano Baquero con las obras de investigadores de distintas nacionalidades y orientaciones críticas hay que sumarle el aprendizaje que obtuvo de su constante relectura de las obras literarias y de su amplio conocimiento de los planteamientos críticos llevados a cabo, muchas veces, por los propios novelistas (Clarín, Pardo Bazán, Valera, Paul Bourget, Henry James, etc.). Con este bagaje dio a la luz un magisterio que se encauzó a través de dos vías de transmisión: la oralidad y la escritura.

Gracias a una búsqueda en hemerotecas y archivos de revistas, bibliotecas y otras instituciones nacionales y regionales, pudimos reunir un conjunto de conferencias, cursos, discursos, entrevistas y otras actividades que han evidenciado su amplia participación tanto en el ámbito académico como cultural de la época, bien en su universidad o en otras universidades nacionales. Si no se trata de un corpus completo, los resultados obtenidos han permitido apreciar su capacidad para cautivar la atención de muy diversos públicos, el amplio registro de materiales que empleaba en estas exposiciones orales y el vívido

reflejo que suponían, a su vez, de planteamientos y metodologías presentes en sus trabajos científicos.

El corpus de obras que hemos recopilado y que conforman el magisterio legado por escrito ha sido reunido por medio de cuatro fuentes: la consulta de trabajos sobre su obra realizados con anterioridad, la búsqueda en catálogos y archivos digitales, la consulta en la hemeroteca de la Universidad de Murcia y de la Biblioteca Nacional de España y el acceso a la documentación personal del investigador. Conforme a los resultados hallados en esta búsqueda, diferenciamos entre dos tiempos de su vida académica.

En su primer tiempo, cultivó dos diferentes tipos de publicaciones: artículos científicos y reseñas, que vieron la luz de modo paralelo a la escritura y publicación de su tesis doctoral −*El cuento español en el siglo XIX*−. El análisis de este primer periodo ha evidenciado el gran provecho que resulta partir, para el estudio de su obra, del ya mencionado trabajo sobre el cuento decimonónico, incluso a la hora de estudiar sus aportaciones a otro género como es la novela. En este inicial trabajo están presentes algunos de los principios que se configurarían como ejes de su pensamiento: la dificultad de delimitar los géneros literarios, la comprensión intergenérica de la novela, la necesidad de completar todo análisis y aproximación sincrónica a los textos con una necesaria percepción histórica, la complejidad de estudiar las categorías narrativas o la singular predilección del investigador por la literatura decimonónica. De la escritura de este trabajo sobre el cuento es de donde nacen sus primeras aproximaciones al estudio de la novela que, publicadas en forma de artículos y reseñas, manifiestan su singular predilección tanto por la literatura decimonónica como contemporánea.

Cuando con la obtención de su cátedra comienza el segundo tiempo de su trayectoria académica, se produce un considerable incremento de los medios por los que canaliza su producción escrita. Además de artículos científicos y reseñas, publica monografías, artículos divulgativos, prepara ediciones y realiza colaboraciones en el ámbito de la historiografía y enseñanza literaria. La realización de este trabajo nos ha mostrado lo provechoso que resulta acudir a cada uno de estos tipos de publicación a la hora de seguir las fuentes y claves de su pensamiento. Considerados a veces como medios de expresión inferiores, queremos destacar cómo para esta investigación ha resultado de gran utilidad leer sus reseñas y artículos divulgativos. Acudir a algunas de sus reseñas ha permitido valorar la amplitud y alcance de su conocimiento bibliográfico, así como

rastrear y tomar consciencia de su contacto con los modos de interpretación practicados por la crítica extranjera. De igual modo, ha posibilitado descubrir el empleo que el crítico realizaba de este tipo de discurso como un espacio de diálogo entre su personal interpretación y la del autor reseñado, así como el especial hincapié que hacía en aquellos principales enfoques metodológicos seguidos por esa obra y puestos en práctica por él mismo. Acudir, por otra parte, a sus artículos divulgativos ha permitido comprobar su habilidad ya en la década los cincuenta para aproximar a un público no académico problemas del ámbito teórico y crítico de los estudios literarios (como los conceptos de distanciamiento, extrañamiento, realismo, novela pura, perspectivismo, tiempo narrativo o lector), y también su capacidad para atraer hacia el campo de los estudios literarios elementos pertenecientes a distintos ámbitos de la vida, bien sociales, éticos o culturales.

Esa peculiar inclinación hacia la literatura decimonónica y contemporánea iniciada en el primer tiempo de su trayectoria se intensificó aún más en las siguientes décadas. El enfoque principalmente temático con el que se había aproximado a la literatura decimonónica en su trabajo sobre el cuento español en el siglo XIX da paso a un enfoque centrado en el estudio de las categorías narrativas, del estilo e, incluso, de ciertos aspectos de la ideología de estos narradores. Su interpretación de la novela decimonónica caminó siempre hacia una comprensión integral, basada en su conocimiento sobre la evolución estética e histórica del siglo XIX y en su capacidad para captar los rasgos configuradores de las obras literarias.

Acercarse, por otra parte, a la novela actual fue para él uno de los modos más fecundos con que comprender la novela como un género histórico, en constante cambio y necesidad de revisión. Su interés sobre la situación de la novela en el siglo XX le abrió camino para publicar en revistas de prestigio como *Ínsula* o *Arbor* que, en esa época, buscaban comenzar a tener repercusión internacional y que, sin duda, vieron en los modelos de ejemplificación seleccionados por Baquero −en su mayoría foráneos− un prototipo en la consecución de su objetivo. El enfoque historicista con que, en otros trabajos, planteaba revisiones de la novela actual española también le permitió publicar en otras revistas de igual relevancia como *Cuadernos Hispanoamericanos*, que buscaba proyectar una imagen de España al otro lado del Atlántico.

Tomar su propia lectura e interpretación de las obras como principal estímulo para el reconocimiento y valoración de un autor le permitió llamar la atención sobre escritores

que, en ese momento, no contaban a nivel nacional con testimonios críticos de gran admiración, como Clarín, Pardo Bazán, Miró o Pérez de Ayala, y sobre los que el devenir de la historia de la literatura le ha dado la razón. Esta inclinación hacia la narrativa del siglo XIX y XX no dejó, sin embargo, de estar acompañada de multitud de referencias a novelas de otros siglos y de trabajos sobre autores pertenecientes a otros movimientos literarios, como los dedicados a Virgilio, Don Juan Manuel, Cervantes, Lope de Vega, Saavedra Fajardo, Gracián, Feijoo, Cadalso o Mesonero Romanos.

Con este amplio corpus de obras, Baquero construyó un pensamiento sobre la novela en el que nunca intentó sistematizar una definición, enfocándose su principal labor hacia la descripción de este género literario. Con este objetivo, empleó una metodología en la que se descubre una constante preocupación por la terminología empleada, una consciencia de lo que la novela debe a la configuración social de su época, una convicción sobre el papel indiscutible del factor de recepción en la problemática de los géneros literarios y un deseo por buscar los rasgos y estructuras características de este género. Esto último lo llevó a analizar términos como el de "ficción", "verosimilitud" o "flexibilidad", concluyendo que el carácter fundamental de la novela residió en este último rasgo. La importancia otorgada a la flexibilidad de la novela durante toda su trayectoria nos condujo a prestar especial atención a las relaciones que estableció entre este género y el cuento, la poesía o el teatro. También señalamos los distintos enfoques desde los que planteó estas relaciones, atendiendo al estilo, recursos técnicos, terminología o estructura. Esta consciencia de la capacidad de la novela para permitir que en su interior se infiltren diversas técnicas y formas que le eran ajenas no impidió que el profesor defendiese siempre el carácter de personalidad propia de este género.

Si en la flexibilidad como rasgo característico de la novela encontró una de las mayores dificultades para hallar una definición de la novela, otro de los inconvenientes que percibió es la gran variedad de tipos y formas novelísticas que existen. Sin llegar a establecer una consolidada tipología, se interesó por lo que estimaba como las principales modalidades existentes en la evolución de la historia de la novela. Se acercó a las tipologías sugeridas por Muir y Kaiser y realizó un intento de clasificación temática de este género. Su propia perspectiva de estudio excedió, sin duda, los límites impuestos por cualquier clasificación temática. Con todo, en algunos de sus análisis críticos se puede

observar cómo llevó a la práctica estas tipologías en su intento por establecer comparaciones y diferenciar rasgos y características de unas novelas y otras.

Como habían señalado estudios anteriores sobre la obra de Mariano Baquero, otra de las constantes en el pensamiento sobre la novela de este investigador fue su preocupación por la construcción del discurso novelesco. De todas las categorías narrativas, sintió una singular fascinación por el perspectivismo. No elaboró ninguna teoría sobre los distintos puntos de vista desde los que narrar un relato, tampoco realizó ninguna definición teórica sobre el perspectivismo literario, sino que sus aproximaciones se singularizaron por la importancia que otorgó a esta categoría en el análisis de los textos narrativos. De sus estudios se advierte cómo para el profesor el perspectivismo no era solo un recurso propio de la narrativa moderna, sino un elemento presente a lo largo de toda la historia de la literatura, incluso en textos de la Edad Media. Partiendo de la clasificación realizada por Pueo (2009), para el estudio de las aproximaciones de Baquero al perspectivismo narrativo, hemos diferenciado entre un perspectivismo moderno y un perspectivismo clásico. La presencia que tuvo la obra cervantina en sus reflexiones sobre el perspectivismo moderno le llevó, en la primera mitad de los cincuenta, a acercarse a lo que Bajtín entendía por "dialogismo" o "discurso polifónico" con total independencia del autor ruso. En esos años aún no habían salido a la luz las ideas de Hatzfeld ni de Spitzer, por lo que sus fuentes hay que encontrarlas en el pensamiento de Ortega y Gasset y Américo Castro, principalmente, y en esos autores de la crítica angloamericana ya mencionados. Además de las ideas de Ortega y Gasset, Américo Castro, Hatzfeld, Spitzer y de diversos investigadores ingleses y norteamericanos, en los años sesenta y setenta se sumaron a su acervo de conocimiento trabajos provenientes de la crítica francesa (Bolle, Albérès, Todorov, etc.) y española (Amorós, Varela Jácome, etc.).

Dentro del perspectivismo moderno, se ha diferenciado entre aquellos trabajos destinados a obras comprendidas entre Cervantes y el siglo XX (en donde se descubre una mayor fidelidad al concepto de perspectiva orteguiano) y aquellos otros dedicados a la literatura de este último siglo (en donde se aprecia una evolución con respecto al pensamiento orteguiano). Su monografía *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* constituye el trabajo más significativo con respecto al estudio del perspectivismo moderno en autores anteriores al siglo XX. Este libro es, sin duda, la mejor muestra del interés que suscitaron en él la ironía, la exageración caricaturesca o los puntos

de vista inusitados en relación a la cuestión del perspectivismo. También supone un reflejo de la consciencia que, a partir de finales de los años sesenta, adquiere sobre la trascendencia que la perspectiva tiene en la composición estructural de una obra.

En lo que respecta a sus aproximaciones al empleo del perspectivismo moderno en obras del siglo XX, su trabajo más significativo es *Estructuras de la novela actual*. El corpus de obras que manejó en su estudio procedía mayoritariamente de literaturas foráneas. En sus estudios, este tipo de perspectivismo se manifiesta como un elemento asociado tanto al tema como al lenguaje, a la estructura, al tono o a los recursos técnicos. Vinculado a este tipo de perspectivismo, desde los años cincuenta manejó ideas y conceptos que con posterioridad han sido consolidados por la narratología como los de "narrador testigo", "personaje reflector" o el término bajtiniano de "contrapunto".

Sus acercamientos al perspectivismo clásico estuvieron motivados principalmente por obras españolas, aunque en su empeño por establecer comparaciones no dejó de hacer referencias a obras extranjeras. Por la falta de estudios en la época que analizaran esta categoría en obras barrocas, su aproximación al perspectivismo clásico fue paulatina. Como consecuencia, el enfoque de estudio desde el que analizó las obras de autores como Saavedra Fajardo, Gracián, Góngora o Feijoo le permitió ofrecer una interpretación de sus obras novedosa en ese momento. De sus trabajos se desprende una naturaleza de este perspectivismo siempre temática. Su obra más representativa con respecto a sus estudios sobre el perspectivismo clásico es *Temas, formas y tonos literarios*.

Tras ella, su interés por el perspectivismo no decayó, siguiéndole otros muchos estudios. Sus trabajos sobre el perspectivismo se quedaron inconclusos con respecto a los objetivos que él mismo se había propuesto. Del análisis llevado a cabo se desprende cómo sus aportaciones siguen siendo un valioso material desde el que partir a quien le interese realizar una delimitación teórica del concepto de perspectivismo, una clasificación técnica o de procedimientos narrativos o plantear una evolución de la utilización de esta categoría literaria a lo largo de la historia de la literatura.

Junto al perspectivismo, en su acercamiento al estudio de la novela le merecieron especial atención categorías como el tiempo, la descripción o el diálogo. En sus trabajos sobre el tiempo, este elemento aparece abordado no solo como recurso narrativo, sino también como tema (principalmente en sus estudios sobre Azorín y Miró). Bajo la influencia de las ideas de Ortega y Gasset y la *Teoría literaria* de Wellek y Warren, ya

en la década de los cuarenta y cincuenta distingue entre "tiempo novelesco", "tiempo real" y "tiempo de lectura". Elaborando un discurso en el que se conjugan aspectos filosóficos, literarios y musicales, a lo largo de su trayectoria plantea cuestiones que a día de hoy se pueden relacionar con las tres dimensiones temporales que Genette distinguió en su modelo teórico: duración, orden y frecuencia. Las referencias a esta última dimensión son las más escasas. Sus planteamientos sobre estas dimensiones se caracterizan por un enfoque intergenérico y una perspectiva diacrónica que excedía los cambios experimentados en el empleo de esta categoría al amparo de las renovaciones de la novela contemporánea. Si fueron diversos los estudios en los que abordó esta problemática de manera teórico e histórica, es llamativa la gran aplicación práctica que adquieren, principalmente, en las introducciones que lleva a cabo de las obras de Pedro Antonio de Alarcón, Francisco Ayala, Palacio Valdés o Clarín.

En buena parte de sus investigaciones sobre la descripción subyace la preocupación por hallar una caracterización del género novela. Con este objetivo, estudia los cometidos de la descripción dentro de las estructuras de los diferentes géneros, distinguiendo en sus primeros años entre el uso de la descripción en el cuento y en la novela. Posteriormente, incorpora a sus reflexiones las comparaciones con el género dramático, acudiendo a términos como el de "escena" y "panorama", tan consolidados posteriormente por la narratología y que llegaron al conocimiento de Mariano Baquero a través de la obra de Friedman. De igual modo, le interesa analizar la relación entre los modos descriptivo y narrativo. Si en un primer momento intenta asociar el modo narrativo a la novela de aventuras y el modo descriptivo a la novela psicológica, su gran corpus de lecturas le lleva a tomar consciencia de la dificultad de diferenciar entre ambos modos en la práctica del análisis crítico.

Otra de sus preocupaciones con respecto a esta categoría es el planteamiento de los cambios que la descripción ha experimentado en su constitución a lo largo de la historia. Este planteamiento le da pie a estudiar las obras de Clarín, Galdós, Miró, José Ballester, Pérez de Ayala, y muy especialmente, Pardo Bazán. En ninguno de estos estudios deja de poner en práctica su tendencia a establecer conexiones literarias entre obras de diversos siglos. En sus trabajos sobre esta categoría, diferencia entre las descripciones exteriores e interiores y establece relaciones entre la literatura y otras artes, como la pintura y fotografía. De sus reflexiones se deriva un acercamiento a la concepción

de Genette, con respecto a la diferencia que existe entre la función de la descripción como recurso ornamental en las novelas anteriores al siglo XIX y el valor explicativo y simbólico que adquirieron a partir de esa época.

Sus acercamientos al estudio del diálogo narrativo también se caracterizaron por una visión intergenérica, que le condujo a poner en relación el uso del diálogo en la novela con el del cuento y, fundamentalmente, con el del teatro. Acudiendo a comparar obras distantes en el tiempo, se interesó por señalar las diferentes motivaciones que a lo largo de la historia han conducido a los novelistas al uso de esta categoría. Dentro de este corpus diacrónico de obras, mención especial le merecen las de Cervantes. Atendiendo a sus novelas, se acercó al uso del diálogo como elemento caracterizador de los personajes, hizo referencia a algunos de los "tipos de relación entre el autor y los personajes" manifestados por Bajtín o señaló las que posteriormente se han conocido como las distintas "fuentes de información de los personajes". Es evidente que, en sus análisis de las novelas decimonónicas, el diálogo fue una de las principales categorías sobre las que se detuvo. Si en la mayoría de ocasiones sus reflexiones aparecen ligadas a los presupuestos del realismo, por medio de la obra de Galdós, Baquero advierte un mecanismo con que ofrecer una visión perspectivística del mundo, ya en el empleo decimonónico del diálogo.

El incremento del diálogo en las novelas condujo a una transformación del género narrativo que dio lugar a lo que Bajtín denominó polifonía. Su temprano conocimiento de las ideas de Ortega y su predilección por las novelas del siglo XX le condujeron, ya en los inicios de su trayectoria, a señalar esta transformación del género. Pese a ello, fue fundamentalmente en su obra *Estructuras de la novela actual* donde, en mayor medida, profundizó sobre esta categoría, aproximándose asimismo a otro tipo de discurso, el monólogo interior, que interpretó como un recurso técnico y como un "principio de construcción".

El enfoque predominantemente formal de los estudios de Mariano Baquero fue derivando en un aumento de su interés por la configuración estructural de las novelas, en años anteriores al auge del estructuralismo como corriente crítica en nuestro país. Presente el concepto de "estructura" en un trabajo de 1947, hasta 1967 el profesor no plantea ningún tipo de estructuración novelesca. Cuando redacta los estudios más significativos desde un punto de vista teórico sobre esta cuestión, ya cuenta en su acervo de

conocimiento con los planteamientos críticos no solo de Casalduero, Ortega y Gasset o de los autores del *New Criticism*, sino también de autores y críticos franceses que otorgaban a sus reflexiones un enfoque estructuralista (Barthes, Michel Beaujour, Gaëtan Picon, René Micha o Thibaudet). El estudio de su monografía *Estructuras de la novela actual* ha permitido advertir los que pudieron ser los cuatro principios que rigieron su pensamiento sobre las estructuras novelescas: la consideración de la flexibilidad del género como rasgo fundamental para comprender su organización estructural, la necesidad de concebir la novela como un proceso y una construcción, la importancia de tener en cuenta tanto el contenido como la forma a la hora de estudiar la estructura de una obra y la conciencia sobre la indisolubilidad establecida entre todos los elementos formales.

Tomando como punto de partida estos postulados y, tras una lectura minuciosa de su monografía, hemos concluido apreciando cómo los diversos tipos de estructuras que el crítico estableció (estructura dialogada, estructura épica, estructura musical, estructuras abierta y cerrada, estructuras geométricas, etc.) se ajustan a tres parámetros: la relación de la novela con otros géneros literarios, la importancia concedida al tiempo y al espacio y, a los personajes, voz narrativa y focalización dentro de la estructuración novelesca. Tal y como se ha podido comprobar, estas clases de estructuras adquirieron un reflejo práctico en las introducciones a las ediciones que el investigador elaboró sobre *Un viaje de novios* (estructura del viaje), *Tristán y el pesimismo* (estructura dual), *El escándalo* (estructura perspectivística), *Cartas marruecas* (estructura epistolar), *Muertes de perro y El fondo del vaso* (estructura con variaciones sobre un mismo tema y estructura abierta) o *La Regenta* (estructura en forma de triangulo).

Como resultado de una labor de contraste entre las distintas versiones que adquirieron algunos de sus estudios, publicados primero como artículos y luego como capítulos de libros, se ha podido apreciar cómo el investigador llevaba a cabo cuidadosas revisiones de cada uno de los trabajos que iban a ser publicados nuevamente. Las modificaciones que se han encontrado se resumen en dos tipos: cambio de palabras, que revelan la precisión terminológica de la que gustaba, y cita de nuevas fuentes bibliográficas y de nuevas novelas que habían visto la luz entre la publicación de ambas versiones. La relación entre los años de publicación de estas nuevas referencias y el año en que Baquero las incluía en su monografía permite valorar la asombrosa actualidad

crítica del investigador. En otras ocasiones, las nuevas fuentes bibliográficas incluidas se correspondían con las publicaciones que él mismo había realizado en ese intersticio de años, lo que demuestra el anhelo por ejercer en su obra lo que era una práctica habitual en sus estudios: la intratextualidad, como modo de otorgar cohesión a sus escritos.

Con el fin de evidenciar su vocación hacia la enseñanza de la literatura, uno de los propósitos de nuestra investigación ha sido el de manifestar la respuesta que él mismo otorgó a aquello que sugería tempranamente: la necesidad de educar la sensibilidad literaria de los estudiantes. Si el primer registro que hemos encontrado, de su clara y sólida defensa de la educación de la sensibilidad literaria, fue una entrevista concedida tras el nombramiento de su cátedra en 1950, fue en un artículo, −escrito en el contexto de necesidad de una reforma de la educación− publicado tres años después, cuando profundizó sobre esta cuestión que lo acompañaría durante toda su trayectoria académica. Del análisis de este artículo, se obtuvo como resultado la que se puede considerar una propuesta de los principios que debe seguir un profesor en su misión de aumentar la sensibilidad literaria del alumno: la necesidad de compaginar el ofrecimiento a los estudiantes de un conocimiento teórico, crítico e histórico de la literatura con su contacto directo con los textos literarios, el uso de una obra actual para despertar el gusto por la pasada, la presentación de la obra como una entidad abierta y en relación con ello una demostración de confianza en la capacidad interpretativa del alumno, y el ofrecimiento de una visión integral de la historia de la literatura en la que se combine el acercamiento a obras clásicas con obras del gusto del estudiante.

Lejos de ser simple doctrina este método obtuvo un claro reflejo en su actitud como docente. Esta convicción nace como resultado de los testimonios ofrecidos por sus alumnos, así como del estudio de su aportación a la Historia de la literatura y a los manuales de enseñanza literaria de BUP. El análisis de estas contribuciones ha permitido, además, comprobar la fructífera interconexión que se produjo entre sus planteamientos y los expuestos en sus estudios científicos. Baquero supo combinar los rasgos metodológicos propios de este tipo de publicaciones con los enfoques característicos de sus aproximaciones científicas y de sus propuestas sobre la enseñanza literaria.

De la aportación de su capítulo sobre la novela decimonónica a la Historia literaria de Díaz Plaja emana el planteamiento de una mirada historiográfica abierta, rigurosa y capaz de trascender las fronteras culturales. Tomando como base diversos tipos

de fuentes de información, se aprecia su frecuente distanciamiento del habitual discurso historiográfico repetido, lo que dota a su contribución de un acento personal. Este rasgo se ha percibido como fruto de la matización que lleva a cabo de planteamientos consolidados por la crítica, de su acercamiento a novelistas no legitimados por el canon o de la introducción de reflexiones llevadas a cabo en sus estudios científicos. Fiel a su tendencia de comparar obras y transcribir fragmentos, en este capítulo ofrece la situación de la novela decimonónica en constante diálogo con la tradición histórico literaria y con la situación actual del género, extrayendo conclusiones que, como ha indicado Rubio Cremades (2023), han continuado vigentes a lo largo de las últimas décadas.

Del análisis del contexto en que fueron publicadas sus lecciones para los manuales de enseñanza literaria de BUP, se desprende la acomodación de la nueva orden misterial de 1975 a los que habían sido dos de los principios metodológicos del profesor para la enseñanza de la literatura: la importancia de proporcionar un mínimo de conocimiento contextual de las obras y la relevancia del contacto directo con los textos literarios. De modo paralelo al desarrollo de los contenidos impuestos por la normativa ministerial, el profesor introdujo reflexiones de sus trabajos científicos y referencias a cuestiones de plena actualidad crítica, adaptándolas a un público lego. En tal sentido, estas lecciones suponen un vivo reflejo de la importancia que tuvo para el profesor siempre el factor de la recepción, tanto a la hora de plantear la evolución de los géneros literarios como de analizar las obras. Si la manera de plantear la figura del lector le permitió un sucinto traslado a estos manuales de problemáticas asociadas a los estudios de la estética de la recepción, diversos han sido los aspectos que permiten apreciar la incorporación de cuestiones vinculadas a los estudios sociológicos, estilísticos, formalistas y estructuralistas. Estos planteamientos se vieron acompañados de un interés por el establecimiento de relaciones entre la literatura española y la literatura universal y entre la literatura y otras artes. Si el desarrollo de una lección que abordase estas relaciones venía impuesto por la orden ministerial, como ha quedado plasmado las comparaciones efectuadas por Baquero, entre distintas literaturas y manifestaciones artísticas, excedieron el espacio de las lecciones dedicadas a tal fin. Bajo tal enfoque puede percibirse el empleo de una terminología propia de otro arte para explicar cuestiones características de la novela.

Por los rasgos metodológicos que hemos ido señalando y que fueron empleados tanto en el ámbito de la investigación como de la docencia, consideramos su obra digna de seguir siendo un referente, un modelo ilustrativo y muy necesario cuando, incluso como ahora, los estudios literarios se orientan hacia perspectivas interdisciplinares. Investigadores como Abad Nebot, Beltrán Almería, Díez de Revenga, García Berrio, Garrido Domínguez, Rubio Cremades, Sanz Villanueva, Thion Soriano- Mollá o Vicente Gómez, en los trabajos incluidos en bibliografía, han dado testimonio de la actualidad, asimismo, de las ideas de este investigador.

No queremos dejar de señalar la sugerencia de líneas de investigación que realizó a lo largo de toda su trayectoria, tanto a sus alumnos como en estudios científicos y contribuciones a la Historia de la literatura, y que, como hemos indicado, a día de hoy algunas de ellas permanecen aún sin desarrollar. Esta apreciación, sin duda, permite insistir en el modo en que su actitud como maestro impregnó las distintas tareas que conformaron su profesión. Curiosamente, terminaba su trayectoria investigadora como la había empezado, escribiendo una monografía sobre el cuento en el siglo XIX que quedó inconclusa y vio la luz póstumamente, y releyendo con fascinada admiración las novelas de Clarín. Un entusiasmo que en el constante retorno de Mariano Baquero a los clásicos se manifestó siempre enriquecido y renovado, para el disfrute propio y el de las generaciones que vendrían después. Entre lecturas y relecturas, entre clásicos y modernos, vivió sin dejar de aprender y de enseñar, dejando con su legado la misma lección que T. S. Eliot formulaba con las siguientes palabras: “no dejaremos de explorar y el fin de toda nuestra exploración será llegar a donde empezamos y conocer el lugar por primera vez.”

CONCLUSIONS

There is no doubt that Mariano Baquero Goyanes was a person, whose courage and tenacity, made him follow a fascinated connatural inclination and which with the years, the higher the intensity of its depth, the more is the increasement of the amazement it generates. From a permanent disciple condition, as a passionate for the literature spirit, Baquero cultivated in his life a double profession: the investigation and teaching of literature, especially the narrative literature. When trying to approach his works, it was important to pay attention to his condition of disciple as well as teacher. It cannot be understood the singularity with which he practiced his subject as historian of the language and literature, if we don't know his proximity, in the years of his training in the CSIC, to the core where the literary theory and critic of the time was developed. As a result, decades before the birth of the narratology, in its thought of the novel, history, theory and literary critic were combined indissolubly. This training forged a constant approach to the main theorical-critical orientations of the time. The interpretation of this genre adopted a formalist and structuralist approach. All in all, as the ones who met him have stated and we could prove in this study, in his work we can verify an interest towards approaches of the scope of the literary sociology, a prelude of the concern of Greimas, in his semiotic studies, about a motive as an element between literary texts of different culture or periods, and especially, an appreciation of the open character of the literary works and the importance of the factor of the reception, they anticipated in initial formulations the so called Castellet´s "hour of the reader".

It was, as we said, in those years of training where Baquero started to grant his studies about literary works a mostly immanent orientation. The influence of the stylistic investigations in their production was brief, being basically focused on the decade of the 50s. The influence of the Anglo-American critic and the cultivators of the New Criticism, initiated in those first years, with the translation of the Literary theory of Wellek and Warren, instead, it was kept during all its trajectory being traceable through the relation between the literature and the arts (Wellek y Warren), the importance given to the structure (Forster, Muir, Lubbock, etc.) the concept of close reading or the ideas concerning the literary perspectivism (Henry James, Lubbock, Beach, Friedman, Booth). In the same way, the works written in those early dates enabled the confirmation of their

belonging to that group of figures that anticipated the ideas of the Russian formalism in our country. As we have checked, the similarity between their approaches and those of the Slavic critic, happened with recurrence during the years: the concept of literary motive (Tomachevski), the conception of the evolution of the history of literature (Tinianov) the difference between the tale and the novel (Eichembaum), his preference for the term "long tale" instead of "short novel" (Tomachevski), his approaches about perspectivism (Sklovskij –with his concept singularization– and Tomachevski – with his examples of estrangement.) His first references to the concept of "structure" are placed in this initial period, thanks to the studies of Casalduero and some other Anglo-American critics, although it was later, from 1967, when their interest concerning this concept increased, with the reading of works that belonged to the nouveau roman and the French structuralism.

We cannot forget the influence that his two big mentors had in his thinking: Menéndez Pelayo and Ortega y Gasset. From this study it can be seen the way the influence of both mentors was different, but they converged in leading him to a way of interpreting literary works which we refer to as "contemplative dimension of the critical task". Turned into a way of expression derived from what García Berrio would have named the *ethical critic* of Mariano Baquero, this way of interpreting texts leads the investigator to invite all readers to experience the "aesthetic joy" of the literary work, anticipating in a way to the concept of "aesthetic experience" developed by authors who were linked to the aesthetic of the reception. Beyond this, the methodology of investigation of Menéndez Pelayo influenced Baquero as a permanent substratum, from which he is influenced, and it is enriched through his own investigations. We have recognized the heritage of the Cantabrian polygraph in the importance granted to the direct contract with literary texts, the focus of the literary studies from a triple perspective (history, theory, criticism), in his interest for the comparative literature, in his expositive talent, in his universal curiosity and the search for an integral knowledge or in the essential tasks that should base critical practice, among others.

The influence of Ortega y Gasset could be traced back in the relevance given to the compositional technique versus the thematical interest of the works, in the inclination to search in a scope of supranational readings the source of exemplification of his approaches, finding in Dostoievski and Cervantes the models of the novel in the most

pure sense , in the perception of the novel as tragicomedy in his fascination for the literary perspectivism, in hi interest for the psychological novel or his reflexion concerning some concepts as "presentation vs description", "hermetism" or "narrative procrastination".

The sincere admiration and the most fecund discipleship were, for Mariano Baquero, the one that could consider, worthy of admiration as well as amendment, the doctrine of his mentor. Loyal to this principle, he did not agree with the opinion that Méndez Pelayo had about Feijoo and the novels prior to 1870, classified by the polygraph as "nonsense". He also did not agree with the assessment of Ortega y Gasset concerning the concept of hermetism, his vision of the dialogue as the category par excellence of the novel or his appreciation of the works from Proust o Miró, he even evolved as far as his ideas are concerned about literary perspectivism, considering a more contemporary corpus of works.

To the debt of Mariano Baquero with the works of investigators of different nationalities and critical orientations we have to add the learning that he got from his constant rereading of the literary works and his wide knowledge of the critical approaches carried out, most of the times, by the novelists themselves (Clarín, Pardo Bazán, Valera, Paul Bourget, Henry James, etc.). With this knowledge a teaching was born directed through to ways of transmission: oral and written.

Thanks to a search in archives of magazines, libraries and other national and regional institutions, we could gather a set of conferences, courses, discourses, interviews and other activities that showed his wide participation in the academic scope as well as the cultural scope of his time, in his university and in other national universities. Even though the corpus is not complete, the results we have got allow us to appreciate his capacity to captivate the attention of diverse groups, the wide register of materials that he used in these oral expositions and the approaches and methodologies that could be found in his scientific works.

The corpus of works that we have gathered and confirm the teaching by writing has been gathered using four sources: the consultation of works about his work done previously, the search in the catalogues and digital archives, the consultation of the library of the university of Murcia and the national Spanish library and the access to the personal documentation of the researcher. According to the results found in this search, we will differentiate two periods of his academic life.

In his first period, he cultivated two different types of publication: scientific articles and reviews, they were published while his doctoral thesis was being written and published the Spanish tale in the XIX century. The analysis of this first period evidenced the great benefit, for the study of his work, the previously mentioned work with the XIX-century tale, even when studying his contributions to other genres such as the novel. In this first work there are some of the principles that would become the axis of his thought: the difficulty when delimiting literary genres. The intergeneric understanding of the novel, the need to complete all analysis synchronous approach of the texts with a necessary historical perception, the complexity of studying the narrative categories or the predilection of the researcher for the XIX-century literature. From the writing of this work about the tale is where his first approximations to the study of the novel appear, published as articles and reviews, they show the special predilection of the author for the xix century and contemporary literature.

With the obtaining of his professorship the second period of his academical trajectory begins, there is considerable increase of the means of his written production happens. Besides scientific articles and reviews, he publishes monographies, informative articles, he prepares editions and collaborates in the historiographic and literary teaching scope. This project has showed us the beneficial that it is going to these types of publications when following the sources and the keys of his thinking. Considered sometimes as inferior means of expressions, we want to point out the usefulness of reading the reviews and informative articles for this investigation. Using some reviews allowed to appreciate the breath and scope of his bibliographical knowledge, as well as tracing and acknowledging of his contact with the ways of interpretation of the foreigner critics. In the same way, it has enabled the finding of how the critic used this type of discourse as a space of dialogue between his personal interpretation and the reviewed author, as well as the emphasis on those main methodological approaches followed by that work and put into practice by himself. Having access, on the other hand, to his informative articles has enable checking his ability in the 50s of approximating to a non-academic public, problems of the theoretical and critical of the literary studies. (as the concepts of distancing, estrangement, realism, pure novel, perspectivism, narrative time or reader), and his ability to attract to the field of literary studies elements belonging to different parts of life, social, ethical or cultural.

That peculiar inclination towards the XIX century and contemporary literature that began in the first period of his trajectory was intensified even more in the following decades. The approach mainly thematical with which he had approached to the xix-century literature in his work about the Spanish tale in the XIX century changes to an approach focused on the study of the narrative categories, the style and even certain aspects of the ideology of the narrators. His interpretation of the XIX-century novel always looked for the search of an integral comprehension, based on the knowledge of the aesthetic and historical evolution of the XIX century and in his capacity of capture the configurated features of the literary works.

On the other hand, approaching to the contemporary novel was for him one of the ways more prolific to understand the novel as a historical genre, constantly changing and in need of revision. His interest of the situation of the novel of the XX century opened a way to publish in prestigious magazines such as *Ínsula* or *Arbor*, and at that time they wanted to have an international impact and without a doubt, they saw in the models of exemplification selected by Baquero – mostly foreigners- a prototype in the achievement of his objective. The historicist approach, in other works, proposes revisions of the current Spanish novel, enabled him to publish in other relevant magazines such as *Cuadernos Hispanoamericanos*, which searched to project an image of Spain at the other side of the Atlantic.

Taking his own reading and interpretation of the works as the main stimulus for the recognition and value of an author allowed him to attract attention about writers who, at that time, did not count with critical testimonies of great admiration in a national level, such as Clarín, Pardo Bazán, Miró o Pérez de Ayala, and about those proven right by history. This inclination towards the XIX and XX century narrative did not stopped, however, being accompany of multiple references to novels from other centuries and works about authors who belonged to other literary movements, such as the ones dedicated to a Virgilio, Don Juan Manuel, Cervantes, Lope de Vega, Saavedra Fajardo, Gracián, Feijoo, Cadalso o Mesonero Romanos.

With this wide corpus of works, Baquero built a thinking about the novel in which he never tried to systematize a definition, focusing his main work towards the description of this literary genre. With this objective, he used a methodology in which a worry for the used terminology is found, a consciousness of what the novel owes to the social

configuration of that time. A conviction about the indisputable role of the reception factor in the problematic of the literary genres and a wish of looking for the characteristic features and structures of this genre. The latter made him analyse terms such as “fiction”, “verisimilitude” or “flexibility”, concluding that the fundamental character of the novel is found in this last feature. The importance given to the flexibility of the novel during all his trajectory led us to pay especial attention to the relationships established between this genre and the tale, poetry or the play. We also point out the different approaches from which these relationships were proposed, paying attention to the style, technical resources, terminology or structure. This consciousness of the capacity of the novel to enable different techniques to infiltrate and not belonging ways that did not prevent the teacher to defend always the character of own personality found in this genre.

If in the flexibility as a characteristic feature of the novel found one of the major difficulties to find a definition of the novel, another inconvenient that it perceives is the great variety of types and forms of the novel that exist. Without establishing consolidated typology, he paid attention to the main existing modalities in the evolution of the story of the novel. He was closer to the typologies suggested by Muir and Kaiser and tried to do a thematical classification of this genre. His own perspective of study exceeded, without a doubt, the limits put there by any thematical classification. All in all, in some of his critical analysis we can observe how he put into practise these typologies trying to establish comparations and differentiate features and characteristics of some novels.

As prior studies had pointed out about the work of Mariano Baquero, another constant of the thinking about the novel of this investigator was his worry for the construction of the novelistic discourse. He felt a singular fascination for the perspectivism, of all the narrative categories. He did not elaborate any theory about the different points of view of narrating a story, he also did not propose any theorical definition about literary perspectivism, but his approximations were unique for the importance given to this category in the analysis of narrative texts. From his studies it can be seen how for the teacher the perspectivism was not only a resource of the modern narrative, but an element which is present throughout literature history, even in texts from the Middle Ages. Starting from the classification carried out by Pueo (2009) for the study of the approximations of Baquero to narrative perspectivism, we have differentiated between modern perspectivism and classical perspectivism. The presence of the

Cervantes´ novels and his reflexions about modern perspectivism carried him, in the first half the 50s, to approach to what Bajtín understood as "dialogism" or "polyphonic discourse" with total independence of the Russian author. In those years the ideas of Hatzfeld and Spitzer were not known, so his sources must be found in Ortega y Gasset´s thinking and Américo Castro´s and those authors of the Anglo-American critic already mentioned. Besides the ideas of Ortega y Gasset, Américo Castro, Hatzfeld, Spitzer and more English and north American investigators, in the 60s and 70s works of the French (Bolle, Albérès, Todorov, etc.) and Spanish (Amorós, Varela Jácome, etc.) critic were added.

Inside the modern perspectivism, there is a difference between those works destined to works from Cervantes and the XX century (where we find a bigger fidelity of the concept of Ortega y Gasset´s perspective) and those dedicated to the literature of the last century (where an evolution from the Ortega y Gasset thinking can be seen). His monograph *Perspectivismo y contraste (de Cadalso a Pérez de Ayala)* was the most significative work with respect to the study of modern perspectivism in authors before the XX century. This book is, without a doubt, the best sample of interests that aroused in him the irony, the comic characters exaggeration or the unusual points of view in relation to the perspectivism. It also involves a reflection of the consciousness acquired about the transcendence, at the end of the 60s, that perspective has in the structural composition of a work.

As far as the approximations is concerned the use of the modern perspectivism in works of the xx century, his most significative work is *Estructuras de la novela actual*. The corpus of works he used in his study belonged to foreigner literatures. In his studies, this type of perspectivism appears as an element associated to the topic as well as language, also the structure, the tone or the technical resources. Linked to this type of perspectivism, since the 50s he used ideas and concepts that later were considered by narratology as the "witness narrator", "reflector character" or the bajtinian term "counterpoint".

His approaches to classical perspectivism were motivated mainly by Spanish works, although when trying to stablish comparations he referenced foreign works. Because of the lack of studies of that time that analyse this category in baroque work, his approximation to the classical perspectivism was gradual. As a consequence of that, the

focus of study from where he analysed works from authors such as Saavedra Fajardo, Gracián, Góngora o Feijoo allowed him to offer an interpretation of his new works at that time. From his works we can see a nature of this perspectivism always in the theme. His most representative work with respect his studies about the classical perspectivism is *Temas, formas y tonos literarios.*

After that, his interest for the perspectivism never decayed, many other studies followed. His works about the perspectivism were unfinished with respect to the objectives that he had proposed. From the analysis carried out, we can see how his contributions are still a very valuable material from which someone interested in doing a theoretical delimitation of the concept of perspectivism can use, a technical classification or the narrative procedures or proposing an evolution of the use of the literary category throughout the history of literature.

Together with the perspectivism, near the study of the novel, there were categories that deserved special attention such as time, description and dialogue. In his works about time, this element appears tackled not only as a narrative resource, but as a theme (especially in his studies about Azorín and Miró). Under the influence of the ideas of Ortega y Gasset and the *Literary theory* from Wellek and Warren, in the decade of the 40s and 50s it distinguishes between "novelesque time", "real time" and "reading time". Developing a discourse in which philosophical, literary and musical aspects come together, through his trajectory proposes issues that nowadays can be related with the three temporary dimensions that were distinguished by Genette in his theorical model: Duration, order and frequency. The references to this las dimension are the scarcest. His approaches about these dimensions are characterized by an intergeneric approach and a diachronic perspective which exceeded the changes experimented in the use of this category under the protection of the contemporary novel´s renovations. There were many studies about this problem in a theorical and historical way, it is striking the great practical application that they acquired, mainly, in the introductions carried out in the works of Pedro Antonio de Alarcón, Francisco Ayala, Palacio Valdés o Clarín.

In a great deal of his investigations about the description, there is a worry of finding a characterization of the novel genre. With this objective, the tasks of the description inside the structures of different genres are studied, distinguishing in his first years between the use of the description of the tale and in the novel. Later, he adds to his

reflections the comparison with the dramatic genre, using terms such as "scene" and "panorama", consolidated later by the narratology and they were known by Mariano Baquero through the work of Friedman. In the same way, he is interested in analysing the relationship between the descriptive and narrative modes. In a first moment he tried associate the narrative mode to the adventure novel and the descriptive mode of the psychological novel, his big reading corpus makes him to be aware of the difficulty of differentiate between both modes in the practice of the critical analysis.

Other worries concerning this category is the approach of the changes that the description has experimented in his constitution throughout history. This approach makes him study the works of Clarín, Galdós, Miró, José Ballester, Pérez de Ayala, and especially, Pardo Bazán. In none of these studies the practice his tendency to establish literary connections between works from different centuries. In his works about this category, he differentiates the external and internal descriptions, and he establishes relationships between literature and other arts, such as painting or photograph. From his reflexions come an approach to Genette´s conception with respect to the difference that there is between the function of the description as an ornamental resource in novels before the XIX century and the explicative and symbolic value acquired from that period onwards.

His approaches to the study of the narrative dialogue were characterized as well by an intergeneric vision, that led him put into relation the use of dialogue in the novel with the one in the tale and, basically, with the one in the theatre. Comparing works that were distant in time, he was interested in pointing out the different motivations that throughout history have led the novelists to the use of this category. Inside this diachronic corpus of works, the works of Cervantes deserve a special mention. Paying attention to those novels, he approaches to the use of the dialogue as a characterization element of the characters, referring to some of the "types of relationship between the author and the characters" manifested by Bajtín or pointing out the ones that were known later as different "sources of information of the characters". It is evident that, in his analysis of the xix century novels, the dialogue was one of the main categories he paid attention to. His reflections, most of the times, were bounded to the realism presuppositions, through the novel of Galdós, Baquero noticed a mechanism to offer a perspectivist vision of the world, in the use of the xix-century dialogue.

The increase of the dialogue in the novels led to a transformation of the narrative genre and it led to what Bajtín named polyphony. His early knowledge of the ideas of Ortega and his predilection for the novels of the xx century led him, in the beginning of his trajectory, to underline this transformation of the genre. In spite of that, it was in his work *Estructuras de la novela actual* where he deepens about this category, approaching to another type of discourse, the inner monologue, understood as a technical resource and as a "principle of construction".

This approach predominantly formal of the studies of Mariano Baquero derived into a rise of his interests for the structural configuration of the novels, in previous years the rise of structuralism as a critical stream in our country. The concept of "structure" was present in a work in 1947, until 1967 the teacher does not propose any type of novel structuring. When redacting the most significant studies from a theorical point of view about this issue, it counts with the critical approaches not only from Casalduero, Ortega y Gasset or the authors of the *New Criticism,* but also from authors and French critics who gave to their reflexions a structuralist approach (Barthes, Michel Beaujour, Gaëtan Picon, René Micha o Thibaudet). The study of his monography *Estructuras de la novela actual* has enabled us to notice the four principles that ruled his thinking about novelesque structures: the consideration of the flexibility of the genre as a fundamental trace to understand its structural organization, the need of conceiving the novel as a process and a building, the importance of taking into account the content and the form when studying the structure of a work and the consciousness about the established indissolubility between all the formal elements.

Taking as a starting point this postulates y after a careful reading of his monography, we have concluded that appreciating how the diverse types of structures the critic established (dialogued structure, epic structure, musical structure, open and closed structures, geometric structures, etc.) they fit into three parameters: the relationship between the novel and other literary genres, the importance given to the time and space and, the characters, narrative voice and focalization within the novel structuration. As it was checked, these types of structures acquired a practical reflexion in the introductions of the editions that the researcher developed about *Un viaje de novios* (structure of the journey), *Tristán y el pesimismo* (dual structure), *El escándalo* (perspectivist structure)

Cartas marruecas (epistolary structure), *Muertes de perro y El fondo del vaso* (structure with variations about the same topic and open structure) or *La Regenta* (triangular structure).

As a result of a contrast between different versions that some of his studies acquired, first published as articles and then as chapters of books, we could appreciate how the researcher carried out different revisions of each work that were going to be published again. The changes that were found can be summarized in two types: change of words, which showed the terminological accuracy, and the quotation of new bibliographical sources and new novels that were realised between the publication of both versions. The relationship between the years of publication and these new references and the year in which Baquero included them in his monography allows us to value the amazing critical present of the researcher. In other occasions, the new bibliographical sources included corresponded with the publications he had done in those years gap, this proves the wishing of performing in his work, the usual practice of his studies: intratextuality, as a way of giving cohesion to his writings.

Trying to prove his vocation towards the teaching of literature, one of the purposes of our investigation has been to show the answer that he gave to what he early suggested: the need to educate the literary sensibility of the students. The first register that we have found, about his clear and solid defence of the education of the literary sensibility, it was in an interview given after he was named professor of the university in 1950, in an article, - written in the context of the necessity of a reform in education- published three years later, when he dealt with this question that will accompany him during all his academic trajectory. From the analysis of this article, we got as a result what we can consider a proposal of the principles that a teacher must follow in his mission of increasing the literary sensibility of the student: the necessity of combining the offering to the students of a theoretical, critical and historic knowledge of the literature by the direct contact with the literary texts, the use of a current work to arouse the liking of the past works, the presentation of the work as an open entity and related to that, the confidence in the student´s interpretative ability, and the offering of an integral vision of the history of literature in which the approaching to classical works is combine with works that students like.

Far from being a simple doctrine this method had a clear reflexion of his attitude as teacher. This conviction is born because of the testimonies offered by his students, as well as the study of his contribution to the history of literature and the BUP´s literary teaching manuals. The analysis of this contributions has enabled, furthermore, checking the fruitful interconnexion that occurred between his approaches and the ones exposed in his scientific studies. Baquero knew how to combine his own methodological traces of this type of publications and the characteristic approaches of his scientific approximations and his proposals about the literary teaching.

In the contribution of his chapter about the XIX-century novel to the literary history of Díaz Plaja there is the approach of an open historiographic look, rigorous and capable of transcend cultural boundaries. Taking as a base, different types of sources of information, we can appreciate this frequent distancing of the usual repeated historiographical discourse, this gives his contribution a personal accent. This feature has been perceived as a fruit of the nuance that carry out the consolidated critical approaches, his approach to non-legitimated novelists by the cannon or the introduction of reflexions carried out in his scientific studies. Faithful to his tendency of comparing works and transcribing fragments, in this chapter he offers the situation of the XIX century novel in a constant dialogue with the historical literary tradition with the current situation of the genre, extracting conclusions that, as Rubio Cremades (2023) indicated are still valid during the last decades.

From the analysis of the context in which his lessons for the manuals of literary teaching for BUP were published, we can see the accommodation to the new ministerial order from 1975, and two of the methodological principles of the teacher for the teaching of literature: the importance of giving a minimum contextual knowledge of the works and the relevance of the direct contact with literary texts. Parallel to the development of the contents imposed by the ministerial norm, the teacher introduced reflexions of his scientific works and references to the questions of complete present critic, adapting them for a lay public. In that sense, these lessons suppose a reflexion of the importance that the factor of reception always had for the teachers, when proposing the evolution of the literary genres and the analysis of the works. If the way of approaching the figure of the reader enabled a translation to those manuals of problems associated with the studies of the aesthetics of the reception, many have been the aspects that allow us to appreciate the

incorporation of questions linked to the sociological, stylistic, formalist and structuralist studies. These approaches were joined by an interest for the establishment of the relationships between the Spanish literature and universal literature and between literature and other arts. If the development of a lesson that dealt with these relationships was ordered by a ministerial order, as the comparisons made by Baquero captured, between different literatures and artistic manifestations, the exceeded the place of the lessons dedicated to that end. Under that approach the use of a proper terminology of another art to explain characteristic questions of the novel can be perceived.

Through the methodological features that we have pointed out and they were used in research as well as in teaching, we consider his work worthy to become a referent, an illustrative model and very useful when, even now, the literary studies direct to interdisciplinary perspectives. Researchers such as Abad Nebot, Beltrán Almería, Díez de Revenga, García Berrio, Garrido Domínguez, Rubio Cremades, Sanz Villanueva, Thion Soriano-Mollá or Vicente Gómez, in the works included in the bibliography, they testified the present time as well as the ideas of this researcher.

We do not want to stop pointing out the suggestion of investigation lines that he carried out during all his trajectory, to his students as well as the scientific studies and contributions to the history of literature, and, as we indicated, nowadays some of them are still not developed. This appreciation, without a doubt, allows to insist in the way in which his attitude as teacher impregnated the different tasks that shaped his profession. Curiously, he finished his investigation trajectory as he had started, by writing a monography about the tale in the xix century that could not end and was published posthumously and rereading with fascinated admiration the novels of Clarín. An enthusiasm that in the return of Mariano Baquero to the classics was always enriched and renewed, for the own enjoyment and for the upcoming generations. Among readings and rereading, among classics and moderns, he lived without stopping learning and teaching, leaving with his legacy the same lesson that T.S. Eliot formulated with the following words: “we shall not cease from exploration, and the end of all our exploring will be to arrive where we started and know the place for the first time.”

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Baquero Goyanes, M. (1946). Clarín, novelista olvidado. *Revista de la Universidad de Oviedo*, enero-junio, 137-145.

Baquero Goyanes, M. (1946a). Unas citas de Alarcón sobre la fealdad artística. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXII, 373-376.

Baquero Goyanes, M. (1947). Clarín y la novela poética. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII, 96-101.

Baquero Goyanes, M. (1947a). Sobre el realismo del Persiles. *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXIII, 213-218.

Baquero Goyanes, M. (1947b). Los imprecisos límites del cuento. *Revista de la Universidad de Oviedo*, enero-abril, 27-40.

Baquero Goyanes, M. (1948). La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX. *Revista de la Universidad de Oviedo*, (49-50), 81-99.

Baquero Goyanes, M. (1948a). Tiempo y "tempo" en la novela. *Arbor*, (33), 85-94.

Baquero Goyanes, M. (1948b). Reseña de *Lección y sentido del Guzmán de Alfarache* de Enrique Moreno Báez. *Archivum. Revista de la Universidad de Oviedo*, (35), 355-357.

Baquero Goyanes, M. (1949). Barroco y Romanticismo (dos ensayos). *Anales de la Universidad de Murcia*, (4), 5-20.

Baquero Goyanes, M. (1949a). Sobre la novela y sus límites. *Arbor*, 13 (42), 271-283.

Baquero Goyanes, M. (1949b). Una edición de *Obras Selectas* de Clarín. *Revista de la Universidad de Oviedo*, *VIII* (45-46), 113-113.

Baquero Goyanes, M. (1949c). *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez Pelayo, Instituto Miguel de Cervantes.

Baquero Goyanes, M. (1950). Reseña de *Fidelidad a la poesía* de Vicente Aleixandre. *Arbor*, (52), 593-594.

Baquero Goyanes, M. (1950a). La novela y sus técnicas. *Arbor*, *16*(54), 169-186.

Baquero Goyanes, M. (1950b). Reseña de *Henry James* de Michael Swan. *Anales de la Universidad de Murcia*, 626-627.

Baquero Goyanes, M. (1951). *Problemas de la novela contemporánea*. Madrid: Ateneo de Madrid.

Baquero Goyanes, M. (1951a). Reseña de *Bibliografía de la literatura hispánica* de José Simón Díaz. *Anales de la Universidad de Murcia*, IX, 464-465.

Baquero Goyanes, M. (1951b). Estilística y ciencia de la Literatura. *Arbor*, *18*(64), 161-163.

Baquero Goyanes, M. (1951c). Reseña de *Espronceda y Lord Byron* de Esteban Pujals. *Arbor*, (71), 295-297.

Baquero Goyanes, M. (1952). Clarín novelista. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 76.

Baquero Goyanes, M. (1952a). Exaltación de lo vital en *La Regenta*. *Archivum,* II, 187-216.

Baquero Goyanes, M. (1952b). La guerra española en nuestra novela. *Ateneo*, *3*(1), 12-13.

Baquero Goyanes, M. (1952c). Elementos rítmicos en la prosa de Azorín. *Clavileño*, 15, 25-32.

Baquero Goyanes, M. (1952d). Una novela de Clarín: *Su único hijo*. *Anales de la Universidad de Murcia*, 2, 7-55.

Baquero Goyanes, M. (1952e). Reseña de *An assessment of twentieth-century Literature* de J. Isaacs. *Anales de la Universidad de Murcia*, 720-721.

Baquero Goyanes, M. (1952f). Reseña de *The novel in France* de Martin Turnell. *Anales de la Universidad de Murcia,* X, 99-104.

Baquero Goyanes, M. (1952g). *La prosa neomodernista de Gabriel Miró*. Murcia: Real Sociedad Económica de Amigos del País.

Baquero Goyanes, M. (1953). *Adolphe* y *La Pródiga*. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 88.

Baquero Goyanes, M. (1953a). Reseña de *The year's work in Literature*. *Anales de la Universidad de Murcia*, XI, 196.

Baquero Goyanes, M. (1953b). Reseña de *The triple thinkers* de Edmund Wilson. *Anales de la Universidad de Murcia*, XI, 193-196.

Baquero Goyanes, M. (1953c). La educación de la sensibilidad literaria. *Revista de Educación*, *IV*(9), 1-5.

Baquero Goyanes, M. (1953d). Sobre un posible retorno a la novela de acción. *Arbor*, 86, 149-163.

Baquero Goyanes, M. (1953e). Humanismo y la novela contemporánea. *Alcalá*, *1*(3), 12-13.

Baquero Goyanes, M. (1953f). *Gulliver* y *El Enano*. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 93, 5-11.

Baquero Goyanes, M. (1953g). Reseña de *Poetas modernos* de Rafael Balbín y Luis Guarner. *Arbor*, (86), 275-277.

Baquero Goyanes, M. (1953h). Prólogo. *Leopoldo Alas, Cuentos*. Oviedo: Gráficas Summa, 9-23.

Baquero Goyanes, M. (1953i). El tema del Gran Teatro del Mundo en las "Empresas políticas" de Saavedra Fajardo. *Monteagudo*, 1, 1953; *Monteagudo*, 86, 5-10.

Baquero Goyanes, M. (1953j). Reseña de *Roja y Gualda* de Ricardo León. *Arbor*, 87, 475-476.

Baquero Goyanes, M. (1954). Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos. *Clavileño*, 30, 2-12.

Baquero Goyanes, M. (1954a). Reseña de *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana de Luis Alberto Sánchez*. *Arbor*, 27(98), 306-308.

Baquero Goyanes, M. (1954b). Reseña de *Teoría literaria* de Wellek y Warren. *Arbor*, (103-104), 590-591.

Baquero Goyanes, M. (1954c). Reseña de *Problemática de la literatura* de Guillermo de Torre. *Anales de la Universidad de Murcia*, XII, 737-739.

Baquero Goyanes, M. (1954d). Reseña de *Debate sobre el teatro español contemporáneo* de Pérez Minik. *Arbor*, (101), 208-209.

Baquero Goyanes, M. (1954e). Novela autobiográfica y monólogo interior. *Ateneo*. 15 (5), 10.

Baquero Goyanes, M. (1955). La novela española de 1939 a 1953. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, Instituto de Cultura Hispánica), 67, 81-95.

Baquero Goyanes, M. (1955a). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán.* Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (1955b). Trayectoria de la novela actual. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 117, 5.

Baquero Goyanes, M. (1955c). La novela como tragicomedia: Pérez de Ayala y Ortega. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 110, 3-4.

Baquero Goyanes, M. (1955d). Reseña de *Ocho escritores actuales* de Antonio de Hoyos. *Anales de la Universidad de Murcia*, 13 (1), 337-339.

Baquero Goyanes, M. (1955e). Diego de Saavedra Fajardo "Fallimur opinione". *Monteagudo*, 12, 22-26.

Baquero Goyanes, M. (1956). *Azorín y Miró*. Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (1956a). En torno a la generación de 1898. *Arbor*, (126), 311-313.

Baquero Goyanes, M. (1956b). Compromiso y evasión en la novela actual. *Arbor*, 1-19.

Baquero Goyanes, M. (1956c). *Prosistas españoles contemporáneos*. Madrid: Rialp.

Baquero Goyanes, M. (1956d). *La novela española vista por Menéndez Pelayo*. Madrid: Editora Nacional.

Baquero Goyanes, M. (1956e). El entremés y la novela picaresca. *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Madrid, VI, 215-246.

Baquero Goyanes, M. (1957). Reseña de *Valera o la ficción libre*. *Anales de la Universidad de Murcia*, *15*(3), 425-427.

Baquero Goyanes, M. (1957a). Retórica y ritmo en Azorín y Baroja. *Monteagudo*, (20), 2-7.

Baquero Goyanes, M. (1957b). Reseña de *Literatura del siglo XX y cristianismo* de Charles Moeller. *Anales de la Universidad de Murcia*, *15*(3), 427-428.

Baquero Goyanes, M. (1957c). Retórica y ritmo en Azorín y Baroja. *Monteagudo*, 20, 2-7.

Baquero Goyanes, M. (1958). Teatro y novela: 'Réquiem para una mujer', de Faulkner. *Monteagudo*. *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (23), 4-7.

Baquero Goyanes, M. (1958a). La novela española en la segunda mitad del siglo XIX. *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, tomo V. Barcelona: Barna, 55-143.

Baquero Goyanes, M. (1958b). Perspectivismo y sátira en *El Críticón*. *Homenaje a Baltasar Gracián*. Zaragoza, 27-56.

Baquero Goyanes, M. (1958c). Diego de Saavedra Fajardo "Praesidia maiestatis". *Monteagudo*, 21, 21-24.

Baquero Goyanes, M. (1959). Ortega y Baroja frente a la novela. *Anales de la Universidad de Murcia*, XVIII, 5-24.

Baquero Goyanes, M. (1959a). Deshumanización y novela. *La Estafeta Literaria*, 180, 3 y 11.

Baquero Goyanes, M. (1959b). Reseña de *Obras selectas* de Ramón Pérez de Ayala. *Arbor*, tomo 44, (165), 610-611.

Baquero Goyanes, M. (1959c). Una historia de la literatura española. *Arbor*, 43(150), 629-234.

Baquero Goyanes, M. (1959d). Reseña de *Obras completas* de Hugo Wast. *Arbor*, 240-241.

Baquero Goyanes, M. (1960). Las caricaturas literarias de Galdós. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 331-362.

Baquero Goyanes, M. (1960a). Realismo y fantasía en la novela española actual. *La Estafeta literaria*, 15/01, *1*(2),10-11.

Baquero Goyanes, M. (1960b). Prerromanticismo y retórica: Antonio de Capmany. En *Studia philologica: homenaje a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasion de su 60 aniversario*. Madrid: Gredos, 171-189.

Baquero Goyanes, M. (1961). El hombre y lo humano en la novela actual. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1-16.

Baquero Goyanes, M. (1961a). *Qué es la novela*. Buenos Aires: Columba.

Baquero Goyanes, M. (1961b). Situación de la novela actual. *La Estafeta Literaria*, 15/08, 23.

Baquero Goyanes, M. (1961c). Un juicio intelectual de nuestra literatura. *La Estafeta Literaria,* 15/6, 7.

Baquero Goyanes, M. (1961d). El perspectivismo mágico de Góngora. *La Estafeta Literaria*, 01/07, 6-7.

Baquero Goyanes, M. (1962). Emancipación de la novela. *La Estafeta Literaria*, 01/08, 1, 8-10 y 23.

Baquero Goyanes, M. (1962a). Realismo y utopía en la literatura española. *Studi Ispanici* (Milán), 1, 7-28.

Baquero Goyanes, M. (1962b). Reseña de *The Modern Spanish Novel. Comparative Essays examining the Philosophical Impact of Science on Fiction* de H. Eoff. *Arbor*, 56-60.

Baquero Goyanes, M. (1962c). Narración y diálogo en Lope de Vega. *La Estafeta Literaria*, 241, 14-15 y 23.

Baquero Goyanes, M. (1963). *Proceso de la novela actual*. Madrid: Ediciones Rialp.

Baquero Goyanes, M. (1963a). Dualidad y contraste en Pérez de Ayala. *Archivum*, XII, 554-578.

Baquero Goyanes, M. (1963b). Contraste y perspectivismo en Pérez de Ayala. En *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos.

Baquero Goyanes, M. (1963c). *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos.

Baquero Goyanes, M. (1963d). Cervantes, Balzac y la voz del narrador. *Atlántida: revista del pensamiento actual*, *1*(6), 579-596.

Baquero Goyanes, M. (1965). Perspectivismo y desengaño en Feijoo. *Atlántida: revista del pensamiento actual*, 3, 473-500.

Baquero Goyanes, M. (1966). Perspectivismo y ensayo en Ganivet. *Anales de la Universidad de Murcia*, XXV, 5-38.

Baquero Goyanes, M. (1966a). Valle-Inclán y lo valleinclanesco. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, 1-19.

Baquero Goyanes, M. (1966b). Moravia y el *nouveau roman*. *Atlántida: revista del pensamiento actual*, 4, 462-468.

Baquero Goyanes, M. (1967). *Qué es el cuento*. Buenos Aires: Columba.

Baquero Goyanes, M. (1967a). Estructuras novelescas. *Atlántida*, 28, 339-349.

Baquero Goyanes, M. (1967b). El hombre y la estatua. A propósito de un cuento de Rubén Darío. C*uadernos Hispanoamericanos*, 212-213, 506-518.

Baquero Goyanes, M. (1970). Perspectivismo irónico en Galdós. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252, 143-160.

Baquero Goyanes, M. (1970a). *Estructuras de la novela actual.* Madrid: Editorial Castalia.

Baquero Goyanes, M. (1970b). *Visualidad y perspectivismo en las «Empresas» de Saavedra Fajardo*. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio.

Baquero Goyanes, M. (1971). *Emilia Pardo Bazán*. Madrid: Publicaciones Españolas.

Baquero Goyanes, M. (1971a). Prólogo. En E. Pardo Bazán, *Un viaje de novios*. Madrid: Labor.

Baquero Goyanes, M. (1971b). Introducción. En A. Palacio Valdés, *Tristán y el pesimismo.* Madrid: Narcea.

Baquero Goyanes, M. (1972). La perspectiva cambiante en Galdós. En *Homenaje a Casalduero*. Madrid: Gredos, 71-83.

Baquero Goyanes, M. (1972a). *Temas, formas y tonos literarios*. Madrid: Prensa Española.

Baquero Goyanes, M. (1973). Las novelas de José Ballester. En H. A. Zamora (ed.), *Homenaje a José Ballester*. Murcia: Año Internacional del Libro, 45-52.

Baquero Goyanes, M. (1973a). Introducción. En P. A. de Alarcón, *El escándalo*. Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos.

Baquero Goyanes, M. (1973b). Las cerezas del cementerio. En *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, 1, 285-304.

Baquero Goyanes, M. (1973c). Introducción. En A. Prieto. *Vuelve atrás, Lázaro*. Barcelona: Planeta.

Baquero Goyanes, M. (1976). Prólogo. En M. de Cervantes. *Novelas Ejemplares*. Madrid: Editora Nacional.

Baquero Goyanes, M., Polo, V. y Díez de Revenga, F. J. (1976a). *2º. Literatura Española*. Salamanca: Anaya.

Baquero Goyanes, M. (1976b). Cinco variaciones sobre el tema de las nubes. En *Studia Hispanica in honorem Rafael Lapesa*. Madrid: Gredos, 61-71.

Baquero Goyanes, M., Polo, V. y Díez de Revenga, F. J. (1977). *3º. Literatura Española*. Salamanca: Anaya.

Baquero Goyanes, M. (1977a). Cervantes y Ayala: el arte del relato breve. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 329-330, 311-326.

Baquero Goyanes, M. (1978). Engaño óptico y punto de vista (Tres episodios del *Quijote*). En *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*. Cieza: Ediciones de la Fonte que mana y corre, 33-43.

Baquero Goyanes, M. (1979). Un marco para *El sombrero de tres picos*. En *El comentario de textos*. Madrid: Castalia, III, 41-76.

Baquero Goyanes, M. (1979a). Actualidad de Gabriel Miró. *Monteagudo*, (65), 9-12.

Baquero Goyanes, M. (1979b). Los capítulos apócrifos del *Quijote.* En *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad de Granada, 69-91.

Baquero Goyanes, M. (1980). Seis variaciones sobre el tema de las manos. *Revista de la Universidad Complutense de Madrid,* 8, 249-257.

Baquero Goyanes, M. (1980a). De Miró a Pérez de Ayala. *Monteagudo*, (71), 5-8.

Baquero Goyanes, M. (1981). Introducción. En Ayala, F. *Muertes de perro. El fondo del vaso*. Madrid: Espasa-Calpe.

Baquero Goyanes, M. (1981a). Introducción. En Cadalso, J. *Cartas marruecas*. Barcelona: Bruguera.

Baquero Goyanes, M. (1982). Perspectivismo en el Conde Lucanor. En *Don Juan Manuel VII Centenario*. Murcia: Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, 27-50.

Baquero Goyanes, M. (1983). Elementos rítmicos en la prosa de Azorín (y una carta inédita de José Martínez Ruiz). *Anales Azorinianos*, 1, 49-63.

Baquero Goyanes, M. (1983a). Comedia y novela en el siglo XVII. En *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid: Cátedra, 13-29.

Baquero Goyanes, M. (1983b). Pintura, literatura y el espacio secuencial. *Archivum* (Oviedo), XXXIII, 77-92.

Baquero Goyanes, M. (1984). Introducción. En L. Alas. *La Regenta*. Madrid: Espasa-Calpe.

Baquero Goyanes, M. (1984a). *Literatura de Murcia*. Murcia: Biblioteca Murciana de Bolsillo. Academia Alfonso X el Sabio.

Baquero Goyanes, M. (1984b). Narración y octosílabos en la prosa de Cristóbal Lozano. En *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje a Francisco Ynduráin*. Madrid, 47-67.

Baquero Goyanes, M. (1984c). La prosa neomodernista de Gabriel Miró. En F. Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, vol. VII, 126-132.

Baquero Goyanes, M. (1984d). Virgilio, personaje literario. En *Simposio Virgiliano*. Murcia: Universidad de Murcia, Sección de Filología Clásica, 9-25.

Baquero Goyanes, M. (1986). *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (1989). *Estructuras de la novela actual.* Madrid: Castalia.

Baquero Goyanes, M. (1990). *La educación de la sensibilidad literaria*. Abraham Esteve (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (1992). Las cartas marruecas y la novela. En F. Rico (coord.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Barcelona, vol. IV-1, 165-168.

Baquero Goyanes, M. (1998). *Qué es la novela, qué es el cuento.* Díez de Revenga (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (2006). *Variaciones sobre un mismo tema. Artículos de prensa*. A. Esteve Serrano y F. Vicente Gómez (ed.). Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, M. (2023). "La novela psicológica". En A. L. Baquero Escudero y P. T. López Ruiz, La connatural fascinación y pasión por la literatura de Mariano Baquero. *Monteagudo*. *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 279-293.

Abad Nebot, F. (2001). *Teoría de la novela y novela española.* Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Abellán, J. L. (1971). *La cultura en España (Ensayo para un diagnóstico).* Madrid: Cuadernos para el diálogo.

Aguiar e Silva, V. M. (1996). *Teoría de la literatura.* Madrid: Gredos.

Albaladejo Mayordomo, T. (2023). Mariano Baquero Goyanes sobre Francisco Ayala: creación, crítica, analogía. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 31–44. https://doi.org/10.6018/monteagudo.562651

Alborg, J. L. (1958). *Hora actual de la novela contemporánea*. Madrid: Taurus.

Alonso, A. (1969). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.

Alonso, D. (1941). Sobre la enseñanza de la filología española, *Revista Nacional de Educación*, 2, 21-39.

Alonso, D. (1955). Escila y Caribdis de la literatura española. En *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos.

Alonso, D. (1974). Pórtico. El punto de vista de Dámaso Alonso. En *Literatura y educación*. Madrid: Castalia.

Altamirano Flores, F. (2013). El contagio de la literatura: otra mirada de la didáctica de la literatura. *Dialogía,* 7, 227-244.

Amorós, A. (1966). *Introducción a la novela contemporánea.* Madrid: Anaya.

Amorós, A. (1971). Perspectiva y novela. En *Historia y estructura de la obra literaria: coloquios celebrados del 28 al 31 de marzo de 1967*, 149-158.

Amorós, A. (1989). Prólogo. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.

Aparicio Maydeu, J. (2021). Un introito: algunas constataciones acerca de la práctica de la novela y la (im)posibilidad de una teoría siempre obsoleta. En J. Voces Fernández, R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (coord.), *Teoría*

de la novela. Pasado, presente y futuro. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 15-21.

"Azorín" (1950). Una novela. *ABC*, (1 de febrero).

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus

Bal, M. (1987). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Madrid: Cátedra.

Baños Saldaña, J. A. (2020). La enseñanza de la lectura en las lecciones de Bachillerato de Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coord.), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 227-245.

Baquero Escudero, A. L. (1987). Otro enfoque de la realidad: el punto de vista infantil. A*nales de Filología hispánica*, 3, 37-52.

Baquero Escudero, A. L. (2007). Menéndez Pelayo historiador de la novela. En R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (coords.), *Orígenes de la novela*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 45-70.

Baquero Escudero, A. L. (2011). *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Pontevedra: Editorial Academia del Hispanismo.

Baquero Escudero, A. L. (2020). Primeras aproximaciones a la novela en el pensamiento literario de Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coord..), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento,* 159-175.

Baquero Escudero, A. L. (2020a). Francisco Ayala lector de Galdós. En J. M. González Herrán, M. Sotelo Vázquez, M. Cristina Carbonell y B. Ripoll Sintes (coords.). *El siglo que no cesa: el pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*, 118-127.

Baquero Escudero, A. L. (2021). La novela corta en los estudios de Mariano Baquero. En L. Beltrán Almería, S. Morales Rivera y D. Thion Soriano-Mollá (coords.)

Novela corta: teoría e historia. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 27-44.

Baquero Escudero, A. L. (2023). *El diablo meridiano*, primera y última fábula del sentimiento. En A. Encinar (coord.), *Territorios imaginarios de Luís Mateo Díez*, 107-126.

Baquero Escudero, A. L., & López Ruiz, P. T. (2023). La connatural fascinación y pasión por la literatura de Mariano Baquero. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 261–304. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550681

Beck, M. A. (1963). La realidad artística en las tragedias grotescas de Ramón Pérez de Ayala. *Hispania*, 480-489.

Belmonte Serrano, J. (1984). Baquero Goyanes y sus relaciones con la literatura murciana a través de *Monteagudo*. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 129-132.

Beltrán Almería, L. (2000). Notas para una teoría histórica de la novela. En F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerra (coords.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, (3), Madrid: Castalia, 585-592.

Beltrán Almería, L. (2009). Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes. *Revista de literatura*, (71),141, 157-170.

Beltrán Almería, L. (2019). La querella del realismo. *Teoría(s) de la novela moderna en España*, coord. por Bénédicte Vauthier, 67-83.

Beltrán Almería, L. (2020). La teoría de la novela en la obra de Mariano Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.). *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 159-175.

Beltrán Almería, L. (2021). Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela. En J. Voces Fernández, R. Gutiérrez Sebastián y B. Rodríguez Gutiérrez (coords.). *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 113-132.

Beltrán Almería, L. (2022). Dostoievski en España. *Zenda. Autores, libros y compañía.* Recuperado de: https://www.zendalibros.com/dostoievski-en-espana/

Beltrán Almería, L. (2023). El alcionismo jovial de Mariano Baquero. De Ortega a Baquero. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (28), 45-58.

Biglieri, A. A. (1985). Hacia una revisión del realismo medieval. *El conde Lucanor,* ejemplo 46. *Lexis*, *9*(1), 31-59. https://doi.org/10.18800/lexis.198501.002

Bobes Naves, M. d. C. (1992). *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*. Barcelona: Gredos.

Bobes Naves, M. d. C. (1998). *La novela*. Madrid: Editorial Síntesis.

Bobes Naves, M. d. C. (2012). *Realidad, literatura y conocimiento en la novela de Cervantes.* Madrid: Arco / Libros.

Bobes Naves, M. d. C. (2018). *El personaje literario en el relato*. Madrid: CSIC.

Booth, W. C. (1961). Distance and Point of View: An essay in Classification. En P. Stevick (1967). *The theory of the Novel.* New York: The Free Press.

Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1972). *La novela*. Barcelona: Ariel

Brown, G. G. (1980). *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.

Cabezas, J. A. (1962). *Clarín. El provinciano universal*. Madrid: Espasa-Calpe.

Carmona Fernández, F. (1984). Mariano Baquero y la caracterización del género novelesco. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura,* (87), 31-34.

Casas, A. (2019). Idear la novela ¿aplicarse el cuento?: sobre una incierta tradición teórica (tres tratadistas y novelistas de posguerra -Dieste, Ayala y Benet- con Ortega al fondo). En Bénédicte Vauthier (coord.). *Teoría(s) de la novela moderna en España*. Oviedo: Genueve Ediciones, 285-315.

Castany Prado, B. y Pérez Leal, P. (2010). De la burbuja teórica a la literatura real: La literatura en peligro de Tvetan Todorov, *Cartaphilus*, 7-8, 101-111.

Cayuela, A. M. (1941). El concepto de la educación literaria. *Revista Nacional de Educación*, n. 9; 27-36.

Cerezo Galán, P. (2012). El vivismo de Menéndez Pelayo en la dialéctica de tradición y modernidad. En *Menéndez Pelayo. Cien años después. Actas del Congreso Internacional*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 91-112.

Cervera Salinas, V. (2023). La clave crítica bien temperada: Baquero Goyanes en su partitura. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 59–78. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550791

Clavería, C. (1942). Flaubert y *La Regenta*. *Hispanic Review*, *10*(2), 116-125.

Clemessy, N. (1986). Introducción. *La naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad de Murcia.

De Aguiar e Silva, V. M. (1996). *Teoría de la literatura*. Gredos: Madrid.

De Haro Honrubia, A. (2018). La teoría del amor en el pensamiento de Ortega a la altura de 1914. Claves ético-filosóficas y antropológicas de *Meditaciones del Quijote. Anales del seminario de historia de la filosofía,* 35, 175-204.

De Hoyos, A. (1984). Baquero y su lección magistral. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 13-14.

De Nora, E. (1960). *La novela española contemporánea*, volumen 1. Madrid: Gredos.

De Paco, M. (1984). Baquero, el teatro y un texto olvidado. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 87, 41-45.

De Torre, G. (1956). *Perspectivas de la novela contemporánea*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Departamento Editorial.

Díez de Revenga, F. J. y Díez de Revenga, M. del P. (1978). *Los estudios literarios en Murcia.* Murcia: Academia Alfonso X el Sabio. Cuadernos Bibliográficos.

Díez de Revenga, F. J. (1982). La narración ejemplar don Juan Manuel y Juan Benet. *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura,* 77, 5-10.

Díez de Revenga, F. J. (1984). *La Regenta*. Obra clásica. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (85), 51-55.

Díez de Revenga, F. J. (1988). Introducción. En *Empresas políticas / Diego de Saavedra Fajardo*. Madrid: Planeta.

Díez de Revenga, F. J. (1998). Introducción. En *Qué es la novela, qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.

Díez de Revenga, F. J. (2023). Mariano Baquero Goyanes y algunos poetas. *Monteagudo*. *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (28), 79–97, https://doi.org/10.6018/monteagudo.550661.

Domínguez Caparrós, J. (2009). *Introducción a la teoría literaria*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Dunn, M. y Morris, A. (1995). *The composite novel. The Short Story cycle in Transition*. New York: Macmillan Publishing Company.

Echevarría, M. D. (1971). Reseña de *Estructuras de la novela actual* de Mariano Baquero Goyanes. *La Estafeta Literaria*, (462), 50.

Eichembaum, B. (1978). Teoría del método formal. En T. Todorov (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Madrid: siglo XXI editores, 21-54.

Encinar, Á. (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Madrid: Pliegos

Entrambasaguas, J. D. (1960). La novela contemporánea. *Vida escolar,* (23), 8-10.

Escrig Aparicio, J. A. (2020). Mariano Baquero y la educación literaria. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 281-291.

Eslava, Jorge (s. f.): Reynoso, escritor y maestro. Recuperado de http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000000429/Reynosoescritor-y-maestro.

Esteve Serrano, A. (1984). Baquero Goyanes y la narrativa naturalista de la Pardo Bazán. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 97-100.

Esteve Serrano, A. (1990). Introducción. En *La educación de la sensibilidad literaria*. Murcia: Universidad de Murcia.

Esteve, A. (2020). Mariano Baquero Goyanes: prólogo para una antología de cuentos clarinianos. En A. L. Baquero Escudero y F. V. Gómez (coords.), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 67-87.

Esteve Serrano, A. (2023). Baquero Goyanes y la educación de la sensibilidad literaria. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 99–119. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550671

Fabian, D. L. (1958). Pérez de Ayala and the Generation of 1898. *Hispania*, 154-159.

Fernández Prieto, C. (2011). Literatura y nacionalismo español (1808-1900). En J.C. Mainer, *Historia de la literatura española*, vol. 8, J. M. Pozuelo Yvancos (dir.). *Las ideas literarias 1214-2010,* 439-544.

Fernández Utrera, M. S. (2000). Revisión crítica del concepto de perspectivismo en el pensamiento teórico y la obra narrativa de Ramón Pérez de Ayala. *Revista Hispánica Moderna,* (53), 1, 75-89.

Florit Durán, F. (1984). Dos estudios de don Mariano Baquero sobre la relación entre teatro y novela en el Siglo de Oro. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (87), 73-75.

Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.

Friedman, N. (1955). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. En P. Stevick (1967). *The theory of the Novel.* New York: The Free Press, 108-137.

García Berrio (1973). *Significado actual del formalismo ruso*. Barcelona: Editorial Planeta.

García Berrio y Huerta Calvo (1992). *Los géneros literarios: Sistema e Historia*. Madrid: Cátedra.

García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (2004). *Crítica Literatura. Iniciación al estudio de la literatura.* Madrid: Cátedra.

García Berrio, A. (2006). Introducción. En A. Esteve Serrano y F. Vicente Gómez (eds.). *Variaciones sobre un mismo tema*. Murcia: Universidad de Murcia, IX-LIV.

García Berrio, A. (2012). Felices horas de niño: el humanismo crítico de Menéndez Pelayo visto por Mariano Baquero. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (17), 63–72. Recuperado a partir de https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/228011

García Berrio, A. (2020). Mariano Baquero, maestro. En A. L. Baquero Escudero, F. Vicente Gómez, *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 15-29.

García Berrio, A. (2023). Quiero recordar que… Estructura y génesis de *Estructuras de la novela actual*. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 121–139. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550691

García Peinado, M. A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arcos.

Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis.

Garrido Domínguez, A. y Vicente Gómez, F. (2020). Mariano Baquero Goyanes y la crítica literaria. La edición de *El escándalo* de Alarcón. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.). *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 129-144.

Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción: literatura e invención de mundos*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Garrido Gallardo, M. A. (2013). Menéndez Pelayo y la Literatura Comparada. *Revista de literatura*, julio-diciembre (LXXV), 150, 529-546.

Genette, G. (1966). Frontiers du recit. *Communications, Recherches sémiologiques: l'analyse structurale du récit,* 8*,* 152-163.

Genette, G. (1972). *Figures III.* Paris: Editons du Seuil.

Ginés Orta, C. (2021). La novela teatral en Dostoievski y Bulgákov. En B. Rodríguez Gutiérrez, J. Voces Fernández y R. Gutiérrez Sebastián (coords.). *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro.* Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 171-188.

Gómez Redondo, F. (1996). *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: EDAF.

Gómez Redondo, F, (2008). *Manual de Crítica Literaria Contemporánea.* Madrid: Castalia.

Goytisolo, J. (1959). *Problemas de la novela*. Barcelona: Seix Barral.

Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso. (Introducción a la Literatura Comparada. Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.

Gullón, G. y Gullón, A. (1974). *Teoría de la novela.* Madrid: Taurus.

Gullón, G. (2003). *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902).* Madrid: Biblioteca Nueva.

Gullón, R. (1952). Una novela psicológica. *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencias y Letras,* (82), 4.

Gullón, R. (1952a). Aspectos de "Clarín". *Archivum*, (2), 175.

Gullón, R. (1987). Punto de vista y novela. En V. Polo (ed.), *La novela.* Murcia: Universidad de Murcia, 83-101.

Gutiérrez Sebastián, R. (2012). Menéndez Pelayo, filólogo. En *Menéndez Pelayo, cien años después. Actas del Congreso Internacional.* Santander: Universidad Menéndez Pelayo, 29-36.

Hamon, P. (1972). Qu' est-ce q'une description, *Poetique*, *revue de théorie et d analyse littéraire.* Paris: Seuil.

Harada, E. (2006). Einstein y Ortega: Relativismo, teoría y perspectivismo. *Elementos: Ciencia y cultura*, *13*(062), 3-13.

Illán Castillo, M. d. R. (2020). El tiempo como acorde común: música y literatura en las Lecciones de Bachillerato de Mariano Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.). M*ariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid: Visor, 247-266.

Jauss, H. R. (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria, *Punto de vista. Revista de cultura*, (12), 34-40.

Johnson Jr, E. A. (1955). The Humanities and the Prometeo of Ramón Pérez de Ayala. *Hispania*, 276-281.

Laget, L.A. (2019). Las construcciones discursivas sobre la narrativa de los años 1910-1930 como heteronomías teóricas. En B. Vauthier (coord.). *Teoría(s) de la novela moderna en España,* 107-121.

Landero, L. (1994). Experiencia pedagógica de un escritor, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 63, 26-34.

Lapesa, R. (1998). *Generaciones y semblanzas de claros varones y gentiles damas que ilustraron la filología hispánica de nuestro siglo.* Madrid: Real Academia de la Historia.

Lázaro Carreter, F. (1952). La lengua y la literatura españolas en la Enseñanza Media, *Revista de Educación*, 5, 155-158

Lázaro Carreter, F. (1973). Cuestión previa. El lugar de la literatura en la educación. En A. Amorós (dir.). *El comentario de textos*. Madrid: Castalia.

Lázaro Carreter, F. (1974). Palabras finales. En F. Lázaro Carreter (dir.), *Literatura y educación. Encuesta realizada por Fernando Lázaro Carreter.* Valencia: Castalia.

Leocado Garasa, D. (1959). Apostillas sobre el estilo de Baltasar Gracián, *Universidad nacional del Litoral*, 39, 57-88. http://hdl.handle.net/11185/3887

Lissourges, Y. (2022). Ricardo Labra. El caso Alas Clarín. La memoria y el canon literario. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, *98*(2), 441-449.

https://publicaciones.sociedadmenendezpelayo.es/BBMP/article/view/827 XCVIII-2, 441-449https://doi.org/10.55422/bbmp.827

López Jiménez, L. (1987*).* Personajes de Zola recreados por Clarín. En *Actas del Simposio Internacional "Clarín y La Regenta en su tiempo"*. Oviedo: Universidad de Oviedo Servicio de Publicaciones, 537-548.

López Peñaranda, C. (2020). Las artes visuales y sus relaciones con la literatura en las Lecciones de Bachillerato de Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.), M*ariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid: Visor, 267-280.

López Ruiz, P.T. (2021). Mariano Baquero Goyanes ante la novela: una personal concepción de la literatura comparada". En R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez y J. Voces Fernández (coords.), *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

López Ruiz, P.T. (2023). Una interpretación alejada de las lecturas desde el canon. Mariano Baquero Goyanes y 'Clarín'. *Revista de Literatura: España*, (85), 170, 547-569.

Lozano Marco, M. Ángel. (1996). Novela corta y novela poemática. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (1), 67–78, https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76891

Lukács, G. (1984). *Significación actual del realismo crítico.* México: Biblioteca Era.

Mainer, J. C. (2002). Cultura de Estado bajo el franquismo. *Bulletin Hispanique*, *104*(2), 941-963, doi: https://doi.org/10.3406/hispa.2002.5141

Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.

Márquez, M. A. (2020). Novela breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.), M*ariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y del cuento*. Madrid: Visor, 195-208.

Martínez Arnaldos, M. (1984). Baquero y el cuento español del siglo XIX. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (87), 85-87.

Martínez Arnaldos, M. (2010). Balbuceos de la literatura comparada en España (1900-1936). En M. Cots y V. A. Monegal (coords.). *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* vol. 1. *Claudio Guillen y la tradición hispánica de la literatura comparada*, 35-46.

Martínez Arnaldos, M. (2023). Prólogos e introducciones de Mariano Baquero Goyanes. Una aproximación. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 175–187. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550771

Martínez Cachero, J. M. (1950). Un ataque a "Clarín". Seis artículos de Ramón León Mainez. *XI*(3),247-273. https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/4710/1196402_339.pdf?sequence=1.

Martínez Cachero. J. M. (1978). *Leopoldo Alas "Clarín".* Madrid: Taurus.

Martínez Cachero, J. M. (1984). La época ovetense de Mariano Baquero. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 9-11.

Martínez Cachero. J. M. (1984a). *Las palabras y los días.* Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

Martínez Fernández. J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra

Marín Martínez, J.M. (1989). El comentario de textos. Repaso histórico y bibliográfico de un recurso didáctico. *Revista de educación*, 288, 405-417.

Martínez Portal, M. (1984). Baquero Goyanes como crítico azoriniano. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 103-106.

Martínez Ripoll, D. (1984). Presencia de Ortega y Gasset en la obra de D. Mariano Baquero. *Monteagudo. Revista de Literatura Española. Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 115-116.

Mendoza Vera, S. (2020). Francisco Ayala ante la crítica. La labor de Mariano Baquero Goyanes. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coord..), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 209-223.

Moreno Báez, E. (1953). La Literatura en la Universidad, *Revista de Educación*, 15, 5-6.

Morón Arroyo, C. (2012). Menéndez Pelayo y la Universidad: enseñanza e investigación. En *Menéndez Pelayo. Cien años después. Actas del Congreso Internacional*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 113-132.

Moya del Baño, F. (1984). Baquero y Virgilio otra lección de humanitas. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 55-60.

Muñoz Alonso, A. (1953). Filosofía y novela. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, 3, 4-8.

Muñoz Cortés, M. (1984). Baquero Goyanes y la Universidad de Murcia. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 5-8.

Nabokov, V. (1997). Buenos lectores y buenos escritores. *Revista de cultura*, 29, 5-6.

Navarro Carrió, M. (1984). Las afinidades electivas: Baquero y Pérez de Ayala. *Monteagudo, Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 111-114.

Noble, B. (1957). The Descriptive Genius of Pérez de Ayala in "La caída de los Limones". *Hispania*, 171-175.

Nolasco Quiroz, N. E. (2011). Libertad y destino como reconocimiento de la moral en la filosofía política de Diego de Saavedra Fajardo. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 32 (105), 89-105.

Oleza, J. (1976). Clarín: las contradicciones de un realismo límite. *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología.* Valencia: Bello, 139-213. Recuperado a partir de: https://biblioteca.org.ar/libros/89458.pdf

Oliva, C. (1984). Don Mariano y la Cátedra de Teatro. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 39-40.

Orden del 22 de marzo de 1975 por la que se desarrolla el Decreto 160/1975, de 23 de enero, que aprueba el Plan de Estudios de Bachillerato, y se regula el Curso de Orientación Universitaria. BOE, nº 93, de 18 de abril de 1975, 8049-8068.

Ortega y Gasset, J. (1963). *Obras completas.* Tomo II, El Espectador. Madrid: Revista de Occidente.

Ortega y Gasset, J. (1969). *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe.

Ortega y Gasset, J. (1972). *El hombre y la gente.* Madrid: Espasa- Calpe.

Ortega y Gasset, J. (1993). *El tema de nuestro tiempo*. Madrid: Espasa Calpe.

Ortega y Gasset, J. (1995). *El sentimiento estético de la vida (Antología).* José Luis Molinuevo (edic.). Madrid: Tecnos.

Ortega y Gasset, J. (2006). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral.

Palomo Vázquez, M. P. (1984). Las "ocultas sugerencias" clarinianas: Hacia un texto total. En *Clarín y "La Regenta" en su tiempo, actas del Simposio Internacional.* Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.

Pastur, J. V. (1958). Principios y finales de la novela. *Archivum*, (8), 348-351.

Pejenaute, F. (1976). El punto de vista en la novela latina. *Archivum*, (26), 231-260.

Peña, V. (1981). Algunas retóricas de *La Regenta*. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, *2*(7), 36-42.

Pérez Embid, F. (1952). Breve historia de la revista *Arbor*. *Arbor*, 75 (XXI), 305-316.

Pérez Galdós, B. (1983). Introducción. En *Leopoldo Alas "Clarín". La Regenta.* Madrid: Ediciones Júcar, pp. 11-19.

Pichois, C. y Rousseau, A. M. (1969). *La literatura comparada*. Madrid: Editorial Gredos.

Polo García, V. (1984). El Prof. Baquero y la educación de la sensibilidad literaria. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 27-30.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1983). *La lengua literaria*. Málaga: Librería Ágora.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1984). Baquero y las *Novelas Ejemplares*. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (87), 65-68.

Pozuelo Yvancos, J.M. (1987). *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.

Pozuelo Yvancos, J. M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Editorial Síntesis.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2001). Clarín, lecturas desde el canon. En A. Iravedra, E. de Lorenzo y Á. Ruiz de la Peña (eds.). *Actas del Congreso Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo (1901-2001).* Oviedo, Universidad de Oviedo, 415-435.

Pozuelo Yvancos. J. M. (2004). *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2007). *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida: El otro, el mismo.

Pozuelo Yvancos, J.M. (2010). *La teoría del lenguaje literario.* Madrid: Cátedra.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2011). Las ideas literarias 1214-2010. En J. C. Mainer (dir.). *Historia de la literatura española.* Madrid: Crítica.

Pozuelo Yvancos, J.M. (2023). Cambios del discurso crítico sobre la novela en la transición. *Una escritura emergente. Pensamiento literario en la transición cultural (1966-1986)*. Madrid: Visor Libros.

Pozuelo Yvancos, J. M. (2023a). Baquero Goyanes y *La Regenta*. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 207–221. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550741.

Pueo, J. C. (2009). Perspectivismo y novela en Mariano Baquero Goyanes. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 121-140, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20105493.

Quinn, P. P. (1992). Mariano Baquero Goyanes, lector privilegiado de la literatura y crítica anglosajona. *Murgetana*, 84, 47-59.

Rabell, C. R. (1993). Perspectivismo dialógico en el episodio de don Quijote y el vizcaíno: el estado de la cuestión. Biblioteca Menéndez Pelayo, 69 (enero-diciembre), 87-103.

Ramírez Araujo, A. (1952). El cervantismo de Cadalso. *Romanic Review*, XLIII, 285.

Ramón Trives, E. (1984). El perspectivismo como radical modo de ser epistémico, estético-crítico y vivencial en don Mariano Baquero. *Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (87), 21-26.

Rand, M. C. (1962). Pérez de Ayala: Poet, Novelist, and Essayist. *Hispania*, 662-670.

Reyes, A. (1997). Estilística y estilología. En *Obras Completas a Alfonso Reyes, XIV*: *La Experiencia Literaria*. *Tres Puntos de Exegetica Literaria,* México: Fondo de Cultura Económica.

Ricardou, J. (1978). *Nouveaux problèmes du roman*, Paris: Seuil.

Richmond, C. (1979). Introducción. *Su único hijo.* Madrid: Espasa Calpe, 11-85.

Rodríguez Gutiérrez, B. (2020). Consideraciones sobre el cuento del Romanticismo español. Un diálogo con Mariano Baquero. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.) *Mariano Baquero Goyanes. Teoría de la novela y el cuento.* Ana Luisa Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez. Madrid: Visor, 35-52.

Rodríguez Huéscar, A. (1966). *Perspectiva y verdad. El problema de la verdad en Ortega.* Madrid: Editorial de la *Revista de Occidente*.

Rodríguez-Martínez, F. (2016). El comentario de textos literarios en Educación Secundaria: evolución metodológica y papel de la literatura comparada. *Ocnos*, *15*(2), 119-135, doi: 10.18239/ocnos_2016.15.2.953.

Roig, José A. (1958). Gracián, el estilo y la obra. *Monteagudo*, 21, 4-10. http://hdl.handle.net/10201/14855.

Rojas Camargo, D. J. (2019). La animación a la lectura como estrategia pedagógica para la formación de la competencia literaria en la escuela secundaria. *La Palabra*, (33), https://doi.org/10.19053/01218530.n33.2018.8818

Rubio Cremades, E. (2023). 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 letras hispánicas*. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), 223–241. https://doi.org/10.6018/monteagudo.550731

Ruiz Baños, S. (2023). El "viaje de novios" a través de la perspectiva apasionada: el Prólogo de Mariano Baquero Goyanes a la obra de Emilia Pardo Bazán. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (28), https://doi.org/10.6018/monteagudo.550781

Salas Fernández, T. J. (2001). *Ortega y Gasset. Teórico de la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.

Sánchez, A. (1957). La literatura contemporánea en el Bachillerato. *Revista Nacional de Educación,* (69), 104-110.

Sánchez, E. (1988). La dinámica del espacio en *La Regenta* de Clarín. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 2 (7). https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/07/07_28.pdf.

Sanz Villanueva, S. (2024). *Acoso y derribo. Pensamiento literario y disidencia política en la posguerra española*. Madrid: Punto de vista Editores.

Schmeling, M. (1984). *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa.

Sobejano, G. (1954). Nuevos estudios en torno a Gracián. *Clavileño,* (26), 23-32.

Sobejano, G. (1970). *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial de Prensa Española.

Sobejano, G. (1972). La obra crítica de Joaquín Casalduero. En R. Pincus Sigele y G. Sobejano (eds.), *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos.* Madrid: Gredos.

Sobejano, G. (1981). Introducción. *Leopoldo Alas "Clarín" La Regenta*. Barcelona: Clásicos Castalia, 5-92.

Shklovskij, V. (1978). La construcción de la 'nouvelle' y de la novela. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México-España: Siglo veintiuno editores.

Shklovskij, V. (1978a). El arte como artificio. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México-España. Siglo veintiuno editores.

Smerdou Altolaguirre, M. (1978). El engaño a los ojos: Un motivo literario, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* 41-46.

Somoza, P. (2008). Entrevista a Ricardo Piglia. Leer y escribir en red. *Diario La nación*. Buenos Aires.

Sotelo Vázquez, A. (2012). Marcelino Menéndez Pelayo y Cataluña (1938-1949). En *Menéndez Pelayo. Cien años después. Actas del Congreso Internacional*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 353-370.

Spitzer, L. (1955). Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*. *Lingüística e historia literaria*, *29*, 135-87.

Tamayo y Rubio, J. (1967). Introducción. En *Cartas marruecas*. Madrid: Clásicos Castellanos.

Thion Soriano-Mollá, D. (2020). Mariano Baquero Goyanes ante Emilia Pardo Bazán, un crítico iconoclasta. En A. L. Baquero Escudero y F. Vicente Gómez (coords.). *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, 145-158.

Tomachevski, B. (1982). Los géneros narrativos. En Lázaro Carreter (ed.). *Teoría de la literatura.* Madrid. Ediciones Akal.

Torregrosa Díaz, J.A. (1984). Baquero, editor de clásicos. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 45-50.

Torres Fontes, J. (1984). Mariano Baquero en la Sociedad Económica de Amigos del País (1952). *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la literatura*, (87), 15-16.

Uspensky, B. (1973). *A poetics of composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*. California: University of California Press.

Valles Calatrava, J. (1994). *Introducción histórica a las teorías de la narrativa*. Almería: Universidad de Almería.

Varela, B. (1967). *Renovación de la novela en el siglo xx*. Barcelona: Destino.

Vauthier, B. (2019). Introducción. Novela y antinovela a la luz del régimen moderno de historicidad. En B. Vauthier (coord.). *Teorías de la novela moderna en España*. Oviedo: Genueve Ediciones, 11-65.

Vega, M. J. y Carbonell, N. (1998). *La literatura comparada. Principios y Métodos.* Madrid: Gredos.

Viñas Píquer, D. (2008). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Wellek y Warren (1985). *Teoría literaria.* Madrid: Gredos.

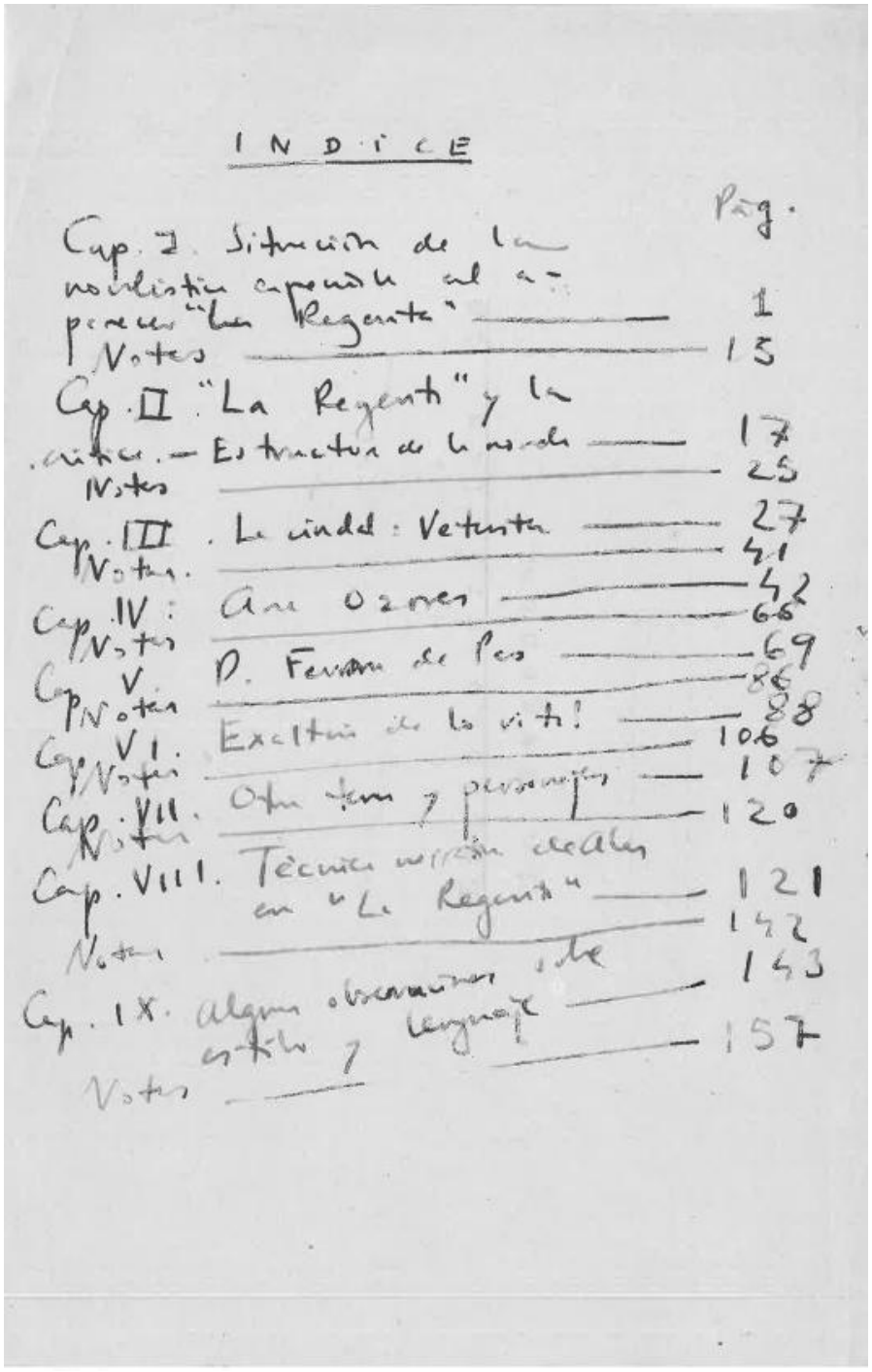
Ynduráin, F. (1958). Gracián, un estilo. En *Homenaje a Gracián / Baltasar Gracián y Morales,* 163-188.

Ynduráin, F. (1964). Para la estética del *nouveau roman*. *Revista de Ideas Estéticas*, (86), 23-36.

Zamora Vicente, A. (1943). Sobre la enseñanza de la lengua y literatura nacionales. *Revista Nacional de Educación,* 36, 83-100.

APÉNDICES

ANEXO I. ÍNDICE DE UNA POSIBLE MONOGRAFÍA INÉDITA SOBRE *LA REGENTA*

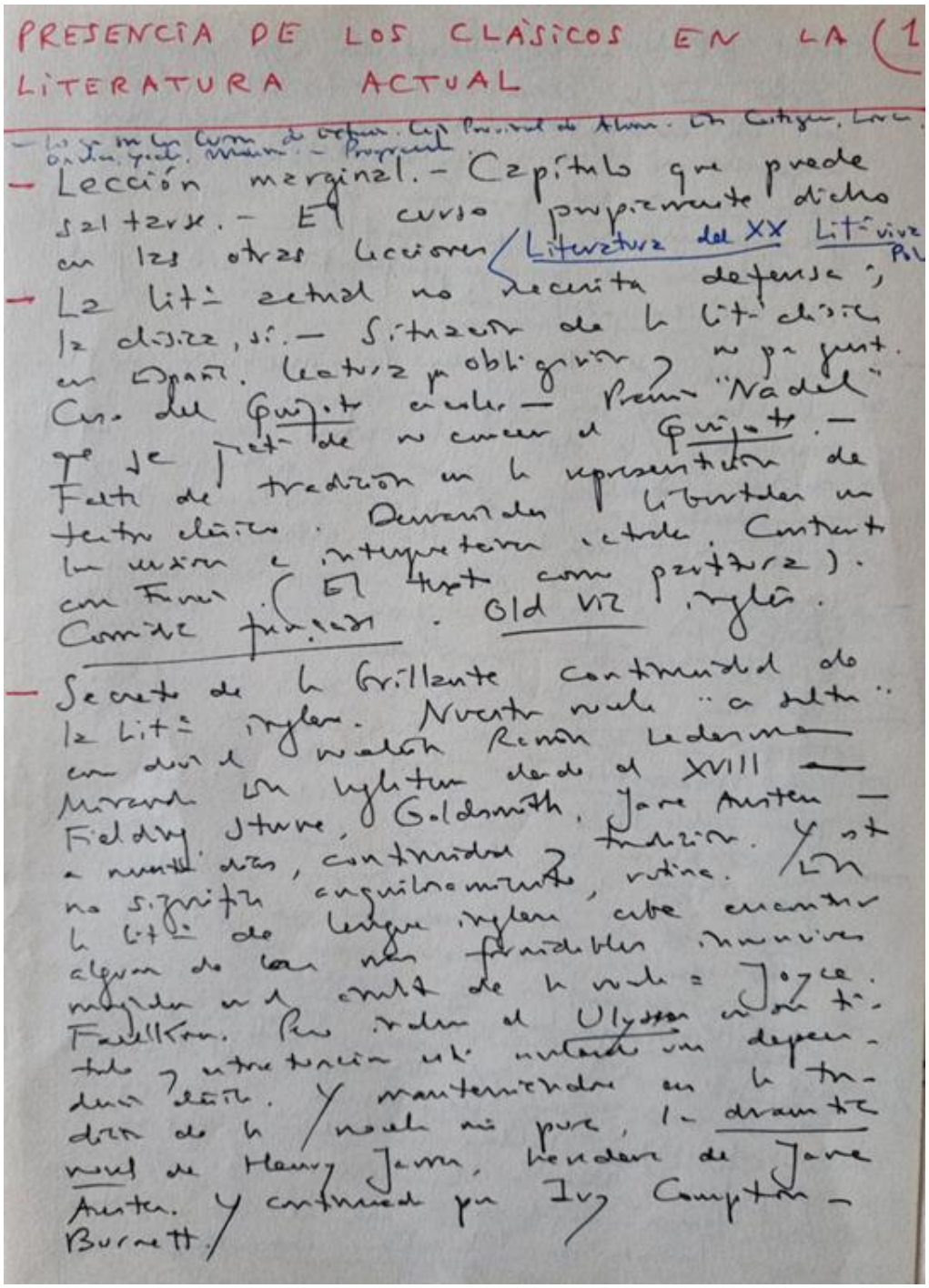


ÍNDICE

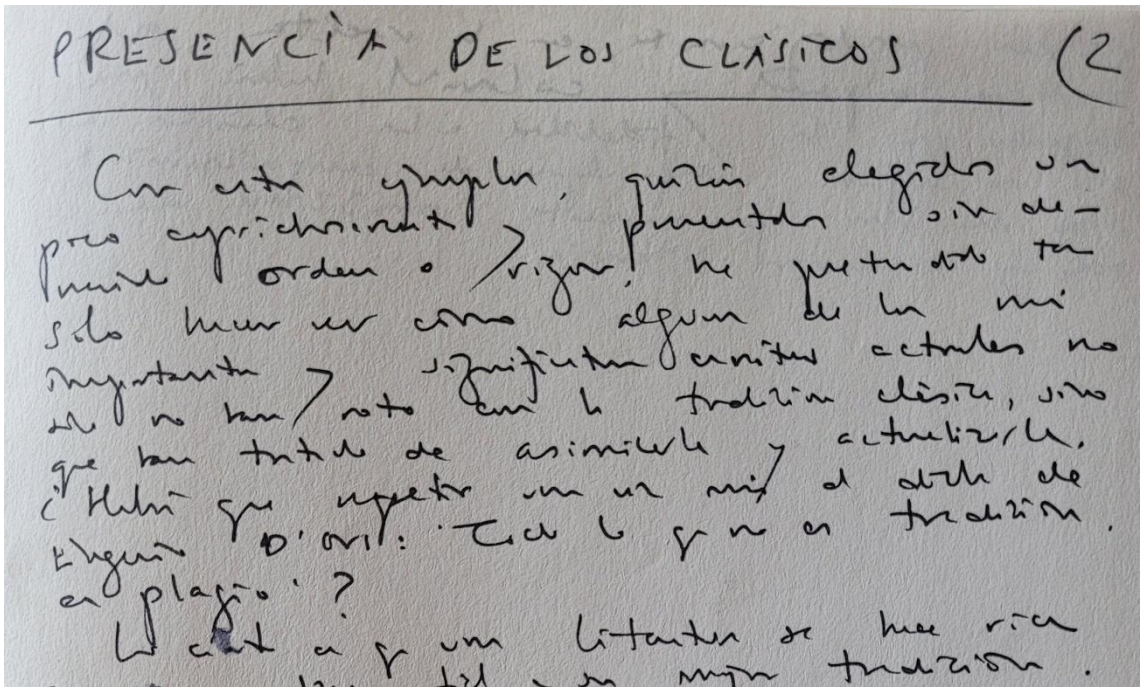
Pág.

Cap. I Situación de la novelística española al aparecer "La Regenta" ——— 1
Notas ——— 15
Cap. II "La Regenta" y la crítica. — Estructura de la novela ——— 17
Notas ——— 25
Cap. III La ciudad: Vetusta ——— 27
Notas ——— 41
Cap. IV: Ana Ozores ——— 42
Notas ——— 66
Cap V D. Fermín de Pas ——— 69
Notas ——— 86
Cap V Exaltación de la vida! ——— 88
Notas ——— 106
Cap. VI. Otros temas y personajes ——— 107
Notas ——— 120
Cap. VII. Técnica narrativa creadora en "La Regenta" ——— 121
Notas ——— 142
Cap. IX. Algunas observaciones sobre estilo y lenguaje ——— 143
Notas ——— 157

ANEXO II. CURSO DE LITERATURA SOBRE PRESENCIA DE LOS CLÁSICOS EN LA LITERATURA ACTUAL


PRESENCIA DE LOS CLÁSICOS EN LA (1
LITERATURA ACTUAL

- Lección marginal. - Capítulo que puede saltarse. - El curso propiamente dicho en las otras lecciones (Literatura del XX Lit. viva Pol
- La lit. actual no necesita defensa; la disiza, sí. — Situación de la lit. clásica en España. Lectura y obligación? no pa gust. Cas. del Quijote en cole — Premio "Nadal" de Jaime de no conocer el Quijote. — Falta de tradición en la representación de textos clásicos. Demandan libertades en la visión e interpretación (estilo. Contento con Fuen. (El texto como partitura).
Comité fracasos. Old Vic inglés.
- Secreto de la brillante continuidad de la lit. inglesa. Nuestra novela a saltos en dos siglos: Richardson Lederman — Marcando una tradición desde el XVIII — Fielding, Sterne, Goldsmith, Jane Austen — a nuestros días, continuidad? tradición. Y esto no significa enquistamiento, rutina. La lit. de lengua inglesa cabe encontrar algunas de las más formidables innovaciones incluidas en el corazón de la novela = Joyce. Faulkner. Pero todos el Ulysses con todo. dos estilos. Y manteniendo en la tradición de la novela más pura, la dramática novel de Henry James, heredera de Jane Austen. Y continuada por Ivy Compton-Burnett.


PRESENCIA DE LOS CLÁSICOS (2

Con estos ejemplos, quizás elegidos un poco caprichosamente y presentados sin demasiado orden o rigor, he querido tan solo hacer ver cómo algunos de los más importantes y significativos escritores actuales no solo, no han roto con la tradición clásica, sino que han tratado de asimilarla y actualizarla. ¿Habrá que repetir una vez más el dicho de Eugenio D'Ors: 'Todo lo que no es tradición es plagio'?

ANEXO III. APUNTES SOBRE EL PERSPECTIVISMO GALDOSIANO EN UNA CARPETA DE DOCUMENTACIÓN PERSONAL

Este anexo pretende dar muestra del trabajo sobre el perspectivismo en las obras galdosianas que figura en una de las carpetas personales de Mariano Baquero. Las páginas de esta carpeta permiten comprobar cómo fue dando nombre a los distintos tipos de perspectivismo que percibía en cada una de las obras galdosianas que fueron objeto de su lectura. Si en primer lugar daba nombre al tipo de perspectivismo advertido, en segundo lugar, transcribía aquellos pasajes de las obras en los que lo había observado. En este anexo, mantenemos el orden que el autor siguió: nombre de la obra, tipo de perspectivismo y transcripción del pasaje. Dado que sería excesivamente laborioso el trabajo de transcribir toda la cita reproducida por el crítico, simplemente señalaremos el capítulo de la obra en la que esta se encontraba. También es conveniente indicar que sus anotaciones no siempre fueron destinadas a dar nombre a una clase de perspectivismo, sino que, en ocasiones, son algunos rasgos, elementos o factores, asociados al perspectivismo, lo que encontró en las obras galdosianas y reflejó en estos apuntes. Dada la relación que en sus estudios establece entre las novelas y otros géneros literarios cultivados por Galdós, hemos decidido recoger los apuntes que realizó en torno al perspectivismo a propósito de todas sus obras, no solo en lo relativo a su producción novelesca.

***Aita Tettauen*:**

- "Perspectivismo-relativismo = Españoles y moros". Reproduce fragmento del capítulo II.
- "Nueva perspectiva infantil de hechos anteriores". Reproduce fragmento de la primera aparición de Lucila.
- "Visión fragmentaria, impresionista". Reproduce fragmento del capítulo I de la segunda parte.
- "Doble perspectiva = real y heroica". Reproduce fragmento del capítulo I de la segunda parte.

● “Visión sombría de la guerra”. Reproduce fragmento del capítulo II de la segunda parte.

● “Dos visiones de la guerra”. Reproduce fragmento del capítulo IV de la segunda parte.

● “Error óptico, perspectiva deformante, agrandadora.” Reproduce fragmento del capítulo VIII de la segunda parte.

● “Cambio de perspectiva (y de narrador)”. Reproduce fragmento del capítulo I de la tercera parte.

● “Feijoo: limitada perspectiva del hombre, aplicada a la de Dios”. Reproduce fragmento del capítulo VIII de la tercera parte.

● “Otro cambio de perspectiva (y de narrador)”. Reproduce fragmento del cambio llevado a cabo en capítulo I de la cuarta parte.

● “Clave de la doble perspectiva”. Reproduce fragmento del capítulo III de la cuarta parte.

Carlos VI en la Rápita

● “Perspectivismo del hábito (Gulliver)”. Reproduce fragmento del capítulo I.

● “Perspectivismo de la costumbre: el traje”. Reproduce fragmento del capítulo IX.

● “Perspectivismo de la costumbre”. Reproduce fragmento del capítulo XIII.

La vuelta al mundo en la “Numancia”

● “Cambio de perspectiva narrativa” Indica cómo, “aunque sigue hablando de Santiuste y de Donata se pasa a la tercera persona. Luego se pasa a hablar de Ansúrez”. Encuentra en el capítulo V un caso de economía narrativa similar a los de Balzac y Cervantes.

● “Perspectivismo poético”. Reproduce fragmento del capítulo VIII. Encuentra un caso de economía narrativa en el capítulo XIII.

● “Perspectivismo-escepticismo (Feijoo)”. Reproduce fragmento del capítulo XXIV.

Prim

- "Dos perspectivas históricas". Reproduce fragmento del capítulo VII.

España sin rey

- "Perspectivismo amoroso". Reproduce fragmento del capítulo I.

España trágica

- "Perspectiva artística". Reproduce un fragmento en el que se refleja la perspectiva de Vicente Halconero tras leer el libro ilustrado de *La Mitología griega*.

Amadeo I

- "Puntos de vista narrativos". Reproduce fragmentos de los capítulos VI y VII.
- "Ironía. Al revés. Perspectiva grotesca". Reproduce un fragmento del capítulo XVII.
- "La primera república". Reproduce un fragmento del capítulo XVI que le recuerda la visión quevedesca del Olimpo.

De Cartago a Sagunto

- "Ironía. Al revés". Reproduce un fragmento del capítulo IV.
- "Caída del Gobierno desde diferentes perspectivas". Reproduce un fragmento del capítulo IX.

La fontana de oro

- "Perspectiva literaturizada". Reproduce un fragmento del capítulo XVII.
- "Perspectiva fantasmagórica". Reproduce un fragmento del capítulo XXXVII.

La sombra

- Perspectivismo de la opinión. Reproduce un fragmento del capítulo II.

El audaz

- "Perspectiva teatral". Reproduce un fragmento en el capítulo III.
- "Perspectivismo de la opinión". Reproduce un fragmento del capítulo X.

● “Perspectiva irónica”. Reproduce un fragmento del capítulo XIV, “El baile del candil”.

Doña Perfecta

● “Ironía y contraste”. Reproduce un fragmento del capítulo II, “Un viaje por el corazón de España”.

● “Realidad y perspectiva embellecedora”. Reproduce un fragmento del capítulo II.

● “Doble perspectiva. Perspectiva fantasmagórica”. Reproduce un fragmento del capítulo XXIV.

● “Perspectivismo epistolar”. Reproduce un fragmento del capítulo XXXII, es decir, buena parte del final de la novela.

Gloria

● “Perspectivismo afectivo”. Reproduce un fragmento del capítulo XXVI, otro del capítulo XXIX, otro del XXXIII y otro del capítulo VIII de la segunda parte, en el que encuentra un elogio a Pereda.

● “Efecto óptico semejante a otro de *Doña Perfecta*”. Reproduce un fragmento del capítulo XXVII de la segunda parte.

Marianela

● “Lo general y lo particular”. Reproduce un fragmento del capítulo IV.

● “Lo científico y lo artístico”. Reproduce un fragmento del capítulo titulado muy significativamente “Trabajo-Paisaje-Figura”.

● “Desfiguración óptica”. Reproduce un fragmento del capítulo XV.

● “Perspectiva de la belleza”. Reproduce un fragmento del capítulo XX.

La familia de Leon Roch

● “Triple perspectiva”. Reproduce un fragmento del capítulo III de la primera parte.

● “Enumeración científica embellecida”. Reproduce un fragmento del capítulo X, sobre el despecho de León Roch.

● "Relativismo. Perspectivismo científico" Reproduce un fragmento del capítulo XIII. En este mismo capítulo encuentra un ejemplo de "Lo científico embellecido".

● "Perspectiva peculiar". Reproduce un fragmento del capítulo XVI.

● "Presentación óptica semejante a *Gloria* y *Doña Perfecta*". Reproduce un fragmento del capítulo XIV de la parte III.

● "Final epistolar semejante al de *Doña Perfecta*". Reproduce un fragmento del capítulo XXII de la tercera parte.

La desheredada

● "Perspectiva deformadora, exageradora". Reproduce un fragmento del capítulo II de la primera parte.

● "Dos perspectivas". Reproduce un fragmento del capítulo IV de la primera parte.

● "Variedad de perspectivas y opiniones". Reproduce un fragmento del capítulo VI de la parte uno.

● "Perspectiva embellecedora". Reproduce un fragmento del capítulo VII de la segunda parte.

● "Ironía a lo Larra". Reproduce un fragmento del capítulo XX, de la primera parte.

● "Perspectiva desfiguradora". Reproduce un fragmento del capítulo XVII de la primera parte, otro del capítulo II de la segunda parte en el que destaca el uso de la segunda persona y otro del capítulo XIV de la segunda parte, en el que encuentra similitudes con las correcciones del lenguaje realizadas por Balzac en sus novelas.

El amigo Manso

● A través del estudio de Ricardo Gullón, "*El amigo Manso* de Galdós" publicado en *Mundo Nuevo*, el 5 de noviembre de 1966, menciona la presencia de una perspectiva única, manifestando cómo "en *El amigo Manso*, como en *Niebla*, la peripecia acontece en el recinto de la mente".

● "Perspectivismo amoroso". Reproduce un fragmento del capítulo XVII.

● "Perspectivismo libresco". Reproduce un fragmento del capítulo XVII.

El doctor Centeno

● "Dos perspectivas". Cita un fragmento del capítulo II de la parte primera, otros dos del capítulo I de la segunda parte y otro del capítulo III de la segunda parte.

● "Perspectivismo. Subjetivismo". Reproduce un fragmento del capítulo IV de la segunda parte, y otro del mismo capítulo del que destaca la irónica teoría de la novela que contiene.

Tormento

● Indica cómo en el capítulo de I de esta novela se repite dicha teoría de la novela, reproduciendo un fragmento del mismo.

● "Ironía. Larra. Mesoneros = Las casas de Madrid". Reproduce un fragmento del capítulo III, otro del capítulo x, del que destaca la "interferencia del narrador. Relacionada con la teoría novelesca de Ido", otro del capítulo xxxv, en el que descubre "una explicación al lector" y otro del capítulo XXXVIII, bajo el título, "de nuevo, realidad y novela".

La de Bringas

● "Nuevas perspectivas". Reproduce un fragmento del capítulo xxv, en el que encuentra perspectiva semejante a la empleada por Cervantes en el *Quijote*, y otros dos fragmentos que asocia con el costumbrismo caricaturesco y con Moratín, respectivamente.

Lo prohibido

● "Ser y parecer". Reproduce un fragmento del capítulo IV de la segunda parte y otro del capítulo XI de la segunda parte.

Fortunata y Jacinta

● "Dos perspectivas" Reproduce fragmentos del capítulo V de la segunda parte.

● "Dos perspectivas". Reproduce fragmentos del capítulo IV de la primera parte.

● "Dos perspectivas". Señala dos fragmentos de los capítulos V y VI de la segunda parte.

● “Perspectiva aclaradora”. Reproduce un fragmento de la perspectiva de Fortunata en el capítulo IV de la cuarta parte.

● “Dos perspectivas opuestas (*El artículo de fondo*). Reproduce dos fragmentos del capítulo IV de la cuarta parte.

● “Ser y parecer”. Reproduce un fragmento del capítulo VI de la cuarta parte.

● “Nueva perspectiva. Nuevo tamaño”. Reproduce un fragmento del capítulo V de la cuarta parte.

Miau

● “Nueva perspectiva”. Reproduce un fragmento del capítulo XLII.

La incógnita

● “Perspectiva. ¿Al revés?” Reproduce un fragmento del capítulo VI.

● “Ironía. Novela”. Reproduce un fragmento del capítulo VIII.

● “Perspectivismo. Tema semejante al de *El artículo de fondo* y al cambio de Rubín, gobernador, en *Fortunata*”. Reproduce un fragmento del capítulo XVIII.

● “Ironía. Técnica novelesca” Reproduce un fragmento del capítulo XXXII.

● “Creación de personajes”. Reproduce un fragmento del capítulo XXXII en el que encuentra la creación de personajes asociada a la técnica del perspectivismo.

● “Perspectivismo = fuera-dentro”. Reproduce también un fragmento del capítulo XXXII.

Realidad

● “Perspectivismo”. Reproduce un fragmento de la fórmula I, de la escena I.

● “Fuera-dentro”. Reproduce un fragmento de la fórmula IV, escena XIII.

● “Perspectivismo espiritual. Lo grande y lo pequeño ¿Micromegas?” Reproduce un fragmento de la fórmula V, de la última escena XIV.

Torquemada en la hoguera

● “Perspectivismo”. Reproduce un fragmento del capítulo VI, al que le sigue la reproducción de fragmentos de tres ejemplos de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, el XV, el LXXVII y el LXXVIII.

Torquemada en la cruz

● Nueva perspectiva". Reproduce un fragmento del capítulo XI de la primera parte.

● "Punto de vista". Señala cómo, aunque está en tercera persona, la primera parte corresponde al punto de vista de Torquemada.

Torquemada y San Pedro

● "Nueva perspectiva". Reproduce un fragmento del capítulo I de la segunda parte, otro del capítulo XII de la primera parte, en el que encuentra semejanza con Balzac, otro del capítulo V de la segunda parte en el que descubre semejanza con *Protesto* de Clarín y otro del capítulo I de la tercera parte en el que descubre rasgos naturalistas.

Ángel Guerra

● "Perspectiva lingüística profesional". Reproduce un fragmento del capítulo II de la primera parte, otro del V de la primera parte, diversos episodios del capítulo III de la primera parte, en los que encuentra similitudes con el tic caracterizador o la curiosidad científica propias del naturalismo de Balzac, y otro del capítulo XII de la primera parte en el que descubre un elogio de la caricatura.

● "Perspectiva espiritual favorecida por el ambiente". Reproduce un fragmento del capítulo III de la segunda parte.

● "Perspectivismo irónico = elogio de lo terrible". Reproduce un fragmento del capítulo III de la segunda parte y otro del mismo capítulo en el que encuentra una caricatura próxima al esperpento.

● "Perspectivismo de las modas". Reproduce un fragmento del capítulo VI de la segunda parte.

● "¿Perspectivismo espiritual?" Reproduce un fragmento del capítulo VI de la segunda parte.

Tristana

● "Perspectivismo = Ser-Parecer" Reproduce un fragmento del capítulo IV.

● "Perspectiva ingenua". Reproduce un fragmento del capítulo VIII.

● "Perspectivismo de la edad". Reproduce un fragmento del capítulo XXV.

● “Cambio de perspectiva (sentimental-lectora). Reproduce un fragmento del capítulo XXVII.

La loca de la casa

● “Doble perspectiva”. Reproduce un fragmento de la escena I del acto I.

Nazarín

● “Perspectiva doblada”. Reproduce un fragmento del capítulo VII de la quinta parte que encuentra ligado al tema del sueño.

Halma

● “Cambio de perspectiva”. Reproduce un fragmento del capítulo I de la cuarta parte.

● “Perspectiva del interés (o de la ambición)”. Menciona los capítulos II y III de la quinta parte.

Misericordia

● “Perspectiva de un “Duro”. Reproduce un fragmento del capítulo IV.

El abuelo

● “Perspectiva del narrador”. Reproduce un fragmento del prólogo.

● “Perspectiva y simbolismo”. Reproduce un fragmento de la fórmula I de la quinta escena.

El caballero encantado

● “Perspectivismo de las estaturas”. Reproduce fragmentos del capítulo XV.

● “Visión deformante”. Reproduce un fragmento del capítulo XXII.

Realidad (Drama)

● “Perspectiva cambiante. Escepticismo”. Reproduce un fragmento de la tercera escena del acto I.

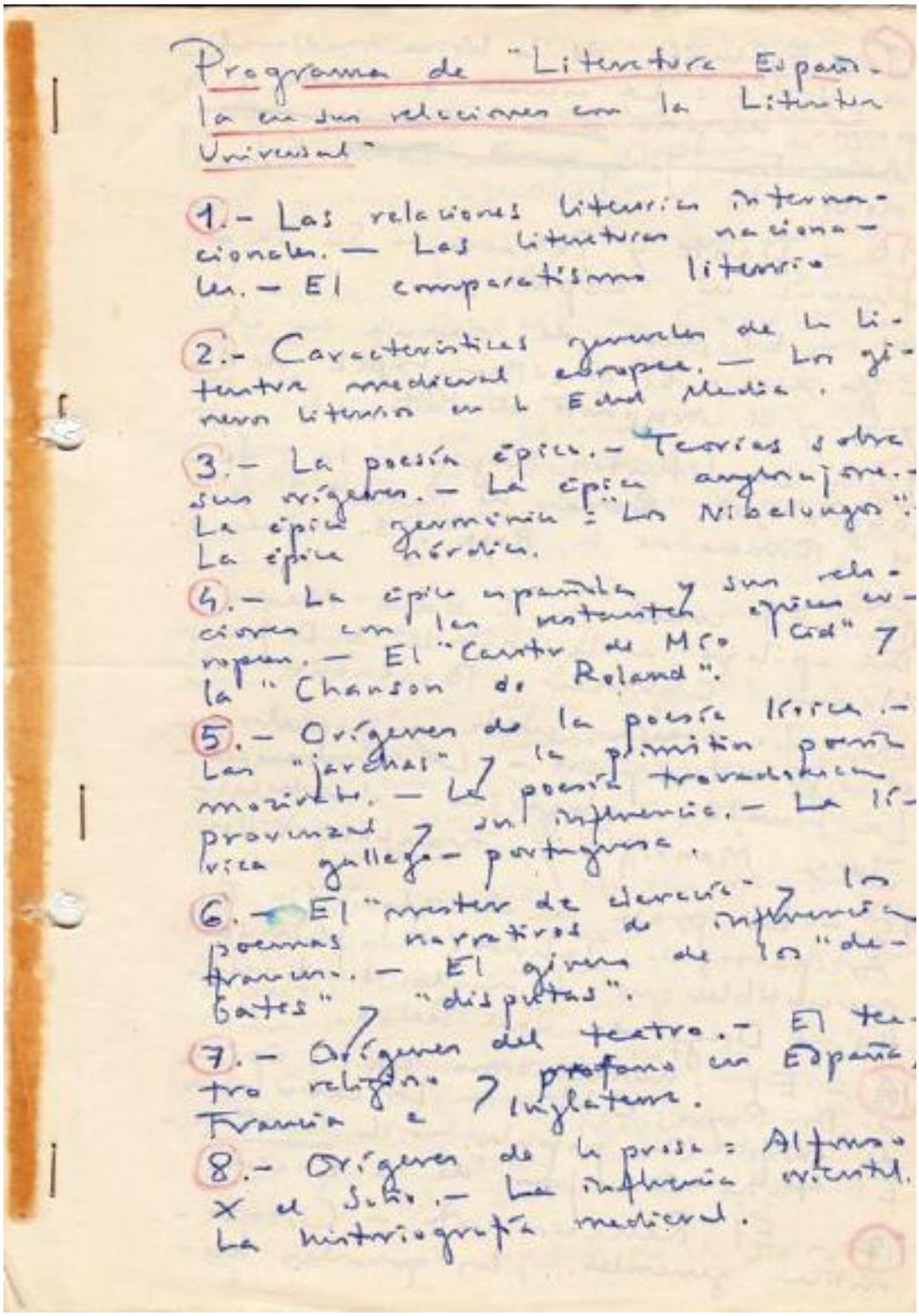
Los condenados

● "Perspectiva mentirosa". Reproduce un fragmento de la décima escena del acto I.

Crónica de Madrid

● "Perspectivismo. Variaciones sobre un tema. (Cfr. Alarcón. Ros de Olano). Cita un fragmento del capítulo XXVII.

ANEXO IV. PROGRAMA PARA LA IMPARTICIÓN DE LA ASIGNATURA UNIVERSITARIA "LITERATURA ESPAÑOLA EN SUS RELACIONES CON LA LITERATURA UNIVERSAL"



Programa de "Literatura Española en sus relaciones con la Literatura Universal"

1.- Las relaciones literarias internacionales. — Las literaturas nacionales. — El comparatismo literario.

2.- Características generales de la literatura medieval europea. — Las primeras literaturas en la Edad Media.

3.- La poesía épica. — Teorías sobre sus orígenes. — La épica anglosajona. — La épica germánica: "Los Nibelungos". La épica hórdica.

4.- La épica española y sus relaciones con las restantes épicas europeas. — El "Cantar de Mío Cid" y la "Chanson de Roland".

5.- Orígenes de la poesía lírica. — Las "jarchas" y la primitiva poesía mozárabe. — La poesía trovadoresca provenzal y su influencia. — La lírica gallego-portuguesa.

6.- El "mester de clerecía" y los poemas narrativos de influencia francesa. — El género de los "debates" y "disputas".

7.- Orígenes del teatro. — El teatro religioso y profano en España, Francia e Inglaterra.

8.- Orígenes de la prosa: Alfonso X el Sabio. — La influencia oriental. La historiografía medieval.

9.- Evolución de la lírica medieval en Italia: La escuela siciliana. La poesía religiosa ~~= San Francisco de Asís. Fra Jacopone da Todi.~~ El "dolce stil nuovo".

10.- Dante y Petrarca.- Su influencia en España.

11.- El mester de clerecía en el siglo XIV = El canciller López de Ayala y el Arcipreste de Hita.

12.- La literatura burguesa: la "fabliaux", el "Roman de Renart" y el "Roman de la Rose". Su influencia.

13.- El cuento en la Edad Media: Del apólogo a la "novella" = D. Juan Manuel. Chaucer. Boccaccio.

14.- La poesía culta y popular en el siglo XV español.- La trascendencia alegórica dantesca.- La escuela de Jorge Manrique y François Villon.

15.- La prosa en el siglo XV.- El Arcipreste de Talavera.- Influencias perceptibles en la novela sentimental = Diego de San Pedro.

16.- El humanismo en la época de los Reyes Católicos.- Los cancioneros de inspiración popular.- La Celestina.- El teatro de Juan de la Encina

17.- El Renacimiento.- Creadores generales.- Los grandes lí-

renacentista: Tomás Moro. Erasmo de Rotterdam y su influencia en España: los hermanos Valdés. Villalón. Laguna. — Fray Antonio de Guevara y su influencia en Inglaterra.

18.— La poesía lírica renacentista en Italia e Inglaterra.— Castiglione y Boscán.— Garcilaso de la Vega y la escuela poética italianizante. Su influencia en Portugal: Sá de Miranda.— El tradicionalismo de Castillejo.

19 La lírica culta del Renacimiento: la "Pléyade" francesa. Herrera y la escuela poética sevillana.— Fray Luis de León y la escuela salmantina.

20 La poesía épica española del Renacimiento: clasificación de sus relaciones con la italiana.— Carvalho y la épica portuguesa.— La poesía épica burlesca en España: Pitillas.

21 Situación del teatro renacentista español: Torres Naharro. Gil Vicente. Lope de Rueda. Juan de la Cueva.— El teatro religioso.

22 El teatro renacentista en Italia, Francia, Portugal.— El teatro renacentista inglés: Marlowe. Shakespeare y su relación con la literatura española.— Otros autores: Ben Jonson

23 La novela española en el siglo XVI:

Caballero andante, moro y pastor.—
La novela bizantina

24.—El "Lazarillo de Tormes".— El cuento renacentista.— Influencia de Boccaccio = Los "novelieri" italianos. Margarita de Navarra. Juan de Timoneda.

25.—La literatura arcaica—mística española.— Influencias perceptibles en ella.— Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

26.—Grandes prosistas del Renacimiento = Rabelais.— Montaigne: su influencia en España.— Maquiavelo y su influencia.— La historiografía española de la época de oro: los cronistas de Indias.

27.—La transición al Barroco: Miguel de Cervantes.— Su influencia en la novelística europea.— Continuadores e imitadores del "Quijote".

28.—Características generales del Barroco literario europeo.— El Barroco español.

29.—El marinismo.— El culteranismo: Góngora. Sus seguidores.— Voiture y el preciosismo.

30.—El conceptismo.— Quevedo.— Gracián.— La literatura de "consejos" = Saavedra Fajardo.— La poesía metafísica inglesa.

31.—La novela pastoril en España, Francia, Alemania.— D'Urfé y la novela pastoril.— La épica barroca en España y en Inglaterra = Milton.

32.- Lope de Vega.- Otras ~~dramat~~ Características de su teatro. comparado con el de otros litera- turas europeas de su época

33.- El teatro español en el siglo XVII.- Principales given authors.- Autos sacramentales.- Entremeses.

34.- Guillén de Castro.- Tirso de Molina.- Juan Ruiz de Alarcón

35.- Calderón de la Barca.- Rojas Zorrilla.- Agustín Moreto

36.- El teatro francés del siglo XVII.- Sus relaciones con el teatro español.- Corneille.- Racine.- Molière.

37.- Características del gran siglo clá- sico francés.- La Fontaine y la fá- bula = su influencia en España y Boi- leau y Luzán.

38.- El neoclasicismo del siglo XVIII en la influencia francesa.- La en- ciclopedia.- Voltaire, Rousseau y su influencia en España.

39.- Pervivencia del Barroco en el si- glo XVIII español = en la poesía, en el teatro, en la prosa.- Torres Villarroel.

40.- El teatro neoclásico = Marivaux Beaumarchais Goldoni.- Leandro Fernández de Moratín.- La tragedia: Alfieri y su influencia en España.- Diderot y la comedia burguesa.- Los sainetes de D. Ramón de la Cruz

41.- Extracción de la novela española en el siglo XVIII = el P. Isla.- La novela inglesa y su relación con la ~~novela~~ novela española clásica = De Foe, Swift, Sterne, Fielding, Goldsmith, Smollett y la novela epistolar de Richardson y su influencia

42.- La novela francesa del XVIII = el Abate Prévost.- Le Sage y su relación con la novela española del XVII.

43.- El ensayo en el siglo XVIII.- El P. Feijoo.- Cadalso.- Montegón.- Jovellanos.- El Especta- dor de Addison.- Samuel Johnson.- Vida.- Lessing.

44.- La poesía española en el siglo XVIII.- Escuela salmantina y sevillana = Meléndez Valdés, Quintana.- La poesía neoclásica en Francia, Italia, Alemania e Inglaterra.

45.- El Romanticismo alemán.- Carácter general del romanticismo europeo = su relación con las distintas tendencias del romanticismo europeo

46.- Walter Scott.- La novela histórica en España, Francia e Italia.

47.- Schiller y Goethe. Su influencia en España.- La poesía romántica inglesa. Lord Byron. ~~Byron~~ Shelley. Keats. Coleridge. Wordsworth. Southey. Campbell. Moore. Scott. Tendencias generales del romanticismo inglés.

48.- La poesía romántica francesa. Lamartine. Victor Hugo. Alfred de Vigny. Alfred de Musset. Sainte-Beuve. Gautier. Nerval. Baudelaire. Leconte de Lisle. Verlaine. Mallarmé. Rimbaud. Tendencias generales del romanticismo francés.

49.- La poesía romántica alemana. Los hermanos Grimm y el movimiento popular.- El canto popular en España = "Romancero general". Tendencias generales del romanticismo alemán.

48.- Los costumbristas: Larra. Mesonero Romanos. Su relación con Jouy.- ~~El costumbrismo~~ La novela fantástica de Hoffmann y Poe. Su influencia en España.

50.- Situación de la novela europea en el siglo XIX.- La gran novela francesa e inglesa = su influencia en España

51.- Balzac, Dickens y Galdós

52.- Zola y la novela naturalista española = J. E. Pardo Bazán. Clarín. Otras novelistas españolas del XIX. La novela española fuera del XIX

53.- ~~La poesía~~ El teatro post-romántico español.- "Arte / comedia". "Género chico".- Ibsen y el "drama de ideas" = su influencia en España.

54.- ~~La novela realista~~ La evolución y la crisis de la novela en el siglo XIX = Menéndez Pelayo.- El ensayo = Angel Ganivet.- El novecentismo literario.

55.- Rubén Darío. El Modernismo en Hispanoamérica y en España.- Del Post-modernismo a la actual poesía española = significación de las primeras "ismos" y su relación con las tendencias de vanguardia del arte europeo.- El contenido de Gerardo y la gesta poética del 27.

56.— La generación del 98 = Pío Baroja, Unamuno, tema 2 géneros

57.— Ortega y Gasset: La rebelión de las masas / Literatura. — Joyce y Proust = nuevas formas de la novela europea. — La novela de Pérez de Ayala y de Jarnés. — La obra literaria de G. Miró y de Ramón Gómez de la Serna.

58.— La moderna novela norteamericana y su influencia en España: Hemingway? Faulkner. — Novelistas actuales hispanoamericanos.

59.— García Lorca y el teatro español contemporáneo / — Nuevas formas líricas del actual teatro europeo ~~y~~ norteamericano.

Anexo v. Un espacio en la Cervantes Virtual: digitalización, ordenación y catalogación de su obra

https://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/su_obra_bibliografia/