

APUNTES SOBRE LOS MUNDOS IMAGINARIOS NOVELESCOS

ARTURO SERGIO VISCA*

La fantasía descompone la creación, y con los materiales recogidos y recompuestos según leyes cuyo origen sólo puede encontrarse en lo más profundo del alma, crea un nuevo mundo.

CHARLES BAUDELAIRE

La fantasía y el arte tienen dos condiciones: tienen que elevarse por encima de lo real y permanecer dentro lo sensible.

FRIEDRICH SCHILLER

1. LA NOVELA, SUEÑO TRANSITIVO

1.1. *El qué de la novela*

En un famoso pasaje (Parte XI, Capítulo XIV) de sus *Confesiones*, San Agustín se interroga sobre qué cosa es el tiempo. Si nadie me lo pregunta —afirma— yo lo sé para entenderlo, pero agrega de inmediato: si quiero explicarlo a quien me lo pregunte, no lo sé para explicarlo. Estas afirmaciones no son válidas tan sólo con respecto al tiempo sino también en relación con otras realidades. Entre ellas, algunas acerca de las cuales todos creen tener conceptos nítidos. ¿Qué lector de novelas, por ejemplo, y tras de haber leído muchas, no cree saber con precisión lo que la novela es? Y en verdad lo sabe si no se le obliga a definirla, e, incluso, si se le impone que lo haga,

*Director de la Academia Nacional de Letras del Uruguay, Montevideo.

proporcionará una definición. Mas, casi seguramente, si luego procede a su análisis, la encontrará imperfecta e insuficiente. El *qué es una novela* es, en verdad, una realidad elusiva y escurridiza que difícilmente se deja apresar en los aceros de una definición. El buen orden expositivo, sin embargo, exige que con una definición de la novela se inicien estas páginas. Las afirmaciones anteriores ponen en guardia sobre la insuficiencia de tal definición, cuya finalidad es tan sólo la de servir de estribamiento para las afirmaciones que se harán en las páginas siguientes. Diluido, pues, con las precisiones que anteceden, todo riesgo de equívoco, es posible ofrecer, como precaria definición de la novela, la que registra en su *Diccionario la Real Academia Española* y que dice así: *Novela (Del ital. novella, noticia, relato novelesco) f. Obra literaria en prosa en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres* (Vigésima edición, 1984).

Esta definición, aunque insatisfactoria, subraya incisivamente tres rasgos sustanciales de los mundos imaginarios novelescos. Esos tres rasgos, que serán los temas vertebradores de este ensayo, son los siguientes: a) la novela es una creación imaginativa, ya que narra una *acción fingida en todo o en parte*, y se conecta, así, con la subjetividad del creador; b) es una representación de la vida humana, ya que consiste en la descripción de *sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres*, y se conecta, de este modo, con el mundo real; c) es una creación de carácter estético, ya que procura causar en los lectores un placer de tal índole, y esa creación, por consiguiente y de acuerdo con lo afirmado en a) y b), es el resultado de la elaboración subjetiva, por parte del creador, de los materiales proporcionados por la realidad objetiva, cuya representación se propuso. En síntesis, y sin que las afirmaciones que siguen pretendan valer como una definición de la novela, es posible aseverar que ella es, entre otras cosas, una *realidad imaginaria* construida con materiales provenientes del *mundo real* y que constituye un *objeto estético*. Este simple planteo desata una pluralidad de interrogantes. ¿Cuáles son los caracteres de esa *realidad imaginaria*? ¿Qué relaciones mantiene la misma con el *mundo real*? ¿Cuál es el proceso elaborativo que conduce del *mundo real*, punto de partida del creador, a la *realidad imaginaria*, estación final a la que el creador arriba? ¿Cuáles los perfiles externos y los trazos íntimos de ese *objeto estético* que la novela es? ¿Las dimensiones de la novela se agotan en ese su ser un *objeto estético* o hay en ella otras dimensiones que derivan de ese mismo ser? En las páginas que siguen se intentará dar respuesta (aunque, desde luego, sin la pretensión de ser exhaustivo) a las interrogantes que quedan planteadas.

1.2. Dos perspectivas posibles

Ante cualquier espectáculo que la realidad ofrezca —un paisaje, la visión de una calle transitada por vehículos y paseantes, un conjunto de libros sobre una mesa, una gota de agua vista a través del ojo agigantador del microscopio— cabe asumir, entre otras, dos actitudes fundamentales, o, dicho de otro modo, el espectáculo puede ser contemplado como dos perspectivas antagónicas que es posible denominar, aunque sin excesivo rigor nominativo, *perspectiva de vigilia* y *perspectiva de sueño*. Quien contempla, como perspectiva de vigilia, el espectáculo ofrecido por algún aspecto del *mundo real*, lo hace procurando registrar lo que ve con un mínimo de actividad interior; en esta actitud de contemplación objetiva la realidad es sentida (aunque en verdad no lo sea) como del todo ajena a la actividad interior del contemplador. El *yo* contemplante refleja en sí, como en un espejo, el *tú* que es la realidad externa a él. Contraria a ésta es la reacción interior de quien contempla el espectáculo ofrecido por el *mundo real* como la *perspectiva de sueño*. No atenúa los movimientos de la actividad interior y los proyecta sobre el espectáculo que el *mundo real* le ofrece. La realidad contemplada suscita en él emociones, sentimiento, pensares y el *yo* contemplante siente que el *tú* exterior deja de tener existencia por sí mismo, y se convierte, en cierto modo, en una creación del *yo*. Ahora el *yo* no es el espejo del *tú* sino el *tú* el espejo del *yo*. El *tú* convertido en espejo del *yo* queda transfigurado; no en sí mismo, desde luego, sino en cuanto visión del *yo* contemplante.

¿Cuál es la perspectiva del novelista en su aprehensión del *mundo real*? ¿Es la *perspectiva de vigilia* o la *perspectiva de sueño*? La respuesta es indudable: la primera perspectiva puede asumirla como actitud inicial para aprehender objetividades, pero el acto creador de su mundo imaginario sólo se inicia al asumir la segunda, porque sin esa inserción del *yo* en el *tú* no hay auténtica creación. Esta visión transfigurada de la realidad es el paso inicial de la creación del mundo imaginario novelesco que se compone de *fantasmas* de seres humanos, de paisajes, de situaciones que aun cuando hayan tenido sus modelos en la realidad no se confunden con ellos, y, además, expresan el *yo* del creador que empapa con su visión personal del mundo y de la vida todos los componentes de su creación. En la novela se expresan, en un acto unitario, el *yo* y el *tú*, que (es imprescindible no olvidarlo) se condicionan mutuamente. Todo lo expuesto permite, ahora, inferir sin esfuerzo que el acto de contemplar, desde la *perspectiva de sueño*, el espectáculo que ofrece el *mundo real* tiene ciertas similitudes, aunque no identidades, con el acto de soñar por parte del durmiente. Es necesario, pues, entrar en el análisis, que se hará someramente, de lo que

es el acto de soñar, para subrayar cuáles son las similitudes, ya que esta exploración analítica permitirá penetrar más profundamente en el corazón de los mundos imaginarios novelescos.

1.3. *Crear es soñar*

El soñar del durmiente es, ante todo, un acto de creación: es el *yo* del durmiente el que crea su sueño. Y lo crea desde ese estado de intenso ensimismamiento que es el dormir. Ese *yo* ensimismado, por lo tanto, es el que proporciona directamente la materia que compone la textura de los sueños. Pero esa materia (estados conscientes y subconscientes de su vivir en vigilia) arrastra, obviamente, ingredientes de la realidad. En lo soñado hay, por consiguiente, un reflejo especular indirecto de la realidad externa al soñador. Ese reflejo no reproduce fotográficamente la realidad sino que la reproduce transfigurada. Transfiguración realizada (no conscientemente, desde luego) por el mismo soñador. El acto de soñar admite, pues, ser definido, simplemente y sin esfuerzo, como la actividad de un *yo* (el soñador) que transfigura y reordena los materiales que provienen de un *tú* (la realidad) que ha incidido en su vida psíquica. Consecuencia de esa actividad es la creación de una ficción compuesta por imágenes caldeadas de vivencias singularmente significativas. Este somero análisis permite reiterar, ya con más fundamento, la afirmación inicial: el soñar del durmiente es, ante todo, un acto de creación.

1.4. *Sueño y novela*

El itinerario analítico recorrido permite proceder al cotejo del acto de soñar en el durmiente con el acto creador de un mundo imaginario por parte de ese soñador en estado de vigilia que es el novelista. Entre ambos actos, y reduciendo el cotejo a sólo lo sustancial, es posible señalar estas similitudes: el soñar del durmiente y el crear del novelista son actividades interiores de un *yo* que elabora materia proveniente de un *tú* exterior que previamente había sido absorbida por el *yo*; esa actividad, tanto en el uno como en el otro, concluye en la creación de un mundo ficticio constituido por imágenes caldeadas por vivencias que, de algún modo, reflejan las experiencias existenciales del creador de ese mundo ficticio; el sueño del durmiente y el mundo imaginario del novelista están hechos con ingrediente del *tú* exterior, pero esos ingredientes aparecen transfigurados tanto en el mundo imaginario del novelista como en el sueño del durmiente; esa transfiguración, sin la cual no hay creación, es consecuencia de la inserción del *yo* en el *tú*.

Otras similitudes es posible señalar entre el soñar del durmiente y el soñar en estado de vigilia del creador de mundos imaginarios novelescos. Ellas permitirán extraer nuevas inferencias destinadas a la delucidación de algunos rasgos sustanciales de lo que la novela es. Esas nuevas similitudes serán evidenciadas en un párrafo posterior, al que seguirán otros en que se anotarán las inferencias aludidas. Previamente es necesario ampliar, para evitar falsas interpretaciones, algunas de las afirmaciones hechas en el presente párrafo.

1.5. *Tres versiones de la realidad*

El novelista, soñador en estado de vigilia, elabora sus sueños con elementos provenientes de la realidad. Pero el reflejo de los componentes de la realidad no tiene en todos los casos —es posible decirlos así— idéntica densidad. Varía según sea la intencionalidad creadora o el temperamento del novelista. El reflejo de la realidad en el mundo novelesco, y prescindiendo de matices, presenta tres grados de densidad que dan lugar a otros tantos tipos de mundos imaginarios novelescos. El reflejo tiene el máximo de densidad cuando el novelista procura que su mundo ficticio sea como un espejo de lo real; el reflejo tiene una densidad intermedia cuando el creador no procura en su novela una *mimesis* fiel de lo real sino que utiliza los componentes de la realidad como trampolines aptos para proyectar comunicativamente su mundo subjetivo; el reflejo tiene el mínimo de densidad cuando se propone crear una *contra-realidad* sustancialmente imaginaria. Los tres tipos de novelas que corresponden a estas tres situaciones son la novela realista, la novela lírica y la novela fantástica. Esos tres tipos de mundos imaginarios novelescos difieren notablemente entre sí, pero es preciso subrayar que en los tres casos el *tú* real aparece en el cuerpo novelesco transfigurado por el *yo* creador. Esa transfiguración, muy visible en los mundos novelescos líricos y fantásticos, podría pensarse inexistente en los mundos novelescos realistas, en los cuales se intenta reflejar lo real como en un espejo no deformante. Esa transfiguración, sin embargo, también existe en ellos. Porque en los mundos novelescos realistas, la subjetividad del creador transparece asimismo, transfigurando la realidad que sirve de materia a su creación. En cuanto el mundo novelesco imaginario de índole realista trasmite, al igual que el lírico y el fantástico, la visión personal que el creador tiene de la realidad, ésta no aparece, en el cuerpo novelesco, tal como es en *sí misma* sino transfigurada por esa interpretación.

1.6. *Ambivalencia*

De acuerdo con lo expresado en el párrafo 1.4., se procederá ahora a señalar nuevas similitudes entre el soñar del durmiente y el soñar en vigilia del creador de mundos imaginarios novelescos. Estas nuevas similitudes se hacen evidentes al cotejar la situación del durmiente mientras sueña y la del mismo cuando, ya en estado de vigilia, analiza sus sueños, con la del lector de novelas mientras las lee y las del mismo cuando, terminada o interrumpida la lectura, analiza lo leído. ¿Cuáles son los rasgos sustanciales de esas situaciones? Fácil es, en pocos trazos, dibujarlos. La situación del durmiente mientras sueña difiere radicalmente de la del mismo cuando, ya en estado de vigilia, rememora, analiza e interpreta su sueño: mientras dormido sueña, el sueño desplaza la realidad externa en la que se halla inmerso y el sueño es vivido como si fuera la *realidad real* y no la *realidad fantasmal* que es en verdad; cuando ya en estado de vigilia rememora sus sueños, tiene clara conciencia de que ellos fueron una mera elaboración imaginaria. Y si los analiza e interpreta, infiere dos consecuencias fundamentales: a) que esa elaboración imaginaria se relaciona con la *realidad real* y con hechos de su propia vida; b) que la interpretación de sus sueños y de sus relaciones con la *realidad real* y con los hechos de su propia vida le proporcionan *saberes*. Similitud con estas dos situaciones ofrecen otras dos en las que puede hallarse el lector de novelas. En efecto: mientras el lector de una novela se halla sumergido en el mundo imaginario que ella postula, y en tanto que, imaginariamente, lo convive, está como ausente de la *realidad real* que lo circunda y siente como *realidad real* la puramente imaginaria del mundo fantasmal novelesco, pero cuando se distancia de ese mundo imaginario y lo rememora, adquiere clara conciencia de que es meramente imaginario. Y cuando lo analiza, analizando al mismo tiempo las íntimas reacciones que él le ha provocado, interpretándolo mediante esas reacciones, infiere, asimismo, que ese *mundo imaginario* está conectado de algún modo con la *realidad real* y que al interpretarlo, realcionándolo con el *mundo real*, adquiere *saberes*. Tanto los sueños del durmiente como los mundos imaginarios novelescos son, pues, ambivalentes: son, desde un punto de vista, creaciones imaginarias con consistencia propia y vivibles con total independencia de sus conexiones con la *realidad real*, y son, desde otro punto de vista, materia factible de proporcionar *saberes*. Esta ambivalencia permite extraer una conclusión fundamental, que será expuesta en el párrafo 1.8. Previamente es necesario proceder a una aclaración, dirigida en primer término, a evitar que las *similitudes* entre el sueño del durmiente y la novela sean tomadas como *identidades*, y, en segundo término, a destacar un rasgo fundamental de la segunda.

1.7. Dos estructuras

Las similitudes señaladas entre el soñar del durmiente y el del novelista que sueña en estado de vigilia, constituyen la entonación de fondo que confiere semejanza a ambas formas de actividad interior del *yo* y a los mundos ficticios creados por esa actividad. Pero esa entonación de fondo unificadora no impide, obviamente, la existencia de notorias diferencias entre los sueños del novelista y los del durmiente. En cada uno de ellos se evidencia un rostro del soñar y de los sueños. La causa de que así sea es fácilmente reconocible: tanto en el durmiente como en el novelista, la actividad productora de sueños pone en juego los mecanismos del subconsciente, pero en el novelista, además, actúa la deliberación consciente que ordena y estructura su soñar. No ocurre así, es obvio, en el durmiente. Esta diferencia radical entre el soñar del novelista y el del durmiente apareja una diferencia estructural en lo soñado: los sueños del durmiente, regidos por lo que puede denominarse *lógica de lo subconsciente*, tienen una estructura *abierta* (lo que en la vigilia se recuerda de lo que se ha soñado no es nunca completo ni tiene límites precisos y tiene, frecuentemente, una fisonomía incoherente); los sueños del novelista, regidos por lo que se puede denominar *lógica estética*, tienen una estructura *cerrada* (sus límites son precisos y bien definidos, aunque, como suele ocurrir, quede trunca la narración de la vida de algún personaje, porque ese es el límite, motivado por razones estéticas, que se ha impuesto a sí mismo el novelista).

1.8. Isla estética. Puente cognoscitivo

En el párrafo 1.6. se afirmó, primero, que los mundos imaginarios novelescos, al igual que los sueños del durmiente, eran realidades ambivalentes, y, segundo, que de esa ambivalencia se podía inferir, en relación con la novela, una conclusión fundamental. Es la siguiente: la novela es, en primer término, *isla estética* y, en segundo término, *puente cognoscitivo*. Es necesario explicitar, para el buen entendimiento de este discurso crítico, el contenido de esas dos expresiones. Esto impone dar respuesta a dos interrogantes: ¿En qué sentido la novela es *isla estética*? ¿En qué sentido la novela es *puente cognoscitivo*?

La respuesta a la primera interrogante puede formularse de este modo: la novela es *isla estética* en cuanto constituye un *mundo imaginario* concluso en sí mismo, regido por leyes que le son propias y cuya validez en nada depende de su similitud, o carencia de ella, con cualquier *realidad real*. Regidos por una *lógica estética*, tal como se afirmó en el párrafo anterior, los mundos imaginarios novelescos se validan por su adecuación

a las normas que esa lógica les impone y por la íntima congruencia de todos sus ingredientes entre sí (debiéndose anotar que esa interna *lógica estética* tiene sus propios rasgos diferenciales en cada mundo imaginario novelesco). Cuando esa adecuación y esa congruencia están logrados, el mundo imaginario novelesco se configura como una *realidad estética*, cuya validez no depende en nada de su relación de semejanza con la realidad real. De ahí que los mundos novelescos sean, ante todo, *islas estéticas*, circumscripciones dentro de límites propios.

La respuesta a la segunda interrogante hace necesario dar un rodeo. Los mundos imaginarios novelescos, aunque constituyen una realidad con consistencia propia, están hechos, sin embargo y tal como se afirmó en páginas anteriores, con materiales del mundo real y, por consiguiente, con él se conexas. Esa conexión hace que los mundos imaginarios novelescos sean siempre —incluso los de carácter lírico o fantástico— una representación, que inserta en sí la intuición vital del autor, y su visión del mundo y de la vida. Se constituyen así, por consiguiente, en un modo de conocimiento, diferente del conceptual, pero tan válido como él. Mas, ese modo de conocimiento que en la novela se halla (y por ser ella, ante todo, *isla estética*) no se manifiesta en forma directa sino a través de la creación imaginativa donde ha sido proyectado. Los *saberes* acerca del mundo y de la vida ínsitos en los mundos imaginarios novelescos deben, pues, ser hallados en ellos mediante una actividad analítica e interpretativa similar, aunque no idéntica, a la empleada para la interpretación de los sueños del durmiente por parte del psicoanalista (y sin que esta afirmación suponga, en modo alguno, una postulación de crítica literaria psicoanalítica). El hallazgo de esos *saberes* implica, por lo tanto, un tránsito analítico e interpretativo a través del mundo imaginario novelesco en cuanto *isla estética*. El conjunto de afirmaciones que quedan consignadas permiten que el *punto cognoscitivo* pueda ser definido (o, por lo menos, caracterizado) como la *isla estética* cuando se la transita con la finalidad de descubrir (o develar) los *saberes* que ella, en tanto es un modo de conocimiento, en sí contiene (no visibles, quizás, en una inicial lectura pero siempre hallables cuando críticamente se les asedia).

Sintetizando las afirmaciones hechas en el presente párrafo, es posible aseverar que los mundos imaginarios novelescos admiten ser perspectivizados desde dos puntos de vista: como *isla estética*, cuando se les considera en su carácter de orbe imaginario concluso en sí y regido por sus propias leyes; como *punto cognoscitivo*, cuando se les transita para hallar en ellos los *saberes* que conllevan.

1.9. *Un sueño transitivo*

Un cuarto en penumbra. Sobre una mesa, una lámpara. Ella ilumina las páginas de un libro en cuya lectura está absorto un hombre. ¿Qué es lo que lee? Lee una novela. Atrapado en la malla de tan sutil urdimbre de ese mundo imaginario, el hombre se halla como desplazado del mundo real que lo rodea, e, incluso, también como de sí mismo: vive con la sangre, la respiración y el latir vital de los seres de ficción que se mueven en las páginas del libro; ve paisajes y decorados que, quizás, no guardan semejanza alguna con los que en la realidad conoce; convive costumbres antagónicas, acaso, a las de la colectividad que constituye su ámbito social. El hombre que en el silencio de la alta noche lee una novela se halla, en verdad, en una situación íntima aparentemente paradójica: se encuentra, en esos momentos, como siempre, rodeado de esa realidad que con urgentes sollicitaciones lo asedia de continuo y, no obstante, voluntariamente y con fruición, se aparta de ese mundo real y se sumerge en las aguas profundas de un mundo imaginario creado por otro hombre. ¿Cómo es posible que alguien dé la espalda a las urgencias vitales que la realidad impone para hundirse en un mero juego imaginativo? La explicación o justificación de esa extraña situación es sencilla. Esa situación es, en verdad, como queda dicho, sólo aparentemente paradójica. Así lo pondrá en evidencia la síntesis de algunas de las ideas vertebradoras de las páginas que anteceden. Esa síntesis puede articularse a través de cuatro puntos:

A) Escribir o leer una novela es soñar, en estado de vigilia, un *sueño estético*. A la necesidad biológica de ensoñar mientras se duerme, corresponde, en estado de vigilia, la necesidad síquica (más aún: existencial) de potenciar o intensificar la propia vida trascendiéndola imaginativamente. Sumergirse en ese *sueño estético* que es una novela, creándola o leyéndola, es uno de los modos de realizar esa necesidad existencial.

B) El *sueño estético* que es una novela admite, como los sueños del durmiente, una interpretación que la convierte en un *modo de conocimiento*. Vivida primero como sueño, la novela reconduce, cuando se la analiza, a la realidad y permite enriquecer y ampliar los *saberes* acerca de ella.

C) De acuerdo con las afirmaciones que figuran en A), escribir o leer una novela es un dar la espalda a la realidad, pero de acuerdo con la expuesta en B), tras esa fuga de la realidad, la novela reconduce a ella y, por consiguiente, es, en verdad, un soslayarla sólo momentáneamente a fin de adquirir un instrumental que permite, luego, profundizar en ella.

D) La paradoja se revela así como sólo aparente. La situación del lector de novelas que parecía una extraña situación, sólo lo era aparentemente.

Porque el sueño soñado en estado de vigilia que es la novela, es, en última instancia, un sueño transitivo.

2. LOS TRES REFERENTES

2.1. *Dos interrogantes*

En el artículo titulado *Referencia* del *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, de Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, el primero de los autores citados, a quien pertenece ese artículo, define el *referente* de una expresión como *el o los objetos designados* por la misma y agrega de inmediato que la realidad del *referente* no tiene por qué ser *necesariamente* la *realidad*, el *mundo*. Finalmente, concluye anotando lo siguiente: *Las lenguas naturales, en efecto, tienen el poder de construir el universo al que se refieren; por lo tanto, pueden atribuirse un universo de discurso imaginario. La isla del tesoro es un objeto de referencia tan posible como la estación de Lyon.* Tzvetan Todorov, por su parte, en el artículo titulado *El discurso de la ficción*, incluido en el mismo diccionario, expresa que existe un tipo de discurso llamado ficcional, que se caracteriza por la singularidad de la función referencial del lenguaje. *Está explícitamente indicado* —afirma Todorov— *que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real.* Trasladadas estas afirmaciones a la novela, que es una forma del discurso ficcional, se infiere que Oswald Ducrot admite para la novela una forma de *referente* no real, aunque no señala cuáles son su índole y caracteres, mientras que Tzvetan Todorov no se pronuncia explícitamente sobre este punto pero sí niega la posibilidad de un *referente* real para el discurso ficcional y, por ende, para la novela. Estas afirmaciones admiten el planteo de dos interrogantes: ¿Cuáles son la índole y caracteres del *referente* no real de la novela al que alude Ducrot? ¿No cabe la posibilidad de un *referente* real para el mundo novelesco? Para dar respuestas a estas preguntas, es necesario retomar, como punto de partida, algunas de las ideas expuestas en *La novela, sueño transitivo*.

2.2. *El proceso creador*

En *La novela, sueño transitivo* se procuró establecer las relaciones entre el soñar del durmiente y el soñar en estado de vigilia del novelista, subrayando, al mismo tiempo, la vinculación entre el *yo* durmiente o creador y el *tú* real. Estribando en estas ideas, es posible imaginar, como mera visión figurativa carente de pretensiones científicas, el proceso de elaboración de un mundo novelesco. En la realidad ese proceso es muy complejo, pero estilizándolo se le puede concebir como integrado por tres momentos. El

primero se inicia con el hallazgo de un componente novelesco (la visión imaginativa de un personaje, de una situación, de una anécdota) que lleva en sí, como la semilla la planta, en forma latente el total de la novela. Este hallazgo inicial (que puede tener muy diverso origen: un recuerdo, una lectura, un sueño) está, además, siempre relacionado con esa constelación de intuiciones primordiales a partir de las cuales cada creador elabora su personal visión del mundo y de la vida. Este núcleo novelesco inicial suscita el soñar en estado de vigilia del creador de mundos novelescos imaginarios. Ve, imaginativamente, personajes, situaciones, paisajes, acciones; ve, imaginativamente, en definitiva, los múltiples componentes de la novela. El segundo momento es el de la organización estructural de todo lo soñado: el novelista concibe el *montaje narrativo* que da cohesión, correlacionándolos, a los componentes de su sueño. El tercer momento es el de la escritura: todo lo soñado adquiere su peculiar consistencia a través del tejido verbal que lo expresa. En relación con este tercer momento, es necesario destacar que la función creadora del lenguaje actúa sobre lo soñado y lo modifica en dos aspectos:

A) Lo soñado al convertirse en *decir* se enriquece con matices (y aun con rasgos sustanciales) que el autor mismo desconocía como estados interiores suyos.

B) El lenguaje (mejor: el habla del creador) objetiva lo soñado, que (recuérdese *La novela, sueño transitivo*) es un conjunto de imágenes caldeadas de emoción vital y que reflejan simultáneamente el *yo* y el *tú*. Son proyecciones simbólicas del primero plasmadas con elementos del segundo. El lenguaje conserva el carácter simbólico de lo soñado, pero lo recrea, al mismo tiempo, como un *objeto* nuevo que, dentro de ciertos límites, se independiza de su creador. Un personaje novelesco—valga de ejemplo—es, por un lado, proyección simbólica del *yo* de su creador, y, por otra, un *ser imaginario* con rasgos y vida propios.

2.3. *Novela virtual y novela en acto*

La antecedente figuración imaginativa y estilizada del proceso creador de la novela permite inferir que toda novela es escindible, por abstracción, en una novela *virtual* y otra en *acto*. La primera es lo soñado por el creador en tanto no se ha convertido en *decir*: es un sueño que, como el del durmiente, puede quedar en la conciencia del creador como un mero desfile de imágenes caldeadas de emoción; la segunda es la exteriorización de la novela *virtual* mediante el *montaje narrativo* y el *tejido verbal*. La novela en *acto*, por consiguiente, remite a la novela *virtual*, de donde surge la siguiente conclusión: leer una novela es, lo mismo que escribirla, soñar en

estado de vigilia. Pero la actividad del lector es inversa a la del novelista: recupera (o resueña) el sueño del novelista a partir del *montaje narrativo* y del *tejido verbal*. En efecto: el creador primero sueña la *novela virtual* y luego, organizado su sueño por el *montaje narrativo*, lo proyecta en el tejido verbal y verifica la *novela en acto*; el lector parte de la *novela en acto* y a través del puente constituido por el *montaje narrativo* y el *tejido verbal* reconstruye (o resueña) la *novela virtual*. Esta *novela virtual* es una dinámica representación plástica visualizada por el *ver interior* del ensoñante (creador o lector). Es un *ver* semejante al *ver* del durmiente cuando sueña. Cabe preguntarse si esa plástica representación dinámica que es la *novela virtual* es sólo una representación síquica del ensoñante (creador o lector) o si tiene, además, consistencia propia. El doble tránsito constituido por el pasaje de la *novela virtual* a la *novela en acto* y de ésta a aquélla, es testimonio claro de que esa plástica representación dinámica no es sólo una situación síquica del creador y del lector. Dos conciencias, la del creador y la del lector, obviamente independientes entre sí, coinciden en una misma visión de algo inexistente en la realidad externa a sus *yo* ¿Dónde está ese algo? En principio, en el *tejido verbal*, donde lo ha inyectado el creador y el lector lo reencuentra. *Está en el tejido verbal pero no es el tejido verbal*. ¿Qué es, entonces, ese algo que en el creador existe antes de verificarse en el tejido verbal, mientras se verifica y después de su verificación, y en el lector, en tanto lo receptiona durante la lectura y después que lo ha receptionado? Es, no cabe duda, un *objeto ideal* creado por el soñador en estado de vigilia que es el novelista pero que, una vez creado, se independiza de él y que puede ser actualizado por otras conciencias a través del *tejido verbal* donde se ha fijado y, hasta cierto punto, recreado. Ese *objeto ideal* podría definirse, cautelosamente y con alguna entonación metafórica, como el *modelo platónico* de la *novela virtual*. En síntesis: el creador al soñar la *novela virtual* crea (¿o descubre?) su *modelo platónico* y lo sustantiviza en el *tejido verbal*; el lector al penetrar en el *tejido verbal* resueña la *novela virtual*, actualizando el *modelo platónico*, el cual, como todo objeto ideal, es independiente de las conciencias que lo actualizan. La situación se configura con tres elementos: una conciencia (creador, lector) que sueña, un estado de conciencia (la *novela virtual* soñada) y un objeto ideal (el *modelo platónico*) que se actualiza en la conciencia que sueña.

2.4. Dos referentes

Dos conclusiones se infieren del análisis realizado en el párrafo anterior; la *novela virtual* es el referente del *tejido verbal*; la *novela virtual* tiene, a su vez, en el *modelo platónico* su propio referente. Dentro de la *novela en*

acto, estructura unitaria compuesta por la *novela virtual* más el *montaje narrativo* y el *tejido verbal*, esos dos referentes admiten estas denominaciones: referente interno psicológico, el primero; referente externo ideal, el segundo. Cada uno de ellos, tiene sus propios rasgos específicos diferenciales. El referente interno psicológico es un estado de conciencia (el sueño del creador y el del lector); el referente externo ideal no es un estado de conciencia, sino un objeto ideal. El referente interno psicológico, por ser un estado de conciencia, es individual y variable: aunque en lo fundamental es el mismo en el creador y en el lector, se da, en cada uno de ellos, con matices accidentales diferentes, situación que se reproduce al ser leída la novela por distintos lectores y aun en un mismo lector cuando accede a ella en más de una lectura; el referente externo ideal es inmutable, como lo son, sin excepción, todos los objetos ideales. El referente interno psicológico, por ser un estado de conciencia, es totalmente aprehensible por la conciencia de quien lo vive; el referente externo ideal, *modelo platónico* de la *novela virtual*, no es enteramente aprehensible por conciencia alguna, pues del mismo modo que el objeto ideal triángulo se verifica imperfectamente en los triángulos reales, el *modelo platónico* de la *novela virtual* sólo imperfectamente se actualiza, al ser suscitado por la lectura del *tejido verbal* o por su recuerdo, en las conciencias donde se actualiza.

2.5. Un tercer referente

En *La novela, sueño transitivo* se hizo notar que la novela admite ser enfrentada desde dos puntos de vista: desde el primero, la novela se configura como *isla estética*, mundo imaginario en sí mismo, que debe ser vivido y juzgado con prescindencia de su relación con lo real; desde el segundo, se muestra como *punto cognoscitivo*, que permite partir de la novela y recalar en la realidad que le proporciona su materia. Los dos referentes analizados en el párrafo anterior, valen para la novela en cuanto *isla estética*, y son, notoriamente, referentes sin consistencia material: objeto psicológico el primero e ideal el segundo, tienen uno y otro un modo de existencia y consistencia propios que los diferencia de los objetos reales. El itinerario conceptual que responde a la primera de las dos preguntas formuladas en 2.1. queda cerrado con las afirmaciones que inmediatamente anteceden. Debe, pues, a continuación, responderse a la segunda: ¿No cabe la posibilidad de un referente real para el mundo imaginario novelesco? La respuesta a esta pregunta exige tener en cuenta algunos de los puntos de vista planteados en *La novela, sueño transitivo*, que pueden sintetizarse en estas dos afirmaciones: toda novela tiene sus raíces en la realidad y refleja aspectos de la misma (incluso las novelas de tema

fantástico); ninguna novela copia la realidad tal cual es sino que la recrea transfigurándola (incluso las novelas de carácter realista). La primera afirmación conduce a sostener la existencia de un referente real, ya que la novela está vinculada con la realidad, y la segunda, a negar la posibilidad de tal referente, porque la novela no tiene con la realidad correspondencia precisa. El antagonismo que aquí se plantea puede ser resuelto, caute-losamente, mediante el concepto de *realidad-modelo*. Esta es aquella zona del mundo y de la vida que ha servido al novelista como materia suscitadora de su mundo imaginario. Esta *realidad-modelo* no es, en sentido estricto y por la razón indicada, un referente real del mundo imaginario novelesco, pero sí es el término al que se arriba cuando la novela, tras de ser enfrentada como *isla estética*, es transitada como *punte cognoscitivo*. Se constituye así como un referente externo real *sui generis* del mundo imaginario novelesco.

Los planteos que anteceden originan una problemática a la que es preciso acceder y que puede ser evidenciada mediante dos interrogantes: ¿Qué utilidad instrumental aporta el conocimiento de la *realidad-modelo* cuando perspectivizada la novela como *punte cognoscitivo* se intente convertirla en campo fértil para la elaboración de *saberes*? ¿Dentro de qué límites, en extensión y profundidad, le es posible al investigador, al crítico o al lector alcanzar conocimiento de la *realidad-modelo* o referente externo real *sui generis* del mundo novelesco imaginario? Ambas interrogantes serán a continuación esquemáticamente respondidas.

2.6. Tres avenidas temáticas

El análisis de una novela, en su condición de *punte cognoscitivo*, puede realizarse desde varios puntos de vista. Cada uno de ellos pone de manifiesto que la novela es un modo de conocimiento y rinde distinta materia para la elaboración de *saberes* a partir de la novela misma. Uno de esos puntos de vista-el único que será considerado aquí-es el que se abre cuando se coteja la *realidad-modelo* con el mundo imaginario que en esa realidad tiene hundida sus raíces. Este cotejo, que proporciona materia fértil para el estudio de diversos temas, se abre en tres avenidas.

Primera. Es una vía de acceso para la indagación de un aspecto del proceso creador: el configurado por la transfiguración de la realidad en mundo imaginario. Se constituye así en eficaz instrumento crítico para el análisis de la novela en cuanto *isla estética*.

Segunda. Puede brindar datos para la investigación histórica y sociológica, y para la reflexión de los problemas que esas disciplinas enfrentan, ya que siendo la novela una visión e interpretación de la realidad, paran-

gonar esa visión e interpretación con la realidad misma arroja nueva luz sobre ella. Los mundos novelescos creados en una época son incisivamente expresivos de sus trazos más característicos, porque, en verdad, forman parte de ella.

Tercera. Aporta sustancia para esa ciencia, la antropología filosófica, que José Ortega y Gasset, con mejor denominación llamaba *ciencia del hombre*. La capacidad de la novela para integrar en sí los más diversos temas, desde los históricos y científicos hasta los metafísicos y religiosos proporciona rica materia para las indagaciones de esa ciencia. Esas indagaciones pueden radicarse, sin más, en la novela en cuanto *isla estética*, analizando tan sólo la visión e interpretación de la vida y del mundo que el creador ofrece en ella. Pero es indudable que esa indagación se profundiza mediante el cotejo de la novela en cuanto *isla estética* y la realidad con la que se vincula.

2.7. Dos puntos de vista

Respondida la primera interrogante, corresponde acceder a la segunda. Para ello conviene precisar más el concepto de *realidad-modelo*, ya caracterizada como la *zona* de la realidad que ha servido al novelista como punto de arranque para la creación de su mundo imaginario. Esa *zona*, a la que remite la novela cuando se la perspectiviza como *punto cognoscitivo*, admite ser encarada, en cuanto *realidad-modelo*, desde un punto de vista genérico o desde un punto de vista específico. En el primer caso, sólo se trata de relacionar el mundo imaginario novelesco con el *todo*, genéricamente considerado, de la realidad que es su raíz (época, lugar, entorno social, modos de vida, etc.); en el segundo, se intenta relacionar el mundo imaginario novelesco con las *partes* del *todo* que pueden considerarse específicamente modelos reales individualizados de los componentes narrativos (seres reales que han inspirado al creador, historias reales que le han proporcionado el núcleo de la acción novelesca, etc.). Esta precisión del concepto de *realidad-modelo* permite inferir que el conocimiento de la misma varía según sea la *realidad-modelo* examinada. La genérica admite ser conocida con la extensión y profundidad con que lo puede ser cualquier realidad histórica mediante el asedio investigativo. No ocurre lo mismo con la segunda. El hallazgo de *partes* individualizadas de la *realidad-modelo* que se reflejan en el mundo imaginario novelesco es tarea investigativa que opone dificultades en muchos casos insalvables. Los resultados de esa investigación requieren, además, y es una nueva dificultad, ser sólidamente fundamentados. La extensión y profundidad del conocimiento de la *realidad-modelo* específica es, pues, necesariamente limitada y

variable según los casos. En algunos, la novela misma señala el modelo individual, cuando se trata de un personaje o situación histórica o casos similares; en otros, el hallazgo del modelo es posible mediante testimonios documentales que permiten determinar un personaje o los pormenores de la realidad cotidiana en los que el novelista se ha inspirado; en ocasiones, la determinación del modelo sólo es posible en forma aproximada, cuando, por ejemplo, el conocimiento de la *realidad-modelo* hace posible la fijación de tipos representativos, uno o varios de los cuales pudo haber sido el modelo genérico de un personaje.

3. VERDADES DE LA FICCIÓN

3.1. *Verdad intrínseca y extrínseca*

En el artículo *El discurso de la ficción*, mencionado en 2.1., su autor, Tzvetan Todorov, afirma que es necesario, en las discusiones consagradas a la elucidación de qué es el realismo literario, evitar la confusión entre realismo y verdad en el sentido de la lógica formal. Luego agrega: *Para los lógicos, la verdad es una relación entre la manifestación individual de una frase y el referente sobre el cual la frase afirma algo. Pero las frases de que se compone el discurso literario no tiene referente: se manifiestan expresamente como ficcionales y el problema de su 'verdad' no tiene sentido.* La exactitud de estas afirmaciones es indudable, incluso en el caso de que se admita, como se hizo en páginas anteriores, la existencia de un referente externo real *sui generis* o *realidad-modelo*. Ni aun así es posible sostener la concordancia efectiva —que supondría la existencia de un referente en sentido estricto— entre el discurso ficcional y la realidad, ya que la segunda siempre aparece en el primero transfigurada. El intento, pues, de hallar la *verdad* de un texto literario, en relación con la realidad y según la lógica formal, es absurdo, y es, por consiguiente, válida la afirmación de Todorov cuando, en el citado artículo, infiere que *investigar la 'verdad' de un texto literario es operación no pertinente y equivale a leerlo como un texto no literario.* Cabe, no obstante la validez de esas afirmaciones, interrogar, primero, sobre la posibilidad de hallar en los mundos imaginarios novelescos una *verdad intrínseca*, independiente de la relación que los mismos mantengan con el mundo real, y, segundo, la posibilidad de hallar en ellos una *verdad extrínseca*, referida al mundo real y visualizable cuando se lee como textos no literarios.

La respuesta a estas dos interrogantes puede iniciarse con una cita del filósofo alemán Gottlob Frege que Todorov aporta como probatoria de sus puntos de vista: *Cuando oímos un poema épico, lo que nos fascina, fuera de la euforia verbal, es únicamente el sentido de las frases, así como las imágenes y los sentimientos evocados por ellas. Si planteáramos el problema de la verdad, dejaría-*

mos de lado el placer estético y entraríamos en el ámbito de la observación científica. Por eso, en la medida que consideramos un poema como obra de arte, nos es indiferente, por ejemplo, que el nombre Ulises tenga o no un referente. Estas palabras del filósofo alemán (notoriamente relacionadas con su distinción entre el referente de un signo y su sentido) confirman, y al mismo tiempo amplían, los puntos de vista de Todorov. Los confirman cuando Frege expresa que plantear el problema de la verdad de un texto literario es entrar en el ámbito de la observación científica, pero los amplían porque Tzvetan Todorov solamente afirma que investigar la verdad de un texto literario equivale a leerlo como no literario, mientras que Gottlob Frege precisa que tal operación supone entrar en el ámbito de la observación científica. Otra confirmación de los puntos de vista de Todorov se halla en el pasaje donde Frege postula que el placer estético (*lo que nos fascina*) del texto literario (en su ejemplo: un poema épico) se encuentra, por una parte, en la *euforia verbal* y, por otra, fundamentalmente, en el sentido de las frases y en las imágenes y sentimientos que ellas evocan, sin que en ese placer intervenga la existencia o no de un referente externo. El planteo de Frege, que amplía el de Todorov, permite inferir que el discurso ficcional admite dos tipos de lectura: una lectura *estética* totalmente independiente de la vinculación que el discurso tenga con el mundo real; una lectura *científica*, que toma en cuenta la realidad externa al discurso ficcional. La bifrontalidad que el tipo de lectura introduce en el discurso ficcional hace factible suponer en él una *verdad intrínseca o estética* y una *verdad extrínseca o científica*. El análisis de esta cuestión, a fin de llegar a conclusiones fundamentadas, requiere previamente el ingreso a otros temas.

3.2. La doble estructura

Las teorizaciones de algunas corrientes críticas se han esforzado por intemporalizar la creación literaria desvinculándola totalmente de su creador y de la realidad. Vano esfuerzo, porque el uno y la otra son, aunque de especial modo, componentes de dicha creación, y, por ende, hacerlos a un lado, subestimando su presencia e importancia, supone no comprender claramente cuál es la real estructura de la misma. Los mundos imaginarios novelescos pueden, por abstracción, escindirse en dos bloques estructurales, aunque de hecho, desde luego, constituyen uno solo. La fundamentación de las afirmaciones que anteceden tienen su piedra angular en los puntos de vista expuestos en *La novela, sueño transitivo* y en *Los tres referentes*. En ellos se afirmó, primero, que la raíz del proceso creador se halla en la conjunción del *tú* real y el *yo* creador, y, después, que de esta conjunción, que proporciona al creador una visión

transfigurada de la realidad (y, desde luego, de la idea temática inicial), nacen la *novela virtual* y el *modelo platónico* que, al explicitarse a través del *tejido verbal*, se verifican en la *novela en acto*. Esta síntesis de puntos de vista ya expuestos permitirá precisar qué rasgos presentan los dos bloques estructurales (denominables *estructura parcial* y *estructura total*) a que se ha hecho referencia.

Una estructura admite ser definida como un todo integrado por un conjunto de componentes interdependientes, cuyas funciones están determinadas por la finalidad que rige el todo, por lo cual el todo y sus componentes son asimismo interdependientes. La *estructura total* es la conformada por la *novela en acto*, su creador y el entorno real en el que él mismo está inmerso. Como queda dicho, su interdependencia se fundamenta en los puntos de vista expuestos en *La novela, sueño transitivo* y en *Los tres referentes*, cuya síntesis se efectuó en líneas anteriores. Una precisión es necesaria, y es la siguiente: la relación de interdependencia de los tres componentes de la *estructura total* sólo se da en el *acto creador* (y se la vuelve a encontrar en el posterior análisis crítico de ese acto), pero en la realidad, y considerados individualmente, esos tres componentes están relacionados sin llegar a la relación de interdependencia. Caracterizada la *estructura total*, corresponde proceder a la caracterización de la *estructura parcial*. Esta es la *novela en acto* cuando se la considera en sí misma con prescindencia de sus relaciones con el creador y su entorno real. Que la *novela en acto*, componente de la *estructura total*, es en sí, a su vez, una estructura, no admite dudas. Ella —como toda estructura— está configurada por un conjunto de componentes interdependientes, cuyas funciones están regidas —como en toda estructura asimismo— por una finalidad unificadora, constituida, en la *novela en acto*, por la *intencionalidad creadora* del novelador. La *intencionalidad creadora* y los componentes de los mundos imaginarios novelescos serán estudiados en los dos capítulos que siguen al presente. Ese estudio hará bien evidente el carácter estructural de la *novela en acto*.

La *estructura total* y la *parcial* han quedado, con lo expuesto, netamente diferenciadas. Pero es imprescindible hacer notar que la *estructura parcial*, interna a la *total*, es sólo un componente de ella. Ambas mantienen, por consiguiente, una relación de interdependencia y constituyen, en definitiva, una única estructura. Su escisión en dos bloques estructurales es tan sólo una abstracción, realizada mediante la utilización de dos perspectivas en que pueden abrirse los mundos imaginarios novelescos: cuando se los perspectiviza soslayando su vinculación con el creador y la realidad, se ve sólo la *estructura parcial*, que concuerda con la *isla estética* (ver parágrafo 1.8.); cuando se los perspectiviza atendiendo especialmente al creador y a

la realidad se ve la *estructura total*, que permite acceder a la *novela en acto* en tanto que *punte cognoscitivo* (ver parágrafo recién citado). La posibilidad de acceder a los mundos imaginarios novelescos a través de las dos perspectivas detalladas, que sin destruir su unidad delimita zonas bien precisas de investigación y análisis, proporciona, como ya se ha indicado, los fundamentos para la determinación de la *verdad estética* y la *verdad científica* hallables en los mundos imaginarios novelescos.

3.3. La verdad estética

La *novela en acto* es la culminación de un proceso creador, uno de cuyos rasgos esenciales se halla en la progresiva transfiguración de los elementos reales reflejados en ella. Esa actividad transfiguradora tiene como consecuencia que la *novela en acto* se constituya como un *objeto estético* posible de ser visto como independiente de la realidad (el yo creador y el tú real) donde tuvo origen. La *novela en acto*, constituida en *isla estética*, configura entonces un orbe concluso y regido por su lógica interna. En ese orbe concluso en sí mismo es donde debe buscarse la intrínseca *verdad estética* de los mundos imaginarios novelescos. Ella puede ser caracterizada como la *visión estética-subjetiva* del mundo y de la vida que el novelador inyecta en su creación imaginativa. Cuatro rasgos dibujan el perfil de esa *visión* constitutiva de la *verdad estética* de la *novela en acto*: a) expresa la radical intuición vital del novelador y contiene, por lo tanto, su interpretación del mundo y de la vida; b) está configurada por los ingredientes imaginativos de la *novela en acto* y no por los conceptuales que la misma pueda contener, los cuales, como se verá más adelante, pueden aportar *verdades* de otro orden; c) está elaborada por elementos provenientes de la *realidad real*, pero su *verdad* es independiente de la mayor o menor concordancia que entre sí mantengan el mundo imaginario novelesco y la *realidad real* que transfiguradamente refleja; ch) el criterio de verdad al que está sometida es el de coherencia interna. En síntesis: la *verdad estética* de los mundos imaginarios novelescos está constituida por el conjunto de convicciones o evidencias interiores relativas al mundo y la vida que, estéticamente estructuradas, el novelador vuelca en su creación imaginaria. La *verdad estética* es, en definitiva, la *verdad subjetiva* del novelista, y *verdad subjetiva* puede ser, también, denominada. Esas evidencias interiores o convicciones son un modo de conocimiento y de ahí que, *cum grano salis*, les quepa la denominación de *verdad*. Pero debe tenerse en cuenta que son *verdades* expresadas en imágenes novelescas y, por ende, deben ser conceptualizadas, por inferencia intuitiva o analítica, por el lector.

3.4. *La verdad científica*

La verdad estética o subjetiva es intrínseca al mundo imaginario novelesco y se infiere de él cuando se lo perspectiviza como *isla estética* y se toma en cuenta sólo la *estructura parcial*. La *verdad científica* es extrínseca al mundo imaginario novelesco y para hallarla es necesario perspectivizarlo como *punto cognoscitivo* y tomar en cuenta su *estructura total*. Esa *verdad científica* surge (si es que en la novela existe, lo que no siempre ocurre) cuando se procede al cotejo del mundo imaginario novelesco con el real, haciendo así que el primero entre en el *ámbito de la observación científica*, según expresa Gottlob Frege en el pasaje citado en 3.1. Cuando el cotejo de la *verdad estética* con el mundo real evidencia que la primera aporta un saber válido acerca del segundo, es porque el mundo imaginario novelesco tiene en sí, potencialmente, una *verdad científica* encapsulada en la *verdad estética*. La primera ha sido hallada por la acción interpretativa del lector, que ha procedido a la conversión de la *verdad estética* en *verdad científica*. Si el aludido cotejo no aporta saber válido sobre el mundo real, es porque el mundo imaginario novelesco es ajeno a la *verdad científica*. Pero ello en nada afecta al valor estético del mismo, que es independiente de que aporte o no verdades objetivas. Cabe agregar que los elementos conceptuales que suelen aparecer en los mundos imaginarios novelescos, como reflexiones del autor o de sus personajes, sirven también para la transmisión de verdades científicas (ver apartado b del párrafo 3.3.). Esos elementos conceptuales surgen en el cuerpo novelesco como brotes ensayísticos, cuya inserción en la creación imaginaria no se valida por la verdad que transmiten sino por su congruencia con los otros componentes novelescos.

3.5. *Conclusión*

Los conceptos de *estructura parcial* y *estructura total*, que se corresponden, respectivamente, con los de *isla estética* y *punto cognoscitivo*, permiten analizar los mundos imaginarios novelescos desde dos puntos de vista diferente (pero que son, en última instancia, complementarios). Uno de esos dos puntos de vista atiende sustancialmente a las cualidades y calidades imaginativas y estéticas que en esos mundos se verifican; el otro accede al hallazgo o develación de las *verdades* de muy diversa índole que esos mismos mundos pueden portar en sí, implícita o potencialmente. Las categorizaciones establecidas permiten determinar con precisión el tipo de análisis al que el mundo novelesco será sometido y los métodos operacionales que se utilizarán. Se logra así evitar equívocos o confusiones conceptuales. Y se superan de este modo, y sin pérdida de rigor crítico, los falsos antagonismos entre creador, realidad y novela.

4. LA INTENCIONALIDAD CREADORA

4.1. *Intuición e intención*

En su ensayo titulado *La intuición filosófica*, Henry Bergson afirma que la obra de cada filósofo constituye un esfuerzo, tenazmente sostenido, para expresar en forma cada vez más precisa una personalísima intuición de tan huidizo carácter que resulta inexpresable de un modo inequívocamente cabal. Algo similar podría afirmarse del creador de mundos imaginarios novelescos. También éste, aunque mediante la elaboración de orbes imaginarios y no a través de la expresión conceptual, procura apresar y transmitir, con creciente fidelidad, su intuición primordial del mundo y de la vida. Por su parte, Leo Spitzer sostiene, y no sin que deje de percibirse un eco bergsoniano en su afirmación, que todo texto literario es una estructura en cuyo centro, y como si fuera su corazón, se halla el espíritu de su creador. Una corroboración de las anteriores afirmaciones puede hallarse en la *atmósfera* personal e inconfundible que irradia del orbe imaginario de cada creador novelesco auténtico, y que es, como el aroma de las flores, claramente reconocible en su individualidad, aunque difícil, sino imposible, de definir conceptualmente. Ella impregna todos los componentes de la novela porque proviene de la intuición primordial que del mundo y de la vida tiene el novelador. Esa *atmósfera* es, por lo tanto, radical expresión del espíritu del creador que, tal como afirma Spitzer, se constituye en centro de la obra y en elemento organizador de su coherencia interna.

La aludida intuición primordial del mundo y de la vida es, como fácilmente se infiere de lo expuesto, la raíz de la *intencionalidad creadora* que encapsula las distintas finalidades (estéticas y extra-estéticas) que rigen, en cada novelador, la creación de su mundo imaginario. Quizás sea la intensa vivencia de esa intuición primordial la que puede promover, en algunos creadores, ese especial estado de conciencia que Schiller experimentaba como momento inicial de su actividad creadora. *Primero invade mi espíritu* —dice en carta dirigida a Goethe— *una especie de disposición musical; la idea concreta viene después*. Pero sea de ello lo que fuere, lo cierto es que la *intencionalidad creadora*, que se refleja en todos los componentes del texto, tiene una función análoga a la que le atribuye Leo Spitzer al espíritu *del creador* que se halla en el centro de su creación y le confiera unidad interna. Es necesario, sin embargo, subrayar una diferencia entre los conceptos *espíritu del creador* e *intencionalidad creadora*. Sostiene Spitzer que *el espíritu de un autor viene a ser una especie de sistema solar hacia cuya órbita todas las cosas son atraídas: el lenguaje, la intriga y demás, no son sino satélites de esa entidad, el espíritu del autor*. La *intencionalidad creadora*, por lo contrario,

más que como una especie de sistema solar que atrae hacia su órbita todos los componentes del texto, debe ser concebida como un sol que irradia su luz y su calor hacia todos esos componentes, configurando, en muchos aspectos, sus rasgos.

4.2. Clasificación

La intencionalidad creadora, considerada en una forma muy general y muy extensa, se escinde en dos tipos fundamentales: intuitiva y reflexiva. La primera es la finalidad de carácter no reflexivo que en el novelador opera como impulso creador subconsciente en la elaboración de su mundo imaginario novelesco; la segunda es la finalidad que lúcida y reflexivamente puede imponerse el creador a sí mismo en la creación de su novela. La *intencionalidad creadora intuitiva*, que no depende de la voluntad del novelador, y que le proporciona incluso hallazgos no deliberadamente buscados, está presente en todos los mundos imaginarios novelescos; la *intencionalidad creadora reflexiva*, que el fruto de una lúcida deliberación, no se halla presente en todos y puede manifestarse en forma implícita o explícita. Los mundos imaginarios novelescos, en consecuencia, se pueden dividir, según su intencionalidad creadora, en tres tipos: con sólo *intencionalidad creadora intuitiva*; con *intencionalidad creadora intuitiva* más la *reflexiva explícita* y con *intencionalidad creadora intuitiva* más la *reflexiva implícita*.

4.3. El sueño sólo sueño

Cuando el novelador, después de haber hallado el tema raíz de su sueño narrativo, lo elabora sin aditamento de explicación alguna, crea el mundo imaginario novelesco con sólo *intencionalidad creadora intuitiva*. Este tipo de novela se manifiesta como una nítida expresión del puro goce de narrar: el creador se entrega sin retaceos a la dinámica del juego imaginativo y se complace en transmitir aventuras y crear personajes, sin que ingresen al cuerpo novelesco ingredientes conceptualizadores. Novelas de tal índole son un sueño puro sueño. Pero, como todo sueño, y por contener en sí implícita la intuición primordial del mundo y la vida de su soñador, es factible de interpretación. Ella debe ser verificada por el lector mediante el análisis de lo que *dicen* los elementos estructurales novelescos. Ese análisis debe conducir al centro mismo del mundo imaginario, para descubrir allí la *intencionalidad creadora intuitiva* del autor. La interpretación del mundo imaginario novelesco dependerá de ese hallazgo. Algunas anotaciones más sobre esa labor interpretativa se consignarán en el párrafo 4.6.

Las novelas con sólo *intencionalidad creadora intuitiva* se dividen en dos subtipos. El primero está constituido por las novelas en las que la *intencionalidad creadora intuitiva* es —cabe decirlo así— traslúcida. El creador no toma, en el curso de la narración, la palabra, ni tampoco hace ver explícitamente su intención creativa mediante el diálogo de sus personajes. Pero todo, el mundo novelesco, desde el *montaje narrativo* hasta los *tejido verbal* evidencian la *intencionalidad creadora* en el total de sus aspectos. El segundo subtipo está integrado por las novelas cuya *intencionalidad creadora intuitiva* no es fácilmente discernible. Solamente se insinúa de un modo impreciso y oscuro. Esta situación se da en las obras de los creadores cuyo temperamento es, de acuerdo con la opinión de Arthur Rimbaud, el del *visionario*, que transitando en el seno mismo del misterio ve levantarse ante él *visiones* cuyo sentido no comprende. Ve sin entender. Pero transmite, en su creación, las *visiones* que su actividad tentacular en el seno del misterio le proporciona. La *intencionalidad creadora intuitiva* queda reducida a un querer decir lo que no entiende, aunque el creador sabe que expresa su intuición primordial del mundo y de la vida. Para el lector, el sentido de estos textos es tan oscuro como lo es para el propio creador. Son textos que, casi siempre, admiten una multiplicidad de interpretaciones. Cabe agregar que este tipo de creación visionaria es frecuente en la creación lírica pero no en la novelesca.

4.4. *El sueño explicitado*

El segundo tipo de novelas aludidas en el párrafo 4.2. son las que en sí tienen *intencionalidad creadora intuitiva* más la *reflexiva explícita*. En estas novelas, el creador es, a la vez, expositor e intérprete de su sueño narrativo. Su discurso transcurre en dos dimensiones: una imaginativa y otra conceptualizadora. El creador organiza su sueño narrativo de acuerdo con una finalidad lúcida y racionalmente preconcebida y jalona el discurso novelesco con conceptualizaciones que evidencian esa finalidad, la cual, con frecuencia, es de carácter extra-estético. Para hacerla claramente ostensible, el novelista puede, incluso, introducir en su mundo imaginario personajes y/o situaciones cuya función sea sustancialmente esa. La incorporación a la novela de los indicados ingredientes conceptuales y de personajes y/o situaciones explicitadores de la finalidad que el autor se propuso, hace preciso atender, por una parte, al modo en que ellos se insertan en la estructura estética, y, por otra parte, a la relación que entre sí guardan la *intencionalidad creadora intuitiva* y la *reflexiva explícita*. Al respecto, sólo se harán las siguientes esquemáticas anotaciones:

A) La introducción de los elementos conceptuales referenciados apa-

reja el riesgo de destruir la dinámica narrativa y la unidad de la estructura estética de la novela. Lo mismo ocurre, aunque en menor proporción, al insertar en la novela personajes o situaciones sustantivamente destinados a explicitar una postura ideológica, de cualquier índole que sea: social, ética, metafísica... No es imposible, sin embargo, conciliar la solidez de la estructura estética del mundo imaginario novelesco con la explicitación de la *intencionalidad creadora reflexiva*. Para ello es necesario que los elementos con función explicitadora tengan, a la vez, auténtica función narrativa y queden, por consiguiente, justificados como componentes del mundo imaginario. La armonización de ambas consiste en resolver un problema de composición. La armonización de las dos funciones de un mismo componente novelesco se logra si se resuelve adecuadamente ese problema.

B) La relación entre la *intencionalidad creadora intuitiva* y la *reflexiva explícita* da lugar a dos situaciones nítidamente diferenciables. *Primera*: Las dos intencionalidades mantienen concordancias entre sí: todo lo que el creador ha intuido no muestra discrepancia con lo que ha conceptualizado. O, dicho de otro modo, lo conceptualizado es fiel proyección, en el ámbito racional, de lo intuido. Un ejemplo de tal concordancia puede ser *Resurrección*, de León Tolstoi, novela que explícitamente denota su intencionalidad creadora: plantear problemas éticos y sociales, formulando a la vez una solución. Pero la notoria *intencionalidad creadora* indicada no afecta en nada la estructura estética de la novela ni distorsiona la dinámica narrativa. Las dos intencionalidades se conjugan armónicamente. *Segunda*: ambas intencionalidades no concuerdan enteramente. Hay desajustes entre la intuición del autor y su mundo conceptual, o, dicho de otro modo, hay discordancia entre lo *pensado* y lo *visto intuitivamente* por el autor. Así lo señaló agudamente Marcelino Menéndez Pelayo con respecto a don Quijote: Cervantes *pensó* un Quijote y *vio* otro. Su intuitiva visión es la que plasmó en la novela y sin que ésta deje de acusar, por momentos, explícitamente, el Quijote *pensado*, tan diferente del *visto*. La novela misma, en su conjunto, evidencia que se ajusta más a la *intencionalidad creadora intuitiva*, muy rica en motivaciones, que a la *reflexiva explícita*, de tan simple contenido, como es, según el autor, la de escribir una novela que sirva para *derribar la mal fundada máquina* de los libros de caballerías, *aborrecidos de tantos y alabados de muchos más*.

C) El desajuste entre la intencionalidad creadora intuitiva y la reflexiva explícita no afecta la validez de un mundo imaginario novelesco (ni impide su genialidad, como en el caso del *Quijote*). Incluso puede enriquecer el contenido y sentido del mundo imaginario novelesco. Proporciona, además, rica materia para el análisis crítico. Éste evidencia, además, que

cuando en una novela hay discrepancia entre la *intencionalidad creadora intuitiva* y la *reflexiva explícita*, es, casi siempre, la primera la que condiciona el andar narrativo, en los casos, desde luego, en que la novela esté lograda. Y no es raro que así sea, porque, en general, el mundo intuitivo del creador de sueños vividos en estado de vigilia es más complejo y rico que su orbe conceptual. Un ejemplo eminente de este desequilibrio de capacidades síquicas es el proporcionado por el mismo León Tolstoi, tan genial novelista como deleznable teorizador. Para comprobarlo, sólo es necesario leer su ensayo doctrinario *¿Qué es el arte?*

4.5. *El sueño y su clave*

El tercer tipo de novelas aludido en el párrafo 4.2. está constituido por las que tienen *intencionalidad creadora intuitiva* y *reflexiva implícita*. En ellas, el autor no explicita los fundamentos conceptuales de su creación, pero cautelosa y diestramente los hace evidentes a través de los personajes, la acción y situaciones de su mundo imaginario. Estas novelas —conviene subrayarlo— ocupan un lugar intermedio entre las que sólo tienen *intencionalidad creadora intuitiva* y las que, además de ésta, que no falta en ninguna novela, tienen también la *reflexiva explícita*. Muestran con unas y otras, por ende, similitudes y diferencias. La similitud de las novelas del tercer tipo con las del primero radica en que el autor, en forma muy incisiva, ha puesto el acento de ambas en la dinámica narrativa y, como consecuencia, la *intencionalidad creadora reflexiva* aparece en forma muy cautelada en las últimas y no existe en las primeras; la similitud de las novelas del segundo tipo con las del tercero se halla en que ambas patentizan, aunque de distinto modo, la existencia en ellas de una *intencionalidad creadora reflexiva*. Las diferencias entre las novelas de los tres tipos surgen sin más de lo ya expuesto y es innecesario señalarlas nuevamente. Sólo cabe agregar que en las novelas del tercer tipo el creador coloca dentro de su sueño vivido en estado de vigilia la clave interpretativa, aunque lo hace cautelosa y disimuladamente. El lector debe desentrañar esa clave interpretativa. En estas novelas, también conviene destacarlo, se pueden dar las dos situaciones (concordancia y desajuste entre sus *intencionalidades creadoras*) indicadas para las del segundo tipo.

4.6. *Perspectivas críticas*

La *intencionalidad creadora* determina el sentido y la estructura de los mundos imaginarios novelescos; es, en consecuencia, un componente fundamental de los mismos. La exacta aprehensión de ese componente es imprescindible para la correcta lectura de un texto novelesco y, por ende,

para la exacta percepción de sus calidades estéticas y para su válida interpretación y valoración. La cabal toma de conciencia de la *intencionalidad creadora* es, pues, un acto crítico sustantivo pero de no fácil realización. Exige atentas lecturas y después de ellas, delicados y complejos análisis, cuando de las *intencionalidades creadoras intuitivas* y *reflexivas implícitas* se trata. Sobre ese acto crítico se harán a continuación dos precisiones, aunque sin procurar fijar normas taxativas para la búsqueda y consecuente hallazgo de las mismas.

A) La indagación de la intencionalidad creadora debe hacerse en el texto novelesco y no en lo que sobre ella pueda haber opinado el autor del mismo. En ese texto, es donde debe ser *vista*. Si está bien inferida, es válida, aunque no se ajuste a las opiniones que haya podido verter el autor. Para este caso, son aplicables estas palabras de Paul Valéry: *Cuando la obra ha aparecido, su interpretación por el autor no tiene más valor que cualquier otra, de quienquiera que sea. Si yo he hecho el retrato de Pedro y alguien advierte que se parece más a Juan que a Pedro, yo no puedo objetarle nada - y su afirmación vale tanto como la mía. Mi intención es mi intención y la obra es la obra.* Las afirmaciones que anteceden no implican negar el valor auxiliar de los datos provenientes de otras fuentes (por ejemplo: declaraciones, libretas de apuntes y narraciones autobiográficas de los autores). Esos datos pueden ser confirmatorios de la *intencionalidad creadora* inferida del texto. Puede, asimismo, facilitar esa inferencia.

B) La *intencionalidad creadora* puede ser concebida —ver parágrafo 4.1.— como un sol que irradia su luz sobre todo el texto novelesco, pero que no es visible en sí mismo sino por la luz que irradia. Cada uno de los componentes novelescos, según sean sus formas y funciones, refracta esa luz de distinto modo. En consecuencia: el hallazgo de la *intencionalidad creadora intuitiva* y de la *reflexiva implícita* es la culminación de un proceso constructivo por el lector. Su actividad interpretativa es la que, en efecto, organiza y da coherencia a los diversos indicios que de esas dos *intencionalidades* se hallan dispersos en los componentes del mundo novelesco. Para el ejercicio de esa actividad interpretativa se requiere, sin duda, especiales dotes de intuición y análisis. Porque el hallazgo de la *intencionalidad creadora intuitiva* y de la *reflexiva implícita* supone casi una reviviscencia de la situación síquica del creador en el momento del encuentro de las raíces germinativas de su texto novelesco.

5. LOS COMPONENTES

5.1. *Preámbulo*

En el capitulillo inicial de este trabajo, se sostuvo que los mundos imaginarios novelescos son sueños vividos en estado de vigilia tanto por el creador que los elabora como por el lector que, a través del *tejido verbal*, los recepciona. Esta concepción de lo que constituye la esencia de los mundos imaginarios novelescos fundamenta otras que se han expuesto en los capitulillos 2, 3 y 4. De esas varias concepciones, conviene destacar tres, porque son premisas básicas del tema que se tratará en el presente capitulillo. *Primera*: los mundos imaginarios novelescos admiten ser encarados como *isla estética* y como *punto cognoscitivo*. En el primer caso, se le perspectiviza como un orbe imaginario concluso en sí mismo y regido por sus propias leyes; en el segundo, como materia donde radican *saberes* hallables mediante análisis e interpretación. *Segunda*: los mundos imaginarios novelescos nacen del contacto del *yo* creador y el *tú* del mundo. La materia de que están hechos proviene, pues, de la realidad interna del creador y de la externa del mundo, pero como la creación novelesca consiste sustancialmente en la transfiguración estética de la materia original con la que se constituyen, tanto el *yo* del creador como el *tú* del mundo no aparecen como copias fotográficas en el texto imaginario sino estéticamente transfigurados. *Tercera*: la *intencionalidad creadora intuitiva* traduce la intuición primordial que del mundo y de la vida tiene el creador, y rige, determinando su sentido y estructura, la elaboración del mundo imaginario novelesco, cuyos componentes se hallan todos integralmente empapados por los juegos vitales que se desprenden de esa *intencionalidad creadora* dentro de la cual vibra, como un viviente corazón, la referenciada intuición primordial. Estas afirmaciones son asimismo válidas para las *intencionalidades creadoras reflexivas implícitas* y *explícitas* cuando ambas concuerdan con la *intuitiva*.

5.2. *Categorización*

El estudio de los componentes de los mundos imaginarios novelescos deben iniciarse señalando que ellos pueden distribuirse en cuatro categorías: *componentes de acción narrativa* (línea argumental y entramado anecdótico); *componentes representativos* (personajes y situaciones); *componentes de composición* (diálogos, monólogos, paisajes, decorados y retratos); *componentes estructurales* (intuición primordial, intencionalidad creadora, montaje narrativo y tejido verbal).

En los párrafos siguientes, se accederá al estudio particularizado de cada uno de los *componentes* referenciados. Pero antes de acceder a ese

estudio, es necesario proceder a dos precisiones: a) Aunque incluidas entre los *componentes estructurales*, la *intuición primordial* y la *intencionalidad creadora* tienen rasgos específicos diferenciales que las distinguen nítidamente de todos los otros componentes. Ambas son las raíces —como lo evidencia lo expresado en páginas anteriores— donde los mundos imaginarios novelescos se generan, por lo cual los otros *componentes* son expresión o proyección de los dos *componentes* germinales. b) Cada uno de los *componentes* de los mundos novelescos desempeña en los mismos una función principal pero no única: todos desempeñan, en algún grado, las que son funciones principales de los otros. La categorización establecida sólo atiende a la función principal del *componente*.

5.3. *Las cuatro funciones de la acción narrativa*

Un mundo imaginario novelesco es, en principio, la narración de una *acción fingida en todo o en parte*, de acuerdo con lo que afirma la definición (ver parágrafo 1.1.) que figura en el diccionario de la *Real Academia Española*. Esa acción, compuesta por el conjunto de aventuras vividas por los personajes y los actos que ejecutan, es el *componente* novelesco básico. El análisis puede descomponerlo abstractivamente en dos subcomponentes: la *línea argumental* y el *entramado anecdótico*. Éste es definible como el conjunto, en ocasiones muy amplio y complejo, de episodios y situaciones que integran la novela; aquélla es la acción que da origen al conjunto de episodios y situaciones y, a la vez, los enlaza organizándolos coherentemente. Estas caracterizaciones meramente conceptuales pueden adquirir, quizás, mayor claridad y precisión mediante un ejemplo. El entramado anecdótico de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* es el riquísimo repertorio de episodios y situaciones que despliega el discurso novelesco y en los que intervienen no sólo los dos protagonistas sino una multitud de otros personajes; la línea argumental de todo el cuerpo novelesco es la locura del protagonista y su afán por resucitar la caballería andante como consecuencia de la desatinada lectura de los libros de caballería. Esa locura y ese afán son las raíces —más visibles en unos casos que en otros— de todos los episodios. Confieren unidad a situaciones tan diversas como la de los molinos de viento y la penitencia del protagonista en Sierra Morena.

La *línea argumental* y el *entramado anecdótico*, aunque estrechamente relacionados entre sí, tienen funciones distintas. Dos son las que desempeña la *línea argumental* y ambas tienen fundamental importancia como resortes estético-narrativos. La primera es la función relacionante: la *línea argumental* entrelaza todos los episodios y, cualquiera sea su diversidad y

amplitud, les confiere coherencia, proporcionando unidad estructural al conjunto. La segunda función puede ser denominada función diferenciadora, porque mediante ella se precisan las disimilitudes entre el natural fluir de la vida y el carácter ficticio de la acción novelesca. En efecto: las diversas situaciones de que se compone la *línea argumental* deben estar sometidas (porque de lo contrario el mundo imaginario novelesco carecería de verdadera estructura) a los imperativos impuestos por una rígida causalidad *lógico-estética* que, desde luego, no concuerda con la que rige la vida real. De este modo, la vida novelesca queda nítidamente diferenciada del natural fluir vital, que obviamente, carece de argumento. La vida novelesca —es posible decirlo así— al quedar *enmarcada* por la *línea argumental*, se diferencia de la vida real del mismo modo que el marco distingue al cuadro de la pared en donde cuelga. Distinta de las dos funciones desempeñadas por la *línea argumental* es la más importante entre las varias que puede cumplir el *entramado anecdótico*. Para precisar en qué consiste esa función, es necesario recordar que la vida es dinámicamente creadora y se revela como un permanente fluir de acaeceres, físicos y psicológicos, imprevistos y, por ende, novedosos. Esto ocurre, incluso, cuando es posible prever, en sus trazos generales, un acaecer futuro: cuando adviene se presenta con tal riqueza de matices no previsibles, que mantiene su carácter de inédita novedad. El ritmo dinámico creador de la vida ingresa a la novela mediante el *entramado anecdótico*: la multiplicidad y variedad de episodios y situaciones que en ella se entrelazan es una *mimesis* del continuo fluir vital creador de novedades. Esta función *mimética* del *entramado anecdótico* es fundamental. La función diferenciadora de la *línea argumental* deslinda nítidamente el carácter de los acaeceres narrativos de los acaeceres reales y sustenta, por lo tanto, la perspectiva que permite encarar el mundo imaginario novelesco como *isla estética*; la función *mimética* del *entramado anecdótico*, al trasladar a la novela el ritmo dinámico creador de la vida, fundamenta según la cual el mundo imaginario novelesco es *punto cognoscitivo*. La vida, a través de esa *mimesis*, se inserta, aunque transfigurada, en el cuerpo novelesco y establece los vínculos que relacionan la realidad ficticia y la realidad real. Parece innecesario subrayar que la función diferenciadora y la mimética, aunque opuestas, no son contradictorias sino complementarias. Tras esta precisión, corresponde señalar que la acción narrativa desempeña aun una cuarta función, cumplida conjuntamente por la *línea argumental* y el *entramado anecdótico*.

5.4. Definición metafórica

Realizado el análisis de los aspectos más importantes de la acción narrativa, se debe acceder al estudio de otro componente de los mundos novelescos,

cuya gravitación en ellos es sustancial: el personaje, cuyo *ser*, sin embargo, según afirma Tzvetan Todorov en el citado (2.1.) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, es de los menos precisados dentro de las actuales teorías literarias. Un examen exhaustivo del *qué* de los personajes novelescos exigiría conducir el análisis hasta niveles ontológicos. Sin la pretensión de llegar tan lejos, se consignarán aquí algunas observaciones sobre esa categoría narrativa sustancial. En principio, el personaje novelesco puede ser sumariamente caracterizado con el actor, el agente o el paciente de los acaeceres que la novela narra. Esta sumaria caracterización es, desde luego, insuficiente, pues ella sólo señala al sujeto de la acción narrativa pero no dice nada acerca del ser del mismo. Ahondando algo más, es posible afirmar que para que el personaje novelesco lo sea de verdad es preciso que se constituya como *persona imaginaria*, sin lo cual será meramente un seudopersonaje, sombra espectral o fantasmagórica sin real consistencia narrativa (salvo que, por designio del propio creador, deba ser fantasmagórico o espectral para cumplir su función en el texto novelesco). Ahora bien: para que el personaje novelesco se constituya como *persona imaginaria* debe poseer dos cualidades: a) requiere poder ser *visto y sentido* por el lector de novelas con la sustancia y consistencia de un *ser real*, aunque sin olvidar su condición de *ser ficticio* (o de *ser de papel*, según lo define el mismo Todorov, quien, a pesar de su definición, expresa que *negar toda relación entre personaje y persona sería absurdo*); b) debe tener carácter representativo de lo sustancial humano (esto es: el retrato íntimo y externo del personaje, y todo lo por él vivido en el cuerpo novelesco, debe ser reconocido o admitido por el lector como componiendo un aspecto de la condición humana, aunque se trate de algo muy distante de la suya propia y totalmente ajeno a su personal experiencia). Cuando el personaje posee las dos cualidades indicadas, adquiere real dimensión novelesca y admite ser sometido a la prueba que confirma su condición de *persona imaginaria*: el lector lo puede suponer en situaciones distintas a las que figuran en la novela, y no le es difícil imaginar cuál sería la reacción del personaje (con la misma relativa aproximación con que se la puede imaginar cuando de un ser humano se trata). En definitiva: cabe definir al personaje novelesco como *persona imaginaria representativa de un aspecto de lo sustancial humano*. Esta definición comporta, quizás, un cierto matiz metafórico que no destruye, sin embargo, los fundamentos de su verdad conceptual.

5.5. *Vida en acción*

De acuerdo con lo expresado en 5.2., el personaje es el primero de los dos *componentes representativos*. El segundo es la situación, la cual admite ser

caracterizada sumariamente como la representación plásticamente dinámica de cada uno de los sucesos, cuyo conjunto configura el *entramado anecdótico*. De esta sumaria caracterización se infiere sin esfuerzo que la situación desempeña dos funciones fundamentales: visualiza la acción de los personajes, pintando al mismo tiempo el escenario donde la acción transcurre; exterioriza la intimidad de los personajes a través de la descripción de sus estados de conciencia y de los diálogos, que casi nunca faltan en las situaciones. La importancia de las mismas en el cuerpo novelesco es, pues, bien notoria, porque, en efecto, las situaciones, mediante su doble función visualizadora y exteriorizadora, patentizan, para el lector, *vida en acción*. Los personajes adquieren vida propia: son *vistos* directamente en su ser físico y en su actuar; son directamente *escuchados* a través de los diálogos (en ocasiones: monólogo) que revelan su pensar y su sentir; se les visualiza enmarcados en un escenario bien definido. En la situación, pues, el lector *ve vivir* a los personajes novelescos como ve vivir a los seres reales en la vida real, y es en ella, por consiguiente, donde se logra que el lector vea y sienta al personaje novelesco como si fuera un ser real, condición indispensable —como se ha subrayado en 5.4.— para que el mismo se constituya en *persona imaginaria* y cumpla, así, con su sustancial función narrativa.

5.6. Otros componentes

Acerca de los cinco componentes de composición mencionados en el párrafo 5.2., se harán sólo algunas esquemáticas anotaciones, casi todas relacionadas con sus funciones narrativas. Son las siguientes:

A) El diálogo y el monólogo tienen tres funciones bien definidas: contribuyen al avance de la acción narrativa; exteriorizan la intimidad de los personajes; sirven (el diálogo especialmente) para que, en ocasiones, el autor exprese, de modo indirecto, sus propias opiniones. El monólogo, además, como bien lo evidencia el monólogo silente del *Ulyses* de James Joyce, permite ahondar en la conciencia de los personajes, mediante el acceso a su discurrir espontáneo, e, incluso, posibilita penetrar en la simas de su subconsciente y transitar por él.

B) El retrato está constituido por la descripción de los rasgos físicos y síquicos más significativos de los personajes novelescos y agrega, en ocasiones, algunos datos de su historia. Al contrario de la situación, que ofrece de los mismos una visión dinámica, el retrato proporciona de ellos una visión estática, porque es, hasta cierto punto, su definición conceptual. Dos son, fundamentalmente, las funciones del retrato: fijar una imagen global, física y síquica, del personaje novelesco de tal modo

realizada que proyecte sobre él la atención y la curiosidad del lector; contribuir a la creación del personaje, induciendo al lector a que colabore en esa tarea mediante el cotejo de los rasgos proporcionados por el retrato y los que surgen de la actuación posterior del retratado (rasgos que no coinciden siempre totalmente, porque el novelista, en ocasiones, para acrecer la ilusión de vida, procura que su personaje ofrezca, tal como ocurre en la vida real, una primera imagen que su actuación posterior desmiente en todo o en parte). Conviene señalar, para cerrar estas breves anotaciones sobre el retrato narrativo, que él suele tener valores estéticos que permiten aislarlo del cuerpo novelesco y gustarlo como si fuera un objeto estético independiente.

C) El paisaje y el decorado son, como el retrato, componentes novelescos estático-descriptivos, y, como el retrato también, pueden valer como objetos estéticos independientes. La función, bien clara, de uno y otro, es visualizar el ambiente donde ocurre una situación y, al mismo tiempo, relacionar a los personajes con su medio. Paisajes y decorados contribuyen, asimismo, a la creación de la atmósfera particular que toda novela de sí irradia.

5.7. Otras breves anotaciones

En el párrafo 5.2., fueron mencionados cuatro componentes novelescos estructurales (la *intuición primordial*, la *intencionalidad creadora*, el *montaje narrativo* y el *tejido verbal*) de los cuales los dos primeros han sido considerados en páginas anteriores. El examen pormenorizado del *montaje narrativo* y del *tejido verbal* supondría acceder al análisis de los procedimientos de composición y de los caracteres estilísticos propios de los mundos imaginarios novelescos. Tal análisis queda fuera del plan del presente ensayo, en el cual sólo se harán, a continuación, algunas breves anotaciones acerca de las dos categorías novelescas mencionadas.

En el párrafo 2.3., se afirmó que la *novela virtual* (sueño que el novelista vive, en estado de vigilia, como una mera interioridad) pasa al estado de *novela actual* (ese mismo sueño objetivado en el *tejido verbal*) mediante la acción organizadora, ejercida a través de un complejo proceso creador, del *montaje narrativo*. Las afirmaciones que anteceden permiten concluir sin esfuerzo que el *montaje narrativo* es un componente novelesco dinámico con función estructuradora, mientras que el *tejido verbal* es un componente novelesco estático con función expresiva. Estas inferencias son rigurosamente exactas cuando se considera, para el *montaje narrativo*, la etapa del proceso creador, y para el *tejido verbal*, el mundo imaginario novelesco ya concluido. La situación se invierte si se considera

para el *tejido verbal* el proceso creador y para el *montaje narrativo*, el mundo imaginario novelesco concluido: el *tejido verbal* adquiere carácter dinámico y función estructuradora; el *montaje narrativo* se fija en una estructura estática con función expresiva. La función dinámica estructuradora la tiene el *tejido verbal* mientras se está configurando (o *haciendo*), durante el proceso de elaboración del mundo imaginario novelesco y como consecuencia del poder creador propio del lenguaje (ver 2.2.). La función expresiva adquirida por el *montaje narrativo* en la situación indicada proviene de que él está determinado por la *intencionalidad creadora* y, en consecuencia, implícitamente la expresa. Y es, asimismo, implícitamente expresivo de la *intuición primordial*, ya que ésta, a su vez, es en gran parte determinante de la *intencionalidad creadora*. En consecuencia: el análisis del *montaje narrativo* —y parece obvio destacar la importancia que esto tiene para la actividad crítica e investigativa— permite precisar (y hasta, en ocasiones, descubrir) el contenido de la *intuición primordial* y el de la *intencionalidad creadora*.

Conviene cerrar estas anotaciones sobre las categorías novelescas *montaje narrativo* y *tejido verbal* con una precisión. De lo expuesto surge claramente que ambas categorías son, es posible decirlo así, bifrontes. En efecto: el *montaje narrativo* y el *tejido verbal* son, durante el proceso creador, el conjunto de operaciones de composición narrativa y de elaboración verbal, respectivamente, que efectúa el novelista para la realización de su novela (o, dicho de otro modo, para plasmar la *novela virtual* en *novela en acto*), pero una vez concluida la novela, el *montaje narrativo* y el *tejido verbal* constituyen en el cuerpo novelesco los dos componentes estructurales cuya naturaleza está diseñada por sus respectivas denominaciones.

6. LA NOVELA HISTÓRICA

6.1. *El qué y el cuál de la novela histórica*

Dentro del género novela, la novela histórica es una especie que muestra caracteres específicos bien diferenciados y plantea un conjunto de problemas que es preciso dilucidar. El *qué es* la novela histórica y *cuáles son* sus caracteres propios, son interrogantes de no tan fácil respuesta como parecería en una consideración superficial. El problema que plantea el *qué* difiere, por su naturaleza, como es lógico, de los que plantea el *cuál*. La elucidación del primero es la clave para la elucidación de los segundos. Es necesario, pues, atender en primer término al *qué* de la novela histórica.

6.2. Enfrentamiento del qué

¿Qué es la novela histórica? Tal como se ha afirmado, esta pregunta puede parecer, inicialmente, de fácil respuesta, y, sin embargo, no lo es. El *qué* interrogativo, característico del interrogar filosófico, remite siempre al *ser* del objeto real o ideal por el cual se interroga y es, por lo mismo, evidente la dificultad que supone contestar con precisión, y dando una respuesta que se ajuste a la verdad, a toda pregunta que se inicie con ese *qué* interrogativo. Ese *qué* convierte en misterioso o enigmático lo que inicialmente aparece como despejado de misteriosidad. Así ocurre con la pregunta que interroga por el *ser* o el *qué es* de la novela histórica. El problema capital tiene su raíz en que la expresión novela histórica realiza la conjunción de dos términos que se oponen —o parecen oponerse— contradictoriamente. La novela, en efecto, parte de lo real pero lo desrealiza y transfigurándolo estéticamente lo convierte en ficción; la historia, por lo contrario, procura atenerse a la estricta realidad. El problema que esta oposición contradictoria plantea es, nada menos, el que queda formulado en la siguiente pregunta: ¿es viable o factible la novela histórica? La interrogante, ya desde el siglo pasado, ha dado lugar a enfrentamientos polémicos y no han sido pocos los autores que han negado la viabilidad o factibilidad de la novela histórica. El más característico autor de novelas históricas, Walter Scott, fue negado por Chateaubriand, quien afirmó que el autor de *Ivanhoe* había falsificado la historia sin beneficio para la novela. Sainte-Beuve impugnó a Flaubert por su *Salambó*. El mismo Alejandro Manzoni, autor de una de las más famosas novelas históricas de la literatura universal, *Los novios*, sostuvo en su vejez *que un gran poeta y un gran historiador pueden coincidir en un mismo hombre pero nunca en una misma obra*. Estos juicios negativos están, sin embargo, desmentidos por la realidad: en la novelística del siglo XIX, son bien visibles, porque son cumbres, y aparte de las ya citadas *Salambó* y *Los novios*, algunas obras maestras que son, precisamente, novelas históricas: *Guerra y paz*, de León Tolstoi, de la cual Henry James afirmó que era la más hermosa de cuantas novelas había leído; *Los episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, cuyas cuatro series, que comprenden 46 novelas, componen un cuerpo novelesco coherente y orgánico, de impresionante densidad y excepcional calidad narrativa, en el cual se refleja toda la vida histórica española del siglo XIX; la tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz que, aunque carente de la monumentalidad de las citadas obras de Tolstoi y Pérez Galdós, muestra, a través de las cuatro novelas que la componen (*Ismael, Nativa, Grito de gloria y Lanza y sable*), una creación épico-histórica-novelesca de impar calidad estética y con rasgos que definen un mundo imaginario novelesco

realizado mediante una personalísima concepción de lo que es novela histórica. Estos tres novelistas (y es posible, desde luego, mencionar otros) han demostrado, haciéndola, la viabilidad de la novela histórica. La demostración de esa viabilidad puede, pues, parecer obvia. No lo es, sin embargo, porque corresponde a la teorización explicitar los principios que justifiquen esa viabilidad. Con todas las realidades ocurre algo idéntico. La existencia de un bosque la demuestra el bosque mismo. Pero no por eso son inútiles los botánicos.

6.3. *Novela, historia, realidad*

La oposición entre historia y novela es el fundamento teórico en el que se apoyan los impugnadores de la viabilidad de la novela histórica. El análisis que permita demostrar la viabilidad negada puede estribar, pues, en la respuesta a esta pregunta: ¿La oposición entre novela e historia es tan tajante como suponen los que han impugnado a la novela histórica por entenderla como una forma literaria híbrida? Sería, desde luego, falta de asepsia mental confundir la labor del historiador con la del novelista. Cada uno de ellos tiene su campo de trabajo bien delimitado. Es posible, sin embargo, establecer entre novela e historia ciertas relaciones y determinar algunas semejanzas.

La novela es, sustancialmente, ficción. Pero esta ficción tiene sus raíces, incluso en las novelas no-realistas, en la realidad externa (ver 1.5.). En la novela realista, que es la que interesa a los efectos del presente análisis, la incidencia del mundo real en el ficticio alcanza, obviamente, su máxima intensidad. Tiene sus raíces tan profundamente hundidas en los fenómenos sociales y penetra tan hondamente en el cuerpo del transcurrir histórico que no hay paradoja alguna en afirmar que la elaboración de una novela realista (y las auténticamente históricas siempre lo son) es una forma peculiar de la labor del historiador. Las grandes novelas realistas —y para comprobarlo sólo es necesario efectuar una recorrida imaginativa a través de las creaciones de los grandes novelistas del siglo XIX— enseñan tanto, aunque de distinto modo, sobre el intracuerpo histórico, como las obras de los historiadores y sociólogos, algunos de los cuales no han vacilado en recurrir a la novela como fuente de documentación válida. La novela realista incluye, pues, dentro de su entramado de hechos y personajes, lo real histórico. Mas la historia, por su parte, aunque atendida a la estricta realidad, lleva en sí un elemento transfigurador de la estricta realidad a la que accede. Porque la historia no es la *copia* del pasado, sino su *reconstrucción* y sus mecanismos de elaboración tienen similitud con los de esa actividad interior que es el recuerdo. El recuerdo

es también, como la labor del historiador, una reconstrucción. El recuerdo rescata un hecho del pasado, vivido por el rememorante, pero lo que la memoria recupera no es el hecho en sí mismo, sino su actualización, incompleta y depurada, a través de una imagen donde, inevitablemente, por la acción selectiva de la sensibilidad y la memoria, el hecho reconstruido aparece con perfiles transfigurados, aunque sin traicionar lo esencial de él. Y es afirmable que el recuerdo concluye en una imagen similar a las de las ficciones novelescas. Recordar es, hasta cierto punto, novelar. Metafóricamente se puede afirmar que el historiador *recuerda* un pasado no vivido por él. Recupera, mediante la documentación, los indicios de una realidad pasada y la reconstruye. Pero lo reconstruido es asimismo, como ocurre en el recuerdo, una imagen de la realidad y no la estricta realidad misma. Para la reconstrucción se han movilizad, también, mecanismos de selección, sensibilidad y conceptualización transfiguradores. La imagen final obtenida es, en consecuencia, una imagen depurada (y dentro de ciertos límites, transfigurada) de la realidad, por muy similar que a ella sea. En la elaboración de esa imagen ha estado también presente la imaginación creadora o reestructora. El novelista no elude, pues, en su creación, lo real histórico, ni están ausentes en la tarea histórica la sensibilidad y la imaginación. Desde estos puntos de vista, la oposición entre historia y novela realista no es tan tajante como han afirmado los impugnadores de la viabilidad de la novela histórica. Y conviene reiterar que para el análisis efectuado sólo interesa tener en cuenta a la novela realista, pues, como se dijo más arriba, las novelas históricas siempre son realistas (una novela fantástica, aunque ubique su acción en el pasado, no es, en rigor, novela histórica). Hay, aun, otra similitud entre historia y novela realista. Esa similitud surge de la posición adoptada tanto por el novelista como por el historiador ante la realidad: ambos la *interpretan* y la ven dotada de un *sentido*. Y esto se refleja en la labor de uno y otro, confiriéndole nuevo motivo de similitud, aunque cada uno de ellos opera, naturalmente, en distinto plano, con diversos instrumentales metódicos y diferentes modos de elaboración.

En algunos aspectos, pues, la labor del historiador y la del novelista, y a pesar de la precisa delimitación de sus fines, coinciden. Ni la novela, en especial la realista, es pura ficción, ya que en su cuerpo inserta la realidad histórico-social, ni la historia es calco de una estricta realidad pasada, sino su reconstrucción, para la cual el historiador efectúa operaciones imaginativas y, dentro de ciertos límites, ficcionales. La base especulativa—oposición tajantemente contradictoria e inconciliable entre novela e historia—sostenida por los defensores de la inviabilidad de la novela histórica debe ser desechada. Destruida la piedra angular del edificio teórico, el

mismo cae y nada puede ya argumentarse contra la viabilidad de la novela histórica. Ella es, pues, posible. Pero hay aun otros argumentos en su favor. La operación creativa mediante la cual el novelista histórico hace actuar personajes ficticios dentro del marco histórico de una época pasada no difiere, en verdad, del novelador realista cuando reconstruye el medio histórico-social de su época y ubica dentro de ese marco sus personajes de ficción. El marco social creado por el novelista realista es tan real como el reconstruido por el novelista histórico. Nadie sostiene, sin embargo, ni los impugnadores de la novela histórica han sostenido, que la reconstrucción novelesca del mundo social e histórico contemporáneo realizado en la novela realista destruya, desvanezca o impida la ficción. Tampoco, por consiguiente, puede impedirle, desvanecerla o destruirla el hecho de que ese tipo de *mundo* corresponda a una época pasada. En rigor, desde este punto de vista, plantear el problema de la viabilidad de la novela histórica equivaldría a plantear —cosa que no se ha hecho— la viabilidad de la novela realista. En conclusión: si la transcripción, en la novela realista, de elementos del mundo histórico-social contemporáneo al novelista no le impide el libre juego imaginativo creador, no es sostenible que ese mismo juego sea impedido por elementos similares cuando son introducidos en la novela histórica. O, dicho de otro modo, si la ficción no impide la reconstrucción veraz, aunque novelesca, de la realidad contemporánea, no es sostenible que la ficción impida esa misma labor reconstructiva cuando se trata de una realidad pasada. Cabe finalizar estas afirmaciones con un ejemplo ilustrativo. Un mismo autor, Gustave Flaubert, escribió *Madame Bovary*, novela realista, y *Salambó*, novela histórica. No modificó sustancialmente su postura creadora de una a otra novela. Continuó haciendo, en rigor, realismo en ambas. Varió, tan sólo, su instrumental operatorio. Para la elaboración de la primera, acudió a la observación e interpretación de la realidad circunstante; para la segunda, sustituyó esa observación por la información documental. En lo demás no hay diferencias fundamentales: el estilo, la concepción novelesca y los modos de intuir la realidad permanecieron inalterados. En síntesis: la novela histórica, en la que se conjugan lo ficticio y lo real, en forma de reconstrucción de una época pasada, posee, en cuanto *especie* del *género* novela, los mismos caracteres de ella más uno diferencial: el novelista no es contemporáneo a la acción que narra (aunque, como se verá más adelante, en algunos casos puede serlo, siempre que *vea* la realidad desde una especial perspectiva).

6.4. *Un pasado no aritmético*

El análisis realizado en el párrafo anterior en relación con la viabilidad de la novela histórica, ha permitido destacar algunos de sus rasgos y concluir con una definición, esquemática pero suficiente, de la misma. La pregunta *qué es* la novela histórica queda, pues, respondida: la *especie* histórica —se reitera— del *género* novela tiene todos los ingredientes caracterizantes del *género* más un trazo específico: la acción corresponde a una época pasada en relación con el autor. Concluido el análisis del *qué es* la novela histórica, es posible ingresar al de los problemas ínsitos en la segunda pregunta antes planteada: ¿cuáles son los caracteres propios de la novela histórica? El primero es, precisamente, el generado por el adjetivo *pasado* atribuido al tiempo en que se ubica la acción de la novela. Para que una novela sea histórica, ¿cuál es el límite mínimo de diferencia temporal entre la época del creador y la de la acción de su novela? El problema que esta interrogante plantea, y que puede parecer obvio o ingenuo, es, por lo contrario, fundamental. Y da lugar a un nuevo problema, de indudable interés, al que se dará respuesta más adelante.

La comprobación de que el problema no es ni ingenuo ni obvio se evidencia cuando se procura fijar aritméticamente cuál debe ser el asincronismo entre la época de la novela y la del autor de la misma. ¿Una novela es histórica cuando su acción es anterior en cincuenta años a la fecha en que fue escrita? ¿O es suficiente que lo sea en treinta? ¿O serán necesarios cien? A estas preguntas no es posible darles una respuesta cabal. En efecto: hay novelas históricas cuya acción transcurre en una época muy remota de aquella en que fueron escritas (así *Salambó*, escrita a mediados del siglo XIX y cuya acción tiene lugar en Cartago, poco después de la primeras guerras púnicas, más de 200 años antes de Cristo); hay otras, por lo contrario, cuya acción es de una época casi contemporánea a la de su autor (así las novelas que componen las últimas series de los *Episodios nacionales* ya citados y cuyo carácter de novelas históricas es indudable, como fácilmente puede ser demostrado). Ahora bien, de lo dicho surgen dos situaciones bien diferenciadas. En la primera, ejemplificada por *Salambó*, hay una doble y obvia motivación para que la novela sea histórica: *a*) el lector sabe que la novela fue escrita en una época muy distante de la época en que la acción de la novela ocurre; *b*) el *contenido* de la novela —desde las costumbres reflejadas en ella hasta los caracteres de sus personajes— revelan modos de vida muy distintos y distantes de los de la época del autor. Estas dos circunstancias bastan de por sí para que una novela sea indiscutiblemente histórica. Distinta es la segunda situación ejemplificada por las novelas finales de los *Episodios nacionales*; el lector

sabe que la época de la acción de esas novelas es cercana a la de su autor y no ignora que el *contenido* de la misma —en el sentido antes expresado— pone de manifiesto modos de vida muy similares a los de la época del propio novelista. ¿Qué es, entonces, lo que les confiere a estas novelas el carácter de novelas históricas? En ellas, el carácter de histórica les proviene de la óptica adoptada por el novelista para la elaboración de su materia narrativa. Aunque proveniente de una época cercana a él, el novelista la *ve*, la *maneja* y la *recrea* en su mundo imaginario novelesco como si perteneciera a una época históricamente lejana. El carácter de novela histórica les es, pues, conferido por una cualidad puramente intrínseca a la novela misma: la ilusión de lejanía temporal histórica puesta por el creador en su texto novelesco, en el cual lo cercano parece —o se hace— remoto. Conviene subrayar que esa misma ilusión se encuentra en las novelas cuya situación se ejemplifica en *Salambó*. Pero en ellas, obviamente, el novelista no necesita esforzarse en adoptar una óptica de lejanía, porque la misma le es espontáneamente proporcionada por la materia narrativa —una época remota— con la que trabaja. Es válido afirmar, en consecuencia, que ambos tipos de novela carecerían de historicidad si no poseyeran la cualidad intrínseca señalada. La carencia de esa cualidad es la que impide que el transcurrir del tiempo convierta en novela histórica a la que en su origen no lo fue, aunque para sus nuevos lectores dibuje un cuadro de costumbres y personajes muy disímiles a los de su propia época. Y esto es así, evidentemente, porque no fue elaborada con la óptica creadora de ilusión de lejanía histórico-temporal que corresponde a la novela histórica. Hay una novela, *Amalia*, de José Mármol, que, a través de un rasgo muy singular, corrobora como es la íntima óptica del autor, que visualiza con perspectiva de lejanía temporal su mundo novelesco, la que confiere historicidad a la *especie* histórica del *género* novela. La acción de *Amalia* es contemporánea a la vida de su autor. Pero él quiso que su novela impresionara como histórica. Para ello, el novelista, según él mismo ha expresado, “*por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él [el autor] y aquéllos [los personajes y acontecimientos]*”. Esta óptica penetra en la novela y le da perspectiva histórica. *Amalia*, en efecto, fue leída siempre como novela histórica, desde sus primeros lectores, contemporáneos del autor, hasta hoy. En consecuencia: el ingrediente sustancial que confiere historicidad a la novela histórica, de cualquier tipo que sea, es esa especial óptica íntima con que el autor ha elaborado su materia novelesca y mediante la cual ha creado un mundo imaginario novelesco que transmite la *visión* de una época real o fingidamente remota (*visión* que en las novelas tipo *Salambó* surge naturalmente de la lejanía histórica de su materia narrativa).

En las líneas iniciales de este párrafo, se afirmó que del problema planteado por la consideración del *pasado* en la novela histórica se derivaba otro no carente de interés. Ese problema es suscitado por algunos mundos imaginarios novelescos en los cuales los personajes y la acción tienen como escenario de fondo grandes acontecimientos históricos contemporáneos a la vida de los mismos novelistas. La lectura de estas novelas, en las que, en mayor o menor proporción, suelen ingresar personajes históricos reales, plantean el problema de si deben o no considerárselas como novelas históricas. La respuesta no ofrecería dudas si esas novelas estuvieran escritas con la óptica íntima que perspectiviza como remota la época de la acción novelesca: se incluirían, como *Amalia*, en la especie histórica del género novela. Pero las novelas que aquí se consideran no están escritas con esa óptica; por lo contrario: destacan que la acción novelesca y el autor son contemporáneos. El último, además, suele explicitar sus opiniones —polémicamente, a veces— sobre los acontecimientos históricos que le ofrecen materia narrativa y los personajes reales que incluye en su texto novelesco. La novela, pues, considerada desde este punto de vista, no es histórica, ya que elude la óptica necesaria para que lo sea. Sin embargo, la avasallante presencia de lo histórico, acentuada por el mismo novelista, no puede ser obviada. ¿Qué cabe afirmar ante lo contradictorio de esta situación? La respuesta se facilita proponiendo algunos ejemplos orientadores que, por ser bien significativos, pueden ser *La condición humana* y *La esperanza*, de André Malraux, y *Adiós a las armas* y *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway. En estas cuatro novelas (en las que se refleja una realidad efectivamente sida), la ficción se enmarca en la marea de los grandes acontecimientos históricos (primera guerra mundial, revolución china de fines de los años veinte, guerra civil española de 1936-1939) que constituyen su materia narrativa básica. Esos acontecimientos, además, fueron apasionadamente vividos, como actores, por ambos novelistas. La historia, pues, está bien presente en esos textos novelescos, aunque ellos no tengan el modo de historicidad de las novelas históricas. Teniendo en cuenta todo lo expuesto, es posible dar respuesta a la interrogante antes planteada afirmando que este tipo de novelas son a la novela histórica lo que las memorias a la labor rigurosa del historiador. Si bien esos mundos imaginarios novelescos no admiten ser especificados como novelas históricas, es válido denominarlas *memorias ficticias*, ya que sus autores, aunque no narren en la primera persona del singular, han sido testigos notorios del acontecer histórico que nutre sus ficciones.

6.5. *El ser real ficticio*

El primer problema planteado en relación con la novela histórica fue el de su viabilidad, y el segundo, el originado al considerar la época de la acción novelesca. El tercer problema tiene similitud con el primero y se origina por la presencia de los grandes personajes históricos dentro del mundo ficticio que es la novela. Ellos son casi siempre ineludibles como elementos de la acción, y, además, casi imprescindibles dentro del cuerpo novelesco, porque sin esos protagonistas y en gran parte determinantes del suceder histórico, la imagen y la interpretación del mismo quedarían incompletos y se frustraría la reconstrucción histórica que el novelador se propuso. Pues bien: el gran personaje histórico es una realidad de perfiles muy enérgicos que se introduce dentro del mundo imaginario novelesco. Esa inserción promueve —como queda dicho— un problema similar al primero de los que surgen al considerar la novela histórica: antagonismo aparentemente inconciliable entre realidad y ficción (ver 6.2.). Pero el problema que apareja la presencia de los personajes históricos en el texto novelesco tiene un sesgo singular que acentúa la dificultad de armonizar realidad histórica y ficción novelesca. Este sesgo es el siguiente: el gran personaje histórico, al ser introducido en la novela, debe tener simultáneamente los rasgos de lo ficticio, puesto que requiere funcionar como *ser imaginario*, y de lo real, sin lo cual desvirtuaría la verdad histórica. Fundir en el personaje ambas funciones, supone para el novelista, sin lugar a dudas, una dificultad mayor que la que proviene de la necesidad de armonizar la ficción narrativa con la reconstrucción veraz de la época histórica en que esa ficción se ubica (dificultad esta última no mayor que la que —ver 6.3.— promueve armonizar realidad y ficción en cualquier novela realista). Mauricio Maeterlinck afirmó, en relación con la dificultad de fundir realidad y ficción cuando de un gran personaje histórico se trata, que no es posible que un ser ya realizado enteramente *en una existencia anterior, real y demasiado precisa* pueda readquirir nueva vida a través de la imaginación creadora. Los perfiles de tal ser están ya para siempre fijados. Son, de hecho, inmovibles y han pasado ya por una doble cristalización: una, la de la irrevocable realidad; otra, la de la investigación, que fija esa realidad en imágenes objetivas, de nítido trazo conceptual. Ante esta situación, la imaginación creadora pareciera quedar encadenada y sin poder de ejecutar su libre juego creador.

Los planteos teóricos que fundamentan la formulación del problema son exactos. Sin embargo, en este caso, como antes en relación con el problema de la viabilidad de la novela histórica, esos planteos tropiezan con una realidad innegable: la existencia de las novelas históricas en las

que figuran grandes personajes históricos y son obras maestras de la literatura universal. Esta realidad no destruye la exactitud de los planteos teóricos en lo que se refiere a las dificultades que debe vencer el novelista para hacer ingresar en su mundo imaginario novelesco —sin perjuicio ni para la verdad ni para la ficción— a los grandes personajes históricos que el texto ficticio requiere, pero sí niega la imposibilidad de que puedan ingresar sin destruir la ficción o sin ser desvirtuados por ella. En rigor, el problema se resuelve mediante el hallazgo de las condiciones adecuadas para que el gran personaje histórico se inserte en la novela sin destruir la ficción, ni ésta la verdad histórica de aquél. Esto es: el hallazgo de las condiciones que le permitan al personaje histórico funcionar simultáneamente como *ser real* y como *ser ficticio*. Esas condiciones son fundamentalmente dos. La primera consiste en lograr una perfecta concordancia entre lo que el personaje histórico fue en la realidad y el contexto histórico en el que se le ubica. Esa concordancia establece un equilibrio estable entre realidad y ficción. Lo real y lo ficticio se interinfluyen. La verdad histórica no destruye pero sí impone normas a la ficción a fin de que ésta respete a aquélla, pero, a su vez, el personaje histórico, que se halla hundido en la ficción y fusionado a ella, recibe sus reflejos y, sin perder su intrínseca verdad, se impregna de lo ficticio y adquiere sus cualidades y calidades. El juego de la imaginación puede, incluso, y sin desmedro de la verdad, introducir sutilmente lo ficticio en el personaje histórico mismo. La segunda condición que debe cumplir el novelista cuando introduce un personaje histórico en su orbe imaginario, consiste en dotar al mismo de tanto interés narrativo y tanta intensidad estética que el lector repare tan sólo en esas cualidades y olvide al ser histórico mientras está sumergido en ese sueño en estado de vigilia que es el mundo imaginario novelesco. De este modo, durante la lectura el personaje histórico es tan sólo *ser ficticio*. Integrado así al orbe imaginario, no desvanece, por la súbita introducción de lo real, las cualidades propias de ese orbe. Pero tampoco pierde consistencia real. Concluida la lectura, el lector, independizado ya de la ficción, puede analizar al personaje histórico que le ha sido novelescamente presentado. Ese análisis le permitirá juzgar cuál es, a su entender, el grado de veracidad contenida en esa transcripción narrativa de un ser real. Primero la novela fue leída como *isla estética*; después fue perspectivizada como *puente cognoscitivo*. Pero cualquiera sea el resultado al que el lector arribe, el análisis realizado enriquecerá, ahondándolo, su saber histórico. Aunque discrepe con la visión novelesca que el creador proporciona del personaje real, ella supone una interpretación del mismo y confrontar esa interpretación con la suya propia constituirá siempre para el lector un acto intelectual necesariamente fecundo.

6.6. Respuesta a tres preguntas

Tres problemas más, cuya elucidación no requiere extensos análisis, plantea aún la novela histórica. Son los siguientes:

a) *La novela histórica exige la reconstrucción imaginaria y estética de una época pasada, ¿Qué caracteres debe tener esa reconstrucción?*

La recreación estético-novelesca de una época pasada debe ofrecer un cuadro exacto de la misma, pero, ante todo, debe ser *viva*. Si no cumple la primera condición, se falsea la historia; si no cumple la segunda, cae en la mera reconstrucción arqueológica (reproche que Saint-Beuve formuló a *Salambó*). Exactitud, pues, pero no mera pormenorización descriptiva. Lo que importa es el dato *vivo*, que haga *ver* y *sentir* la época histórica. Esos datos imponen, con economía expresiva e incisivamente, el clima y el pulso del latir histórico. Benito Pérez Galdós se procuraba esos datos *vivos*, para sus *Episodios nacionales*, incluso en los avisos de los diarios, donde encontraba esos detalles aparentemente insignificantes pero que, por provenir de lo cotidiano, dan la tónica más vivaz del *fluir* temporal histórico.

b) *El novelista debe hacer que los personajes y las situaciones sean función de la época en que los sitúa, ¿no implica esto el riesgo de una desvitalización de los personajes convirtiéndolos en signos abstractos representativos de una época?*

Este riesgo es una de las dificultades que debe vencer todo novelista, histórico o no. El novelista de tema contemporáneo también corre ese riesgo cuando se propone representar *tipos sociales*. De su talento de narrador depende que logre o no vencer esa dificultad. Quizás, por la lejanía temporal, la dificultad se acentúe para el novelista histórico. Pero tanto éste como aquél deben lograr que sus personajes sean representativos pero sin convertirse en signos. Esto es: que sean *persona imaginaria viviente*:

c) *El novelista histórico es, a su modo, historiador. Esto supone que debe interpretar la época en la que ubica la acción novelesca. ¿Hasta dónde esa interpretación puede ser explícita sin que estorbe el libre andar narrativo?*

La respuesta es sencilla. El novelista debe evitar el ensayismo, exceso en el que también puede incurrir el novelista no histórico cuando pretende explicitar una tesis o interpretación de la realidad contemporánea a él. Una y otra (como, según Antonio Machado, la metafísica de un poeta en sus poemas) deben hallarse implícitas en el cuerpo novelesco. Deben *salir* naturalmente de los personajes, situaciones, descripciones, paisajes y diálogos... Sin negar la posibilidad de que, hábilmente, intercale algunos pasajes en que explicita su visión interpretativa.

6.7. Tripartición interpretativa

Don Miguel de Unamuno, en más de una oportunidad, afirmó en sus ensayos que hay cosas que de tan sabidas están olvidadas y requieren, por consiguiente, que se las recuerde. Cuando algunos críticos juzgan una novela *exclusivamente* por la concordancia o falta de ella entre la novela y la realidad de donde ha extraído materia narrativa, olvidan, y conviene recordarlo, que ese no es el único punto de vista válido para el enfrentamiento axiológico de los mundos imaginarios novelescos. El ensayista español don José Bergamín sostuvo, en una de sus clases de la *Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, que *El embrujo de Sevilla*, de Carlos Reyles, nada tenía que ver con la Sevilla real que intentaba describir, pero que eso no impedía que la novela ostentara calidades estéticas de excepción y fuera, en definitiva, una gran novela. La valoración de una novela histórica requiere similar amplitud de juicio. La misma debe ser perspectivizada, de acuerdo con las afirmaciones que se han hecho en estas páginas, primero como *isla estética* y luego como *punte cognoscitivo*. El juicio total surgirá de la síntesis de los juicios promovidos por ambas perspectivas. Tres situaciones distintas pueden darse cuando se enfrenta una novela histórica teniendo en cuenta una y otra perspectiva. La primera situación es la de las novelas cuyos valores estético-narrativos se apoyan en una exacta visión de la realidad histórica; la segunda, es la de las novelas que hacen visibles valores estético-narrativos pero falsean la realidad histórica; la tercera, las de las novelas que, a la inversa, se sustentan en una visión exacta de la realidad histórica, pero carecen de auténticos valores estético-narrativos. (No se consideran, desde luego, los engendros que no son fieles a la verdad histórica ni poseen valores estético-narrativos, porque no son ni historia ni novela). Las consecuencias de esta tripartición son evidentes de por sí. En el primer caso, el lector se halla ante una auténtica novela histórica, porque en ella se crea el mundo imaginario novelesco que la conjunción del sustantivo y el adjetivo promete; en el segundo caso, ante una *seudo* novela histórica, porque sólo realiza parcialmente —una buena novela— el contenido de la citada conjunción; en el tercer caso, ante una mala novela, ya que carece de reales valores estéticos-narrativos, dentro de la cual figuran algunos datos históricos fidedignos que no llegan a configurar auténtica labor histórica, porque al mezclarse con ingredientes ficticios, son proyectados en una perspectiva que no es la que corresponde al estricto historiador.

7. EPÍLOGO

7.1. *El bosque y sus árboles*

Cuando alguien pasea entre los árboles de un bosque, cada uno de ellos le muestra su particular conformación, nunca igual a la de los otros. El paseante adquiere conciencia, por consiguiente, de que está ante una diversidad infinitamente multiplicada. Pero sabe también que por debajo de esa diversidad de formas y de la variedad de su textura interna, hay algo que hace que un árbol sea un árbol. Ese algo es el concepto genérico de árbol, dentro del cual entran todos los árboles del bosque. Cada uno de sus árboles admite, pues, ser considerado desde dos puntos de vista: uno atiende exclusivamente a lo que el árbol tiene de árbol genérico (esto es: a aquellas cualidades que posee en común con todos los árboles existentes o posibles); otro que atiende, además, a lo que el árbol tiene de árbol individual (esto es: a aquellas cualidades que lo diferencian de los otros árboles reales o posibles). El primer punto de vista es una visión teórica del árbol; el segundo, una visión real del mismo. Pero ambos se hallan correlacionados: ni la visión teórica es posible sin una previa atención a los árboles reales, ni la visión real constituye auténtico conocimiento sin la previa visión teórica. Esta situación no es válida solamente para los árboles del bosque sino también, obviamente, para muchas otras realidades. Entre ellas, la constituida por los mundos imaginarios novelescos. La idea genérica de mundos imaginarios novelescos es como el concepto de árbol: una idea que encubre, bajo su contenido genérico abstracto, una multiplicidad de formas reales, porque cada mundo imaginario es como un árbol de lo que metafóricamente es posible denominar bosque narrativo. Fácil es imaginar esta multiplicidad. Para ello, sólo es necesario recordar las diferencias que los mundos imaginarios novelescos hacen visibles a través de su proceso evolutivo en el orbe cultural de Occidente; desde que nacen en el ámbito geográfico del Mediterráneo hasta hoy, los mundos imaginarios novelescos recorren un extenso itinerario que abarca más de dos mil años y dentro del cual dibujan un panorama narrativo que muestra una riquísima variedad de formas. ¿Cuánto dista, por ejemplo, la primitiva novela griega, con su temática erótica, fantástica, de viajes y de aventuras del orbe narrativo de Marcel Proust o de la creación novelesca de Thomas Mann? La distancia es indudablemente enorme. Las diferencias visibles entre los mundos imaginarios novelescos de épocas entre sí distantes, son también notorias entre los creados por autores de una misma época. Un ejemplo: los dos grandes autores recién citados, cuyos mundos imaginarios novelescos difieren notablemente tanto en visión de la realidad como en concepción y forma narrativas, a pesar de que son estrictamente

coetáneos. Otro ejemplo: *Guerra y paz*, de León Tolstoi, y los *Episodios nacionales*, de Benito Pérez Galdós, obras en las que asimismo se hacen bien evidente las diferencias de visión de la realidad y de concepción y formas novelescas, aunque en ambas se elabora la materia histórica proporcionada por el siglo XIX y aunque en ambas se utilizan los procedimientos del realismo narrativo. Estos ejemplos patentizan que los mundos imaginarios novelescos, aunque regidos por normas de carácter genérico, adquieren en cada creador una fisonomía propia. El mundo imaginario novelesco de cada novelista es, pues, un árbol del bosque narrativo y, por consiguiente, en su calidad de individuo perteneciente a un género, se vincula con todos los árboles de ese bosque, pero configurándose, por ser individuo, con una fisonomía inconfundiblemente suya.

7.2. *Mutaciones*

Los mundos imaginarios novelescos, como toda creación estética, son bidimensionales. La materia de la que provienen es la que la realidad proporciona: la interna del creador y la externa de la realidad del mundo. El primero, además, como todo hombre, está ineludiblemente apresado por la red de relaciones constitutivas de su medio y de su época, cuyas vicisitudes, por consiguiente, se insertan en su creación y en las facciones de la misma se manifiestan. De ahí procede una de las dos dimensiones —la temporal— de los mundos imaginarios novelescos. Pero la creación estética consiste —y así se ha subrayado más de una vez en estas páginas— en una progresiva desrealización o transfiguración de la materia que la realidad proporciona el creador. Este proceso desrealizador o transfigurador culmina en la creación de una *isla estética*, concluida en sí misma y regida por sus propias leyes. En ella se verifican perdurables valores estéticos y humanos, independientes de las condicionantes histórico-sociales. De ahí proviene la otra dimensión —la intemporal— de los mundos imaginarios novelescos. Como consecuencia de su bidimensionalidad, los mismos admiten ser encarados desde dos puntos de vista disímiles, cada uno de los cuales abre una perspectiva en la que se destacan distintos aspectos: una de esas perspectivas pone de relieve la dimensión temporal, visualizando especialmente lo que el texto recoge de las vicisitudes histórico-sociales de época; la otra subraya la dimensión intemporal, donde se hacen fundamentalmente ostensibles los valores estéticos y las calidades de lo sustancial humano que el texto comporta. De este modo, la *visión* que de él se tiene varía notablemente —y parece adquirir distinta fisonomía— según sea el punto de vista desde el cual se le enfrente. El texto novelesco sufre, es posible decirlo así, una *mutación*. Generalmente,

aunque no es una norma taxativa, el primer punto de vista es el espontáneamente adoptado por los lectores contemporáneos del autor, y el segundo, por los lectores de tiempos posteriores. Conviene agregar que las *mutaciones* que puede sufrir el texto novelesco pueden tener otras dos causas. La primera es el trabajo crítico que va ahondando progresivamente el conocimiento de los mundos imaginarios novelescos perdurables y descubre en ellos, por consiguiente, rasgos antes no vistos; la segunda proviene de que los lectores de distintas épocas (e incluso, de diferentes áreas culturales) no se sienten atraídos —motivando así nuevas *mutaciones* textuales— por los mismos aspectos de las obras maestras del pasado, sino que fijan su interés en los trazos que más vitalmente los conmueven de acuerdo con sus intereses y necesidades socioculturales. Para cerrar este parágrafo, es necesario señalar, finalmente que el término *mutación* no tiene en él, obviamente, un sentido estrictamente literal. En efecto: lo que varía es la *visión* que del texto tienen los lectores de distintas épocas y no el texto mismo que, desde luego, permanece siempre idéntico. Pero los lectores de cada época *sienten* con tal intensidad que el verdadero es el que ellos *ven*, que se justifica la aplicación del término *mutación* al texto mismo. Metafóricamente es afirmable que el texto posee un don proteico: permaneciendo siempre el mismo, se transfigura y aparece con multiplicidad de aspectos.

7.3. Inferencias críticas

Los puntos de vista expuestos en los dos párrafos anteriores permiten extraer algunas inferencias críticas que, quizás, no esté de más exponer. Son las siguientes:

Leyes generales y normas personales. Los mundos imaginarios novelescos, tal como ya ha sido expresado, no pueden eludir el cumplimiento de las leyes que rigen el género, porque eludirlos sería quedar fuera de él. Pero el creador auténtico los ajusta a sus propias normas personales. Ellas más las intuiciones vitales que cada creador trasmite a su mundo narrativo hacen que él sea, más allá de las identidades con otros impuestas por su índole genérica, un orbe estético que instaura un modo de singularidad muy precisa. Cada mundo imaginario novelesco delimita sus propias fronteras y crea un ámbito intransferiblemente personal. En consecuencia: cada uno de ellos ofrece una problemática propia que requiere ser atendida en su especificidad si el lector, y en especial el crítico, quiere penetrar realmente dentro de la creación para de verdad entenderla. El texto novelesco no puede, por consiguiente, ser enfrentado teniendo en cuenta sólo las leyes genéricas, sino que exige atender a las normas

personales que él mismo evidencia y a la especificidad de sus planteos. Expuesta la situación en una forma muy incisiva aunque, sin duda, exagerada, sería posible afirmar que cada mundo novelesco impone, para ser aprehendido en su realidad profunda, la utilización de normas metodológicas singulares, adecuadas para su estudio o análisis.

Las mutaciones y la crítica. En el parágrafo 7.2. se afirmó que los mundos imaginarios novelescos sufren, a través del tiempo, *mutaciones* determinadas por el cambio de los puntos de vista desde los cuales los lectores de cada época los enfrentan. Se delimitó, asimismo, el sentido con que debe tomarse el término *mutación*. Teniendo en cuenta todo lo dicho en el parágrafo mencionado, ¿qué actitud debe asumir la crítica cuando analiza un texto novelesco que ya ha sido visualizado desde diversos puntos de vista y ha sufrido, por ende, diversas *mutaciones*? El crítico, desde luego, verá esa creación dentro de las perspectivas condicionadas por la problemática y las vigencias culturales y sociales de su época. Este modo de enfrentamiento es imprescindible para que la obra mantenga su vitalidad. Pero sería críticamente negativo eludir las visiones determinadas por anteriores *mutaciones*. Éstas deben servir como puntos de apoyo para encarar la creación novelesca desde otros puntos de vista y con una nueva perspectiva. Las visiones anteriores pueden ser confirmadas en parte, totalmente negadas o, simplemente, ampliadas, pero nunca eludidas. La *historia de la vida* de un mundo imaginario novelesco del pasado se vincula tan estrechamente a él que, dentro de ciertos límites, se convierte en ingrediente constitutivo del texto mismo. Es necesario, por lo tanto, tenerla en cuenta, para no correr el riesgo de empobrecer la nueva visión crítica. La reconsideración de los puntos de vista que esa *historia* proporciona amplían considerablemente, no cabe duda, el horizonte analítico.

Valoración de la teoría. En anteriores líneas de este capitulillo, se destacó, indirectamente, uno de los motivos que obligan a mantener una actitud cautelosa en la utilización de los elementos teóricos de carácter genérico cuando se enfrenta críticamente el análisis de un mundo imaginario novelesco. Este motivo es la singularidad constitutiva de cada uno de ellos si son obra de un auténtico creador. En tal caso, el texto novelesco comporta su propia problemática y un conjunto de normas creativas personales del autor, cuya consideración es tan importante para la penetración interpretativa como las leyes generales que rigen al género novelesco. Las creaciones estéticas no pueden ser enfrentadas mediante fórmulas críticas meramente mecánicas, porque los problemas que plantean no se resuelven como algunos problemas matemáticos —la extracción de una raíz cuadrada, por ejemplo— para los cuales existe un método invariable. La indicada cautela reconoce otras motivaciones que provie-

nen de la índole de la teoría literaria. ¿Cuáles son? Para dar respuesta a esa interrogante es preciso previamente determinar, aunque muy sumariamente, qué es lo que aquí se entiende por teoría literaria. Una teoría literaria, caracterizada de un modo esquemático, puede ser definida, cuando se trata de una teoría general, como el esfuerzo tendiente a especificar la esencia de lo literario y las leyes que rigen su elaboración, y, cuando se limita a un género, como el intento de especificar su *qué es* y las leyes a que está sometido. Es evidente, en ambos casos, la validez del esfuerzo que se realice para lograr una concepción teórica de lo literario, basada en una elaboración conceptual con rigor científico, y la necesidad de la misma para introducirse, mediante un instrumental críticamente sólido, en la creación literaria concreta. Con sencillez y exactitud, Wolfgang Kayser, en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, ha expresado lo siguiente: *Del mismo modo que un entendido en música comprende una fuga mejor que un profano, para el cual no es más que una serie de sonidos, así también quien tiene un conocimiento profundo de la literatura entiende la obra de un poeta mejor que aquél para quien no pasa de ser una atracción pasajera. Esta atracción tiene, en general, un marcado carácter subjetivo, mientras que el otro camino intenta penetrar en la índole de la obra misma.*

Con lo hasta aquí expresado queda definida, aunque esquemáticamente, la teoría literaria y taxativamente subrayada su validez y su importancia. Es necesario, ahora, explayar algunas ideas de cómo se origina, crece y se configura. Ella encuentra su fundamento o raíz especulativa en la intrínseca realidad de las obras mismas, aunque es lícito especular, asimismo, sentando hipótesis aproximativas, sobre circunstancias futuras, previendo, por ejemplo, las variaciones que podría sufrir un género literario o la aparición de uno nuevo. Lo dicho pone de manifiesto que la teoría literaria se sustenta, empíricamente, aunque procurando un máximo de rigor científico, en el análisis de realidades. Toda teoría literaria debe eludir, pues, la pretensión de adquirir carácter normativo y de ceñirse a las inferencias que sea posible extraer de la realidad histórica literaria. Cuando una nueva realidad o el hallazgo de un aspecto hasta entonces no visto de la realidad conocida desvirtúe algún trazo de la postulación teórica, ésta, adaptándose dócilmente a los hechos, ha de ser modificada. La concepción teórica exige ser encarada, por ende, como un sistema dinámico y en situación de ser corregido o matizado cuando así lo imponga la creación literaria concreta indagada. Los puntos de vista expuestos hacen de por sí evidente las motivaciones por las cuales el manejo de la teoría literaria ha de ser cauteloso. En efecto: en ocasiones, el desajuste entre teoría y texto puede provenir de fallas de ejecución, pero en muchas otras puede originarse en la válida innovación que un auténtico creador

aporte al género de que se trata y en este caso, sin lugar a dudas, ha de tomar necesariamente en cuenta esa innovación. La proyección, pues, de la teoría sobre el texto literario requiere siempre ser vigilada con lúcido rigor crítico.