MARIANO BAQUERO GOYANES

ESTRUCTURAS NOVELESCAS

A T L A N T I D A
REVISTA DEL PENSAMIENTO ACTUAL

Vol. V. Núm. 28 Julio - Agosto 1967

I

Los personajes en la estructura novelesca

Cuando se habla de estructura con referencia a una novela, se suele aludir a la organización y distribución de los componentes que la integran y que el análisis literario puede aislar más o menos artificiosamente [1].

Como principios estructurales señala J. Souvage la trama, los caracteres, la técnica del punto de vista; distinguiendo —según lo hizo ya Henry James— el caso de los caracteres que podríamos llamar significantes dentro de la estructura general del relato, del de aquellos otros que no se relacionan directamente con el tema; es decir, los que tradicionalmente suelen ser considerados "personajes secundarios" o *ficelles,* como prefirió llamarlos el citado Henry James. Su función, dentro de la economía del relato, se reduce a ilustrar o reforzar lateralmente el núcleo central de la trama. Claro es que la especial índole de esta trae como consecuencia, en ocasiones, el que los personajes secundarios, aun conservando su condición de tales, se conviertan en necesarios e imprescindibles. Así, en nuestras letras bastaría recordar como ejemplo muy significativo el de *La regenta,* de Leopoldo Alas, "Clarín". Evidentemente el desarrollo de la trama está confiado a los indiscutibles protagonistas que son, sobre todo, Ana Ozores y D. Fermín de Pas; pero a su lado e integrándose

1. Así, Jacques Souvage en *An Introduction to the study of the Novel,* 1965, pp. 16 ss., ha podido decir: "By structure in the novel, as in literature in general, is meant the manner in which the elements other than words are disposed and organized. Structure always implies a process of construction. The study of the novel in terms of structure moves on a level which is analytical, technical and functional; the factor of meaning does not, practically, enter into it".

en el gran personaje colectivo que es la ciudad de Vetusta, se mueve un abigarrado conjunto de personajes secundarios, tan simbólicamente significativos, en algún caso, como Frígilis, el fiel amigo de Don Víctor Quintanar y de su esposa, Ana Ozores.

Por otra parte, convendría considerar el curioso destino que, algunas veces, parece estar reservado a ciertos personajes inicialmente secundarios y ascendidos luego, con el transcurrir de la acción novelesca, a categoría poco menos que protagonística. ¿No ocurrió algo de esto, por ejemplo, con el famoso Samuel Weller, el criado de Mr. Pickwick? Sabido es que cuando Dickens sacó a escena a tan divertido personaje, creció el número de compradores y suscriptores de las entregas del *Pickwick*. Y ya que de Dickens hablo, bueno será recordar, asimismo, cómo en el sentir de la mayoría de los críticos, en *David Copperfield* importan e interesan mucho más los personajes secundarios que el propio narrador y protagonista.

II

Estructura y composición

Para la crítica más tradicional y genuinamente francesa, estructura equivale a composición.

Albert Thibaudet, en su clásico libro *Réflexions sur le roman,* cuya primera edición apareció en 1938, discutió el juicio que sobre *Guerra y paz* de Tolstoi, había formulado Paul Bourget. Este no negaba la grandeza de la obra tolstoyana, pero consideraba que la misma aparecía restringida por echarse de menos en la gigantesca novela esa cualidad que "la réthorique classique la nommait d'un terme bien modeste: la composition. Et de ce que Tolstoï l'ignore, de ce que *Guerre et Paix* et *Anna Karénine* se déroulent sans plan organique, sans ossature, commencement, milieu, ni fin, M. Bourget conclut qu'avec toute sa force, Tolstoï n'est encore qu'un génie informe et inachevé" [2].

Frente a tales opiniones bourgetianas, Thibaudet consideraba que no todas las obras de Tolstoi se caracterizaban por la falta de composición o de artística estructura, recordando la sólida construcción de *Resurrección* y de *La muerte de Iván Ilitch*. El admirable análisis crítico que Thibaudet realiza, a continuación, de *Guerra y paz,* tendía a demostrar que era injusto, por parte de Bourget, valorar una novela en términos de estética teatral. Así como una obra dramática no es dable —estimaba Thibaudet— sin una muy estricta composición, en la novela no ocurre lo mismo; sobre todo en la especie que él llamaba "roman brut, qui peint une époque". Tal sería el ca-

2. Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman,* París, Gallimard, 1963, p. 18.

so de *Guerra y paz*. La lentitud del relato, sus idas y venidas, su fraccionamiento en episodios, nos hace presentes y sensibles —consideraba Thibaudet— las fuerzas de resistencia pasiva que gastaron y destruyeron a Napoleón.

En las letras francesas no fue Paul Bourget el primero o el único en regatear méritos a alguna gran novela, basándose en supuestos defectos de estructura o de composición. Así, al ocuparse Miriam Allot del concepto de regularidad épica, ha recordado cómo "pese a afirmar en principio el valor de la regularidad, los novelistas ingleses hacen cuanto está en su mano para hurtarse a su dominio". La fácil prodigalidad de estos escritores sorprende desagradablemente a sus colegas franceses. Así, Flaubert apenas fue capaz de superar el disgusto de su primer contacto con *Los documentos del club Pickwick,* afirmando: "Algunos fragmentos son magníficos... Pero ¡qué deficiente estructura! Todos los escritores ingleses son así. Con la excepción de Walter Scott, carecen del sentido de la composición, y esto es intolerable para nosotros, los latinos" [3].

No deja de ser significativo a este respecto, el hecho, recordado por M. Allott, de la irritación que Dostoyevsky sentía ante Turguenev, provocada por la envidia que en él suscitaban las acabadas estructuras del autor de *Humo* [4]. Si tenemos en cuenta que Turguenev fue el más francés —incluso por razones de localización geográfica, de avecinamiento— de los novelistas rusos, se comprenderá bien hasta qué punto un contraste como este se conecta con lo apuntado a propósito de Bourget y de Flaubert.

¿Tiene validez todo esto, referido a la joven novela francesa y, en especial, al tan traído y llevado "nouveau roman"?

Aparentemente, pocas estructuras novelescas más desordenadas cabría encontrar que las de *La Route des Flandres* de Claude Simon, o *La maison de rendez-vous* de Alain Robbe-Grillet. Y, sin embargo, como ha visto bien Jean Mistler, se trata solo de un truco, de una simulación, de un ordenadísimo desorden. A este respecto señala Mistler cómo Robbe-Grillet "a écrit de toute évidence ses romans comme des applications des théoremes qu'il a posés, mais cela prouve peut-être que cet homme intelligent est bien davantage un ingénieur qu'un romancier". En cuanto a Claude Simon, él mismo nos ha dado —y no sin ironía, señala Mistler— detalles sobre su manera de trabajar, utilizando, para no perder la pista a sus muy barajados temas, tintas roja, verde, azul. "Wagner l'avait déjà fait, à dix-huit ans, dans la partition de sa

3. MIRIAM ALLOTT, *Los novelistas y la novela,* Barcelona, Seix-Barral, 1966, p. 215.

4. *Ibíd.*, p. 220.

symphonie, mais la polychromie est tout à fait indépendante de la polyphonie et, dans le cas du roman il y a quelque abus de la part de l'écrivain a refuser au lecteur le fil d'Ariane qu'il a lui-même utilisé" [5].

III

Episodios y estructura abierta

Esta animada polémica en torno a lo impecable o defectuoso de la composición novelesca, del orden o desorden perceptible en las estructuras narrativas es algo que, en definitiva, se caracteriza por el más radical subjetivismo y aun relativismo. ¿En dónde ha de buscarse el orden estructural narrativo que sirva para configurar el ideal modelo de lo que cabe entender por novela perfectamente compuesta y organizada?

Es muy posible que en esta como en otras cuestiones que atañen a la novela, el origen de todo el problema y de todas las controversias, haya que buscarlo en la supuesta filiación épica del género que ahora nos ocupa [6].

Parece evidente que al caracterizarse una y otra especie —la epopeya y la novela— por su extensión narrativa bastante considerable, los problemas estructurales que ambas plantean son de índole muy distinta a los que, por ejemplo, pudiera entrañar un género también narrativo como es el cuento, caracterizado por su reducida extensión. Wolfgang Kayser ha recordado unas frases de Schiller, contenidas en una carta a Goethe: "La meta del poeta épico reside ya en cada punto de su movimiento; por eso no nos precipitamos impacientes hacia un fin, sino que nos demoramos con amor a cada paso". Y Kayser comenta que tales palabras "suenan hoy a los teóricos como formulación de la *ley épica*. En el "demorarse con amor" reside la validez relativamente autónoma de los elementos parciales del mundo objetivo que implican incluso una tendencia morfológica. Los fragmentos son en la épica incomparablemente más independientes que en los géneros lírico y dramático. En la misma carta sacaba Schiller expresamente esta conclusión: "La independencia de sus partes constituye una característica primordial de la poesía épica" [7].

En la novela este rasgo aparece vinculado a aspectos inequívocamente estructurales: función de

5. Jean Mistler, *Y a-t-il un nouveau roman?*, "Les Nouvelles Littéraires", n.º 1757 (4 mayo 1961).

6. Sobre este asunto, el de las implicaciones épico-novelescas, algo tuve ocasión de apuntar en mi nota *Moravia y el "nouveau roman"*, "Atlántida" 4 (1966) 462-8.

7. W. Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, pp. 560 s.

los episodios, de las digresiones, de los relatos intercalados, etc. En cierto modo creo que puede obtenerse alguna claridad si se examina esta cuestión no solo a la luz de lo que ocurre en la epopeya, sino también de la proporcionada por ese otro género antes aludido y que guarda un evidente parentesco histórico con la novela: el cuento. Quiero decir con esto que, si por un lado, parece obvio que la estructura episódica de epopeyas como *La Odisea* y aun *La Divina Comedia* tiene algo o mucho que ver con similares configuraciones novelescas; por otro, parece igualmente claro que cuando en una novela extensa el episodio o los episodios intercalados adquieren el bulto y las proporciones de algo sobrepuesto a la trama novelesca, pero sustancialmente ajeno a ella, es porque el recurso se relaciona, en versión muy alterada, con el que fue típico de la narrativa oriental. De colecciones como el *Pantchatantra* deriva el procedimiento que europeizaron Boccaccio, Chaucer o, en nuestras letras, D. Juan Manuel, de los relatos con marco; es decir, los conjuntos de cuentos cuya sucesiva presentación tiene como soporte o pretexto una trama introductora que, en el caso del *Decamerón,* es la peste florentina, en el de Chaucer la peregrinación a Canterbury, y en el de Don Juan Manuel el reiterado artificio de los diálogos entre el conde Lucanor y su consejero Patronio.

Cuando —como ocurre en Chaucer— la trama que había de funcionar como marco comienza a competir y aún a exceder en interés e importancia a los cuentos alojados en ella, se diría que entonces comienza un proceso cuya última consecuencia vendría a ser —polo opuesto del tradicional recurso— la novela extensa en que lo sustancial es la trama, y lo accesorio los relatos breves en ella entreverados, según ocurre en el *Quijote,* en *Tom Jones* o en el *Pickwick.*

Obsérvese que en las tres novelas citadas, la inclusión de relatos breves a lo largo de la trama general parece quedar justificada por la textura episódica de esta. La estructura de esas tres obras —a las que, por supuesto, cabría agregar otras muchas como, en nuestras letras, el *Guzmán de Alfarache*— se organiza en cierto modo sobre una misma motivación: la del viaje [8], la del ir y venir de un personaje o personajes que, según van haciendo su camino, van entrando en contacto con nuevas gentes, con nuevas posibilidades novelescas, con seres que suponen otras tantas historias, bien porque las contengan sus respectivas peripecias vitales, bien simplemente porque sean capaces de contar cuentos o de poseer manuscritos que los contienen.

8. *Vid.* sobre esto mi ensayo *Mr. Pickwick o la novela como viaje,* incluido en *Proceso de la novela actual,* Madrid, Rialp, 1963, pp. 132 ss.

No es infrecuente en las novelas así estructuradas, el que su muy variada configuración episódica se relacione con el hecho —claro en los casos del *Quijote* y del *Pickwick*— de que sus autores comenzaron a novelar sin saber a ciencia cierta cuál era el rumbo a tomar, cuál el alcance de su invención. Cervantes contaba con Don Quijote, y Dickens con Mr. Pickwick. Fuera de esto, de lo entrañado en la muy precisa configuración de tales personajes, lo que a estos pudiera irles ocurriendo a lo largo de la acción novelesca, quedaba en cierto modo ligado al crecimiento mismo del relato.

Con razón consideraba Ortega que a todo lector del *Quijote* no le hubiera importado mucho el que Cervantes hubiese imaginado unas aventuras distintas a las que conocemos. Lo esencial residía en que fueran precisamente D. Quijote y Sancho quienes las viviesen.

Una estructura novelesca así caracterizada, viene a ser la que suele llamarse "estructura abierta", típica de las obras que se nos presentan como fácilmente susceptibles de continuación. Es lo que ocurrió con el *Quijote* (recuérdese que, como tantas veces se ha comentado, quizá Cervantes, en la segunda parte, hizo que el hidalgo muriera para evitar la posibilidad de una nueva continuación a cargo de Avellaneda u otro autor); lo que ocurrió asimismo con las novelas pastoriles como *La Diana* de Montemayor, o con las picarescas como el *Lazarillo* y el *Guzmán*. En cierto modo, toda novela organizada en forma episódica, y más o menos ligada al esquema del viaje resulta una novela abierta, siempre que no la cierre la muerte del protagonista (fácilmente resucitable, sin embargo, para algunos continuadores desenfadados, tal como ocurrió con ciertas derivaciones de *La Celestina* y del *Amadís*).

Por el contrario, una estructura novelesca cerrada se caracteriza por su imposibilidad o, al menos, dificultad de continuación. ¿La admiten acaso *Crimen y castigo* de Dostoyevsky u *Otra vuelta de tuerca* de Henry James?

IV

ESTRUCTURA CERRADA: LA NOVELA POLICÍACA

Si una estructura novelesca abierta es consecuencia de no haber adoptado el novelista un camino a seguir, claramente marcado, la adopción del mismo, es decir, la precisión y fijación de un final, conocido desde el comienzo y al que todo converge, resulta decisiva en la estructura cerrada del relato.

Ya Edgar Allan Poe en su *Filosofía de la Composición* señaló el alcance estético de tal asunto: "Charles Dickens, en una nota que tengo ahora delante de mí, aludiendo a un análisis que hice una

vez del mecanismo de *Barnaby Rudge,* dice: "A propósito, ¿está usted enterado de que Godwin escribió su *Caleb William* empezando por el final? Primero envolvió a su héroe en una inextricable red de dificultades, que forman la materia del segundo volumen, y luego, para componer el primero, se dedicó a referir por qué lo había hecho". Yo no puedo creer que haya sido precisamente este el modo de proceder de Godwin —señalaba Poe—; y, en efecto, lo que él mismo confiesa no concuerda del todo con la idea de Dickens; pero el autor de *Caleb William* era un artista demasiado excelente para no percibir la ventaja que ofrecía al menos un proceso análogo. Es evidente que todo argumento digno de tal nombre debe ser planeado hasta su desenlace final antes de escribir la primera línea. Solo con el desenlace siempre a la vista es como podemos imprimir a un argumento aquel aire indispensable de la secuencia e ilación, haciendo que los incidentes y en particular el tono general propendan por todos lados al desarrollo del plan".

La estructura del *Caleb William* vendría a ser, realmente, la estructura de toda genuina novela policíaca, incluidas las del propio Dickens y las del comentarista de este asunto, Allan Poe, autor de *El doble crimen de la calle Morgue, El misterio de María Roget,* etc. Desde el desorden, el misterio y la oscuridad se llega, paso ante paso, al orden, al desciframiento, la aclaración. Una novela policíaca camina hacia atrás y, en cierto modo, lo que en otras especies literarias sería su dramático desenlace, aquí es el punto de partida desde el que navega, aguas arriba, en busca del móvil originador del suceso.

No deja de ser significativo el que en una manifestación narrativa en donde los problemas estructurales han adquirido casi categoría protagonística, el llamado "nouveau roman" de Robbe-Grillet, Butor, Claude Ollier, etc., se dé con frecuencia la utilización de ingredientes policíacos, como los manejados en *Les gommes, L'emploi du temps, La mise en scène.* Pero en estas estructuras seudopolicíacas, a diferencia de lo que ocurre en las clásicas y tradicionales, el movimiento de la narración no coincide con la progresiva aclaración del enigma. Por el contrario, este se va haciendo cada vez más irritantemente complicado; de forma tal que lo que, en un comienzo, parecía susceptible de aclaración a corto plazo, va, página a página, gradualmente, en significativo *crescendo,* oscureciéndose cada vez más, hasta provocar en el lector la sospecha de que toda la pretendida tensión policíaca no encubría realmente un conflicto de ese tono, y no tenía más sentido que el de una paradójica estructura, susceptible de irse deshaciendo y aniquilando al compás del irse haciendo

la novela. Con razón ha comparado Robbe-Grillet esta técnica, la suya, con el casi onírico y desesperante motivo del agujero que creemos poder cerrar fácilmente, acercando los bordes de la materia; pero que, a cada esfuerzo aproximador, se va haciendo cada vez más grande. La oquedad crece, la estructura novelesca se autodestruye en su mismo proceso conformador.

Con ello se ha llegado a una total reversión de los planteamientos tradicionales. Y así, la que, originariamente, era una de las más cerradas estructuras novelescas —la novela policíaca, con su marcha hacia atrás, con ese morderse la cola que supone el enlazar el crimen de apertura con el descubrimiento de su autor, realización y móviles: cierre retrospectivo del relato—, ha podido convertirse en una de las más abiertas, al ser manejada por algunos cultivadores del "nouveau roman". La materia policíaca funciona aquí como una cobertura o pretexto, bueno para el despliegue de tantas posibilidades, tensiones y enigmas sin necesaria o exigible solución, que, de hecho, la estructura pierde su condición de forma para convertirse en contenido. Entonces no nos interesa ya tanto lo que ocurre en la obra —en el supuesto de que ocurra algo, si así quiere imaginarlo el lector, ya que lo más probable es que nada ocurra realmente—, como la simulación formal de esos sucesos, es decir, el signo que los recubre.

V

Novela al revés y estructura circular

Si una de las notas características de la novela policíaca es su "marcha hacia atrás", ello no implica que toda estructura novelesca así configurada incida, indefectiblemente, en lo policíaco. Ya en 1760, Horace Walpole, al referirse a la admiración suscitada por el *Tristram Shandy* de Sterne, consideraba esta obra "insípida y aburrida", "cuya mayor gracia consiste en que toda la narración va para atrás. Puedo imaginar que hay una persona que diga que sería gracioso escribir un libro de esta forma, pero no puedo comprender su perseverancia en emplearla" [9].

Lo que provocó extrañeza en su tiempo ha servido, con el paso de los años, para hacer del *Tristram Shandy* una de las novelas más valoradas hoy, precisamente por su audaz estructura. André Maurois, por ejemplo, se ha referido al "escepticismo constructivo" de Sterne, en el que ve poco menos que a un precursor de las más libres

9. Cito a través de Allott, *o. c.*, p. 319. Con razón decía E. M. Forster que si en toda novela hay un reloj, en el *Tristram Shandy* Sterne lo hizo marchar al revés.

estructuras novelescas del XX: "si l'on ne peut affirmer que Proust et Joyce se soient directement inspirés de lui, c'est un fait qu'il s'était lancé, bien avant eux, dans l'aventure hasardeuse d'un roman-fleuve sans unité d'action" [10].

Esto es así porque el *Tristram Shandy* es una de las novelas más digresivas del mundo, de más significativo desorden estructural. En ella se convierte en fundamental lo que en otros relatos no pasaría de episódico y aun superfluo: la digresión. O bien podríamos considerar que lo que aquí sucede, propiamente, es que la digresión desaparece, pues para que pueda reconocérsela como tal, es preciso que exista un núcleo temático cuya estructura, cuya fluencia expositiva, se vea interrumpida momentáneamente por ese más o menos prolongado alto en el camino que es toda digresión.

En cambio, en el *Tristram Shandy* lo ancilar o accesorio viene a ser el mínimo pretexto argumental sobre el que, en incesante despliegue de ingenio, se van colocando disquisiciones sobre los más dispares temas, a cargo del padre del aún no nacido narrador y de su tío Toby. En el capítulo XXII queda claramente definido el montaje de la obra: "In a word, my work is digressive, and it is progressive too, — and at the same time". Para Sterne las digresiones son como la luz del sol, la vida, el alma de la lectura. Con razón consideraba que si suprimiesen las digresiones en su libro, en el *Tristram Shandy,* nada quedaría de él.

Tan caprichosa estructura es la que justifica, en la novela de Sterne, la mantenida asimetría de los capítulos; es decir, el hecho de que junto a los que consideramos de dimensiones normales, aparezcan otros de una o dos líneas, o aun de ninguna: unos puntos o un espacio en blanco.

Por supuesto que entre los elementos determinantes de una estructura novelesca está el capítulo como uno de los fundamentales. Y ya que he aludido a la simetría o asimetría de su distribución y proporciones a lo largo de una obra, bueno será recordar que, alguna vez, la muy desigual extensión de los distintos capítulos integradores de un relato, ha servido para que, por ejemplo, ciertos críticos del *Lazarillo de Tormes* hayan considerado que, con excepción de los tres primeros extensos "tratados", los restantes, muy breves, eran solo esquemas o esbozos que el autor pensaba desarrollar luego más ampliamente. Habría que señalar, a este respecto, que en el XVI no es el *Lazarillo* la única novela española caracterizada por tal asimetría, ya que otro tanto se percibe, por ejemplo, en *La Diana* de Montemayor.

10. ANDRÉ MAUROIS, *Portrait d'un original,* "Les Nouvelles Littéraires", n.º 1750 (25 mayo 1961).

En ocasiones, la novela se estructura en forma de un solo capítulo y hasta de una sola frase, tal como ocurre en la novela polaca de Jerzy Andrzejewski, *Las Puertas del Paraíso;* o, antes, en el famoso *Finnegan's Wake,* de Joyce, de estructura claramente circular, ya que la obra se cierra con las mismas palabras con que se había iniciado [11].

VI

Estructuras musicales

Para Joseph Frank el *Finnegan's Wake* de Joyce constituye uno de los mejores ejemplos de la que él llama "forma espacial". Parece obvio que la misma no implica la anulación o escamoteo de ese fundamental componente de toda novela que es —incluso a efectos formales, estructurales— el tiempo. Con él hay que contar siempre y, sobre todo, a la hora de estudiar la disposición rítmica de ciertas estructuras novelescas de muy clara inspiración musical.

Con burlesca intención, Sterne, en su ya citado *Tristram Shandy* y en el capítulo XI del Libro VI, aludía a un sermón de Yorick y a las indicaciones de *tempo* anotadas en su escritura, a efectos de su recitación: "What Yorick could mean by the words *lentamente,* — *tenute,* — *grave,* —and sometimes *adagio,* — as applied to theological compositions, and with which he has characterized some of these sermons, I dare not venture to guess. — I am more puzzled still upon finding a *l'octava alta!* upon one; *con strepito* upon the back of another; —*siciliana* upon a third; — *Alla capella* upon a fourth; — *Con l'arco* upon this; — *Senza l'arco* upon that".

Lo que aquí no eran más que burlescas metáforas, referidas al tono, intensidad, cadencia con que determinados pasajes de un sermón debían ser pronunciados, se convirtió luego, andando el tiempo, en lo que Aldous Huxley, en su *Point Counter Point,* había de llamar "the musicalization of the fiction". Se recurre entonces, con frecuencia, a la terminología musical —la empleada por Huxley en el título de la citada novela, cuya estructura responde, efectivamente, a lo que en música se entiende por "contrapunto"—, y así aparecen obras como la *Sinfonía pastoral* de Gide, las *Sonatas* de Valle-Inclán, y ya en nuestros días, *Moderato cantábile* de Marguerite Duras.

Sabido es, asimismo, que Ramón Pérez de Ayala se sirvió de

11. En otro sentido una novela como *La jalousie* de Robbe-Grillet, posee asimismo una estructura calificable de circular. Raymond Queneau, en *Bâtons, chiffres et lettres* (Gallimard, París, 1965, pp. 28 ss.), ha aludido sarcásticamente a tal estructura narrativa circular en un artículo titulado *Technique du roman,* que vendría a ser casi una parodia de los análisis estructurales al uso.

una terminología musical para los distintos capítulos o "movimientos" de *Tigre Juan* y *El curandero de su honra.* Lo de menos en este asunto sería que los novelistas se sirvieran de términos musicales como de simples metáforas con las que encubrir una organización narrativa que, en sí misma, nada tiene de musical. Lo que puede ofrecer algún interés, desde el punto de vista estructural, es que, a veces, se empleen o no referencias musicales, sí se da, muy ostensiblemente, una disposición musical de la materia narrada. A esto es, fundamentalmente, a lo que aludía Huxley en *Point Counter Point,* al desear conseguir en su novela un juego estructural semejante al que, en música, suponen las variaciones beethovenianas sobre un tema de Diabelli.

Quizá uno de los más claros ejemplos que conozco de novela construida en forma de variaciones sea *El bosque que llora* de Vicki Baum. El tema es aquí el caucho, al que se refieren todas las distintas historias agrupadas en el volumen, acaecidas en distintos tiempos y lugares. Lo que ocurre es que una obra así construida deja realmente de ser una novela para convertirse en un conjunto de cuentos con pie forzado temático, a la manera de la espléndida obra del cuentista argentino Manuel Mújica Laínez, *Misteriosa Buenos Aires,* en la que todos los breves relatos tienen como fondo la capital argentina a lo largo de su historia. En cierto modo las "jornadas" del *Decamerón* en que se imponía a los narradores la sujeción a un tema prefijado por la "reina" o el "rey" de turno, se relacionan con la estructura del tema y variaciones. En las novelas de tipo unanimista es fácil, también, percibir estructuras de esa clase. Así, en *Cuando alguien muere* de Jules Romains, el tema sería el de la muerte de un determinado individuo; y las variaciones, los ecos, recuerdos, comentarios, impresiones, que ese suceso provoca entre sus amigos, sus vecinos, las gentes que presencian el entierro, hasta que suena el último acorde, se desvanecen las notas de la variación final y, definitivamente, el personaje evocado entra en el gran silencio de la muerte.

De todo lo hasta aquí apuntado parece deducirse que, muchas veces, buena parte del efecto emocional, estético, que una novela puede suscitar, reside en su estructura. No basta con tener algo que contar y con disponer de un lenguaje adecuado. Hay algo que no pertenece totalmente ni al plano del contenido ni al de la forma, y, sin embargo, se relaciona con ambos a la vez: la estructura, con todas sus complejas implicaciones espacio-temporales.