PUBLICACIÓNS DO CENTRO
DE INVESTIGACIÓNS LINGÜÍSTICAS E LITERARIAS
RAMÓN PIÑEIRO

Poética da Novela de Autoformación

O *Bildungsroman* galego no contexto narrativo hispánico

Mª de los Ángeles Rodríguez Fontela

XUNTA DE GALICIA

Títulos Publicados

1. Lembranza de Ramón Piñeiro: catro discursos

2. Aturuxo. Revista de Poesía e Crítica (Edición facsímile, Ferrol 1952-1960)

3. A Filosofía Krausista en Galicia

4. Estudios Galegos en homenaxe ó profesor Guiseppe Tavani

5. Guía de alimentación

6. Refraneiro galego da vaca

7. O Padre Feixoo, escolástico

8. Alba. Hojas de Poesía. Follas de Poesía (Edición facsímile, A Coruña, 1948 - Vigo, 1956)

9. Posío (Edición facsímile, Ourense 1945-1946)

10. Hamlet e a realidade cunqueirana

11. Repertorio biográfico da Lingüística Galega

12. Gelmírez. Hojas de otoño a primavera. (Edición facsímile, Santiago de Compostela, 1945-1946)

13. Plumas e Letras en La Noche

14. Informe de Literatura 1995

15. Terra, Mar e Lume

16. Castelao Humorista

17. Posío. Arte y Letras

Edita
Xunta de Galicia
Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias
Ramón Piñeiro

Coordinador científico
Constantino García

Director Técnico de Literatura
Anxo Tarrío Varela

Deseño e Producción
Sis Tema, RFR&B, S.L.

ISBN: 84-453-1815-2

Depósito legal: C-1536-96

Mª de los Ángeles Rodríguez Fontela

POÉTICA DA NOVELA DE AUTOFORMACIÓN

O *Bildungsroman* galego no contexto narrativo hispánico

Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro"

Xunta de Galicia

Santiago de Compostela
1996

A Luis e Manuel, compañeiros ao longo do camiño.

(Xoán Montes, 1977 - Ramón Piñeiro, 1996)

Non chega ó límite dos tres anos a andaina do noso Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro e, sen embargo, a súa actividade posúe xa un innegable relevo. Boa proba desta aseveración é o feito de que en tempo tan curto son case vinte as publicacións postas a disposición do público interesado nos temas de estudio da nosa lingua e da nosa literatura.

Teño agora a satisfacción de redactar estas liñas de presentación dun novo libro, *Poética da novela de autoformación.* Froito dunha revisión do texto orixinal da tese de doutoramento de Mª de los Ángeles Rodríguez Fontela, profesora da Facultade de Humanidades de Lugo, este libro manifesta un gran rigor no percorrido caracterizador da modalidade da narrativa de autoformación e completa a súa moi sólida fundamentación teórica cunha pertinente exemplificación a través de salientables títulos da narrativa hispánica, entre os que é merecente de particular atención a memorable novela *Arredor de si*, do inesquecible Ramón Otero Pedrayo.

Non teño dúbida da utilidade e valía desta publicación para os interesados pola literatura en xeral e pola galega en particular. Estou certo, así mesmo, de que por esta liña de traballo esixente o Centro Ramón Piñeiro continuará a ofrecer novas e importantes achegas no eido da literatura.

Celso Currás Fernández

Conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria

Índice

1 Introducción 13

1.1 Consideracións previas 13
1.2 O concepto de xénero 14
1.3 O concepto de *Bildungsroman* 16
1.4 A estructura antropolóxico-mítica da novela de autoformación 19
1.5 Configuracións históricas da novela de autoformación 22
1.5.1 A novela na antigüidade greco-latina 23
1.5.2 A novela na Idade Media. As novelas de cabalerías 25
1.5.3 A novela picaresca 34
1.5.4 As narracións autobiográficas 40
1.5.5 Novela didáctica e novela pedagóxica. Relacións coa novela de autoformación 45
1.5.6 A novela lírica 64

2 Poética da "novela de autoformación" 85

2.1 *Modalización* 88
2.2 *Temporalización* 128
2.3 *Espacialización* 148
2.4 *Semántica* 163
2.5 *Esquema actancial e sintaxe narrativa* 172

3 Estudio crítico de catro novelas de autoformación 175

3.1 *Lo rojo y lo azul* 175
3.2 *La forja de un rebelde* 189
3.3 *Arredor de si* 215
3.4 *La Habana para un infante difunto* 240

4 Conclusións 277

5 Bibliografía 287

"Máis adiante Solovio compracíase en lembrar sen propósito pedagóxico, como exemplo e enseño para os máis, as etapas do seu itinerario da perfección."

R. Otero Pedrayo, *Arredor de si.*

1 Introducción

1.1 Consideracións previas

A presente publicación acada o cume teórico dun estudio sobre o *Bildungsroman* hispánico, defendido na Universidade de Santiago de Compostela, en decembro de 1993, como tese de doutoramento. O devandito estudio tivo, en efecto, como un dos seus obxectivos prioritarios, o achado dun cadro de invariantes que nos permitise esbozar a que neste libro presentamos como Poética da «novela de autoformación».

Tratamos de que esa Poética estivese fundamentada na xénese e desenvolvemento histórico do xénero e avalada pola análise crítica dun corpus selecto de novelas hispánicas de autoformación. Por iso, na primeira parte daquel traballo, publicada pola Ed. Reichenberger-Universidade de Oviedo (Kassel, 1996) co título de *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica,* faise un percorrido histórico polas distintas configuracións narrativas do xénero, desde as primeiras novelas gregas de amor e de aventuras, ata as manifestacións novelísticas do noso século que actualizan as potencialidades líricas xa presentes no *Bildungsroman* histórico[1].

As dúas publicacións, non obstante a súa andaina diferente en letra impresa, da que esperamos agrome en próximos renovos, están concibidas pois inicialmente como unha unidade, co seu alicerce e o seu aval nos estudios de Literatura Comparada. Inscrita na tensión dialéctica entre o local e o universal[2] que caracteriza a tales estudios, segundo Claudio Guillén, a nosa investigación persegue a elaboración dun concepto de xénero desde a perspectiva desa pequena parcela que representa a narrativa hispánica da autoformación e desde o enfoque aínda máis localizado e restrinxido das áreas específicas dese ámbito cultural. Nesta liña de estudio, a nosa labor recibe os froitos da interfecundación especulativa de tres disciplinas próximas: a Teoría, a Historia e a Crítica literarias.

---

1 Cando falamos de *Bildungsroman* histórico, referímonos, basicamente, á serie de novelas alemanas inaugurada polo *Wilhelm Meister* de Goethe.

2 Cfr. Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica, 1986, pp. 16-37.

Tendo en conta pois a continuidade e a dependencia que representa esta publicación con respecto a *La novela de autoformación* (Kassel, 1996) ofreceremos nesta introducción unha síntese das principais conclusións daquel traballo.

1.2 O CONCEPTO DE XÉNERO

En primeiro lugar, na publicación precedente revisamos o noso concepto de xénero. Tentabamos obter con tal revisión non só os presupostos metodolóxicos e as bases teóricas da nosa investigación senón tamén os principios operativos que a fixeran productiva. Neste senso e desde paradigmas vixentes na especulación teórica do xénero literario, resultaron particularmente pertinentes algunhas consideracións e certas teses xeradas en diferentes correntes da Teoría literaria, especialmente na Semiótica, na Estética da Recepción e na Pragmática. Entre as concepcións do xénero máis pertinentes ao noso estudio, que figuran no inicial capítulo daquel libro, destacamos: a continuidade lingüístico-literaria das modalidades discursivas dos xéneros[3]; os factores de *memorización, imitación* e *transformación* das "regras de xogo" que regulan a evolución xenérica e o seu desenvolvemento histórico[4]; as constantes antropolóxicas do comportamento humano e os contextos socioculturais e históricos, como factores de persistencia e transformación dos xéneros; a interdependencia dialéctica da oposición de Todorov "xénero teórico" / "xénero histórico"[5]; a consideración de diferentes "lóxicas xenéricas"[6] que invalidan o concepto *unitario* de xénero e revelan os diferentes criterios que fundamentan as súas taxonomías e, finalmente, a consideración institucional do fenómeno literario, baseada nun modelo comunicativo que articula tres ámbitos interactivos: o *xénero autorial*, referente creado polo propio texto e dependente non só do mundo significante histórico senón tamén de xéneros da recepción e xéneros críticos previos; o *xénero da recepción*, referente institucional centrado na figura do lector e inscrito nun proceso de socialización necesaria para a comunicación literaria, e o *xénero crítico*,

---

3 Esta é a tese sustentada por M. Bajtin, quen en "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 249 e s. concibe os xéneros como tipos de enunciados que comparten unha natureza verbal común con outros tipos de enunciados non literarios. Desde esta anovadora orientación, Bajtin considera que os xéneros non son máis que o resultado de sucesivas complicacións dos "enunciados primarios" que advertimos na fala diaria, de tal xeito que entre estes e os xéneros literarios -"enunciados secundarios"- non hai solución de continuidade.

4 Cfr. especialmente Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 49-51; Tz. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 49, e B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 211 e ss.

5 Cfr. Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 7-27.

6 Cfr. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, especialmente pp. 180 e ss.

referido ás actividades de 'postprocesamento', que forman parte do literario e que se caracterizan pola súa metadiscursividade[7].

Restrinxindo a fundamentación teórica do xénero ao ámbito da novela, advertimos en seguida que a "especificación temática"[8] 'de autoformación' non é en termos absolutos tan específica pois, como notou M. Z. Shroder, o *Bildungsroman* non representa unha categoría especial, en tanto que o tema da educación, da formación humana, é o tema de toda novela[9].

Aínda que a consideración de Shroder tampouco nos parece válida no seu sentido estricto -o característico da novela non é tanto o tema da formación ou da educación canto o do desenvolvemento da persoa do heroe- é certo que a que chamamos "vocación invasora" do xénero estudiado e a converxencia de grandes fitos novelísticos con novelas de autoformación revelan un substrato mítico-antropolóxico que abrangue toda a novela e ten o seu centro no xénero da autoformación. Non é por casualidade tampouco que a *Teoría da novela* de Lukács, unha das obras teóricas fundacionais sobre a esencia da novela, teña como referente o corpus de novelas adscritas ao *Bildungsroman* histórico, singularmente ao seu prototipo, o *Wilhelm Meister* de Goethe.

A "especificación temática" da autoformación tivémola en conta, pois, na súa vinculación estreita coa sintaxe e a semántica do xénero, coa radicación antropolóxico-mítica, que estudiamos en capítulo aparte, e coas relacións -relevantes nun estudio de Literatura Comparada como o noso, pero marxinadas nel pola necesidade de acoutar o campo de estudio- con outros xéneros narrativo-literarios -epopeia, *roman courtois*, autobiografía, etc.-, con xéneros literarios non narrativos como a poesía, con discursos narrativos non literarios -nos nosos días destaca o cine- e, en fin, con outros dominios culturais, como os ritos de paso, e con outras artes, en principio pouco idóneas para reflectir a formación humana, como a pintura.

---

7 Esta consideración dunha triple e interactiva xenericidade implícita na enunciación literaria figura nas conclusións da obra de Fernando Cabo, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Publicacións da Universidade, 1992, p. 310. A distinción entre 'xénero da recepción' e 'xénero crítico' é especialmente relevante no estudio do *Bildungsroman* histórico, pois como sinalou Jeffrey L. Sammons, "The Mistery of the Missing *Bildungsroman*, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?" *Genre*, XIV, 1981, p. 239, "there is no counterpart in nineteenth-century Germany to the career of Scott or Dickens, or, for that matter, of Dumas or Eugène Sue. The most popular novels are of lesser quality, while those books that now have canonical standing [refírese o autor aos *Bildungsromane*] were obscure and were read, if at all, only by a thinly populated intellectual elite." Se J. L. Sammons considerase a xenericidade implícita no valioso e transcendente aparato teórico-crítico que orixinaron aquelas obras escasamente lidas, non sería sen dúbida tan escéptico á hora de considerar o carácter xenérico do *Bildungsroman*.

8 Tomamos esta expresión de G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 26.

9 Cfr. Maurice Z. Shroder, "The Novel as a Genre", Philip Stevick (ed.), *The Theory of the Novel*, London, Collier Macmillan Publishers, 1967, p. 16.

Prioritariamente atentos ao discurso novelístico e ás súas implicacións pragmáticas, ofreceu especial xogo na concepción de xénero o presuposto de ficcionalidade, que tivo operatividade na distinción entre *autobiografía* e *novela autobiográfica*. No capítulo correspondente, e tras un repaso dos principais debates teóricos que a cuestión da ficcionalidade suscitou, estimamos que, no caso de conflicto entre as diversas ópticas xenéricas, é *a recepción* a que determina a existencia de tal presuposto.

Considerando a mediación histórica da tradición e o enriquecemento progresivo do discurso novelístico, en xeral, e, en particular, do xénero que estudiamos, destacou no decorrer da nosa investigación, a relevante presencia dunha modalidade discursiva que ten moito que ver coa reflexividade inherente a tal xénero: a que N. Frye denomina 'anatomía'[10]. A interferencia notable do discurso intelectual co discurso narrativo básico da novela, noutras palabras, a acumulación de diferentes tipos de digresións no xénero tratado, ten o seu antecedente histórico máis antigo na *sátira menipea*, segundo ten exposto N. Frye, e conflúe no *Bildungsroman* histórico co que Antoine Berman chama a natureza «filolóxica» -crítica e reflexiva- do xénero.[11] A combinación de fantasía e intelectualidade, compoñentes da sátira menipea segundo Frye, presenta unha lograda conxunción na pluma do cubano Guillermo Cabrera Infante, particularmente na novela de autoformación *La Habana para un infante difunto* (1979) que analizaremos neste libro.

1.3 O CONCEPTO DE *BILDUNGSROMAN*

No segundo capítulo de *La novela de autoformación* (Kassel, 1966), examinamos o concepto de «*Bildungsroman*», especialmente desde as actividades de 'postprocesamento' do xénero crítico que produciron, e aínda están a producir, as novelas que, segundo consenso bastante xeneralizado[12], constitúen a serie histórica do *Bildungsroman*: *Geschichte des Agathon* (Historia de Agathon) (1766-67), de Wieland; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, (Os anos de aprendizaxe de Guillermo Meister) (1796), de Goethe; *Der Nachsommer* (Verán de San Martiño) (1857), de Stifter; *Der grüne Heinrich* (Henrique o Verde) (1879-80), de Keller; e *Der Zauberberg* (A Montaña Máxica) (1924), de Thomas Mann.

---

10 Cfr., Northrop Frye, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 409-414.
11 Cfr. Antoine Berman, "Bildung *et* Bildungsroman", *Le Temps de réflexion*, 4, 1983, p. 154.
12 Cfr. Michael Beddow, *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge Unversity Press, 1982, p. 1.

O exame dalgunhas desas liñas de 'postprocesamento' crítico, as de máis transcendencia teórica para o xénero estudiado e mesmo para toda a novela, fíxonos ver, en primeiro lugar, que o *Bildungsroman* está arraigado na tradición novelesca europea e particularmente na liña novelística alemana, moi vencellada ao *romance*[13], que, desde o *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach e pasando por o *Simplicissimus* de H. J. Ch. von Grimmelshausen ata Goethe, outorga un tratamento idealizante ao prioritario tema da formación do protagonista novelesco. Propiciado por esta tradición novelística, o xénero eclosionou historicamente a fins do século XVIII en Alemania por mor de favorables circunstancias literarias e extraliterarias -o *Humanitätsideal* derivado do pensamento de Herder (1744-1803), Schiller (1759-1805), Fichte (1762-1814) e Humboldt (1749-1832); o Romanticismo, que fixo da expresión literaria do *eu* a consigna do seu movemento, e unha sociedade burguesa fortemente intelectualizada e moi preocupada pola formación dos cidadáns, que encontra eco para as súas inquietudes didácticas en obras como *L'Émile*, de Rousseau, e en pedagogos como Basedow (1723-1790), Campe (1746-1818), ou Pestalozzi (1723-1790).

En segundo lugar, a teoría xerada polo *Bildungsroman* revelou os que se consideran caracteres esenciais da novela. Un destes caracteres é a énfase que a narración pon na capacidade modeladora e formativa dos acontecementos novelescos. A intriga da historia, o anecdótico da mesma, non teñen valor por si mesmos senón en canto constitúen canle de desenvolvemento ou maduración persoal. A partir do recoñecemento deste e doutros caracteres, o *Bildungsroman* é estimado como o xénero que manifesta a maioría de idade ou a modernidade da novela.

Na consideración pragmática do xénero, o *Bildungsroman* amosa tamén a súa maturidade na independización das entidades narrativas: *autor / narrador / protagonista / lector*[14]. Particularmente, o *Bildungsroman* esixe da última entidade unha lectura reflexiva e mediatizada pola *ironía* propia do xénero. Pois como observaron varios autores[15], o final abrupto, negativo ou inharmónico destas novelas pon de relevo a tensión entre a tendencia á *universalidade* do heroe e á imposibilidade de acadala nunha sociedade burguesa.

---

13 Cfr. nota 21 desta Introducción.

14 Cfr. Liisa Saariluoma, *Die Erzählstrucktur des frühen Deutschen Bildungsromans: Wielands "Geschichte des Agaton", Goethes "Wilhem Meisters Lehjahre"*, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia, 1985, pp. 349-350.

15 Cfr. especialmente, M. Swales, "The German *Bildungsroman* and 'The Great Tradition'" en Elinor Shaffer (ed.), *Comparative Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 94 e Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du Romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 68.

Por outra parte o final irónico descobre o conflicto entre a temporalidade teleolóxica e cósmica do *Bildungsroman* e a temporalidade fluínte, caótica e aberta da vida que se tenta representar. Os lectores asistimos ao "sentido dun final"[16] -a identidade ou autocoñecemento do heroe tras probarse nas experiencias da vida-, aínda que sexa inharmónico, truncado ou irónico, pero ese final é en realidade un comezo en canto require unha aplicación daquel sentido á vida, que non reflecte a novela. Tal paradoxo fai que os *Bildungsromane* demanden continuacións, de efectivo cumprimento nas cinco obras mencionadas -*Agathodämon* de Wieland segue a *Der Geschichte des Agathon*; *Wilhelm Meisters Wanderjahren* de Goethe a *Wilhelm Meisters Lehrjahre*; *Witiko* de Stifter, a *Nachsommer*; e *Martin Salander* de Keller, a *Der Grüne Heinrich*- e en varias novelas de autoformación hispánicas, segundo tivemos ocasión de comprobar.

Á actividade teórica subseguinte á creación e á recepción do *Bildungsroman,* debémoslle tamén o nome de 'autoformación' co que traducimos a "especificación temática" *Bildung*. Xa ao comezo da nosa investigación, as expresións "novela de aprendizaxe" ou "novela de formación", calcos das traduccións francesa e inglesa de 'Bildungsroman', reveláronse conceptualmente demasiado amplas en canto non recollen unha das que consideramos características do xénero: a reflexividade da formación. François Jost, estudioso do *Bildungsroman,* co que disentimos noutras cuestións no curso do noso traballo, facilitounos coa súa precisión terminolóxico-conceptual a clave que precisabamos: dadas as reflexivas implicacións do xénero o nome adecuado debería ser *Selbstbildungsroman*[17].

A reflexión ou capacidade formativa do mesmo obxecto cultural, obtido no proceso de formación, sobre o suxeito -característica da autoformación dos individuos- transparéntase no esquema dialéctico da *Fenomenoloxía do espírito* de Hegel, obra que non por casualidade ten sido considerada *Bildungsroman* filosófico. A *síntese* hegeliana explicita, en particular, a *autoconciencia* da formación do *suxeito.* A fenomenoloxía hegeliana facilitounos así o alicerce filosófico para a nomenclatura que propuñamos.

En fin, xa que de filosofía, reflexión e autoconciencia falamos, debemos dicir tamén que a Paul Ricoeur debémoslle outra das claves máis operativas e suxerentes do noso estudio: a autoconciencia ou identidade do heroe de ficción como a de todos os seres e as colectividades humanas é unha *identidade narrativa*. O heroe, segundo Ricoeur,

---

16 Cfr. Frank Kermode, *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 1983, p.16.

17 François Jost, "Variations of a Species: the Bildungsroman", *Symposium*, XXXVII, 2, 1983, p. 126, afirma ao respecto: "*Sich bilden* means to give one's mind, one's character, and one's personality their final shape, their final form.The verb *bilden*, the etymological root of Bildungsroman, assumes reflexive implications and the accurate name for species could be *Selbstbildungsroman*".

"recoñécese na historia que el se conta *a si mesmo, sobre si mesmo*".[18] Deste xeito, o proceso autoformativo dos heroes *bildungsromanianos* non é máis cá metáfora narrativa do proceso autoformativo de toda a humanidade que se reflecte na cultura e particularmente nos discursos narrativos. A novela, e dentro dela a súa quintaesencia, o *Bildungsroman*, constitúen dous dos círculos máis próximos ao centro significativo desa metáfora.

En diferentes puntos do noso traballo tivemos oportunidade de confirmar a hipótese de Ricoeur, pois as historias de autoformación que enriquecen a evolución do discurso novelístico constitúen, nas diferentes épocas, imaxes especulares da autoformación cultural humana, de modo similar a como os secuenciais autorretratos de Rembrandt, por exemplo, nos ofrecen o perfil histórico da súa evolución artística e persoal. Significativamente comprobamos ademais como as fases de transformación e renovación novelísticas están marcadas a xeito de fitos con novelas do xénero que estudiamos.

A especificación temática da autoformación vincula en efecto as novelas dese xénero ás experiencias de transformación e maturidade humana, ao tránsito da inocencia ao estado adulto, á busca permanente da identidade persoal. A «novela de autoformación», comparte así con outras manifestacións culturais e artísticas -os "ritos de paso", especialmente os de iniciación; determinadas cerimonias relixiosas e sociais do mundo moderno; as mitoloxías dos diferentes pobos; algunhas narracións épicas da antigüidade; o cine no noso século, etc.- o cadro significante do devir humano.

1.4 A ESTRUCTURA ANTROPOLÓXICO-MÍTICA DA NOVELA DE AUTOFORMACIÓN

No terceiro capítulo de *La novela de autoformación* (Kassel, 1996), sentamos as bases antropolóxico-míticas do xénero, procurando alcanzar na liña comparatista emprendida as concomitancias da novela de autoformación cos discursos mítico e ritual da iniciación humana.

Revisamos, en primeiro termo, o concepto de *mito* co fin de salientar os caracteres que o constitúen non só en discurso afín senón tamén en auténtico alicerce

---

18 P. Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, III, Paris, Seuil, 1985, p. 357. Cfr. tamén na mesma obra a p. 355, e no mesmo autor, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, pp. 167-192.

antropolóxico do tipo de novela que tratamos. Subliñamos así o seu carácter *narrativo* e *simbólico* e, neste senso, o feito de constituír unha explicación intuitiva e alóxica da ontoloxía, teleoloxía e epistemoloxía humanas.

En segundo lugar, consideramos o *mito* como a estructura profunda e universal das diversas mitoloxías. O libro de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*[19], avalou esta última consideración e revalidou coa análise da 'aventura do heroe' o esquema tripartito do noso xénero: *separación-iniciación-retorno.* Campbell tomou esta fórmula dos 'ritos de iniciación', que tamén consideramos, aínda que superficialmente, no noso traballo para facer transparente a fundamentación iniciática da novela de autoformación. Por outra parte, a análise comparativa daqueles ritos coas relixións, as mitoloxías, e certos rituais sociais do mundo moderno, non só manifestaron o vínculo destas manifestacións ao mito senón que tamén nos proporcionaron un aparato conceptual de reiterada aplicación na nosa investigación. 'Morte', 'resurrección' ou 'renovación', '*regressus ad uterum*', '*descensus ad inferos*', 'probas iniciáticas', 'camiño de probas', entre outras expresións, chegaron deste xeito a ser vocabulario familiar no noso estudio. En fin, a psicanálise, coa súa consideración terapéutica dos soños, sinalounos un nada desdeñable parentesco de certas manifestacións do mundo onírico coas sinaladas representacións do mito iniciático.

Dous compoñentes revelan a virtualidade cognoscitiva de todas esas linguaxes: a *narratividade*, tal como nos fixera ver Ricoeur coa súa teoría sobre a *identidade narrativa*, e a *ficción*[20], os dous, caracteres inherentes ao *mito*. A novela de autoformación, polo seu carácter narrativo e ficticio, pola súa fonda significación humana e pola súa

---

19 Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, F.C.E., 1959.

20 Neste capítulo terceiro da publicación que fundamenta as vindeiras páxinas, consideramos que as narracións mitolóxicas das diferentes culturas son, na súa orixe, *ficticias,* aínda que as sociedades que as crearon aceptáronas como *verdadeiras* (Cfr. F. Kermode, *El sentido de un final*, p. 46; N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 77, e N. Frye, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980, pp. 20 e 27). Non se trata, sen embargo, de entender 'verdade' na súa acepción filosófica máis rigorosa. A *verdade* das ficcións mitolóxicas, como a verdade da ciencia, por outra vía, é provisoria e consensuada. Non é tanto un resultado como unha busca epistemolóxica permanente que o seu ideal comporta a pesar de que, como nos fixo ver Nietzsche ("Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" en Nietsche / Hans Vaihinger, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 18-23) toda linguaxe é incapaz de alcanzar a verdade polo seu carácter metafórico e pola natureza ficticia [aquí 'ficción' oponse a 'verdade'] do intelecto humano. As palabras de Nietsche non só sinalan á ficción como canle e orixe do coñecemento humano senón que selan coa marca da ficción calquera camiño cognoscitivo. Por outra banda, xa se ten observado (cfr. Michael Beddow, *The Fiction of Humanity*, p. 5) que as narracións ficticias *"precisamente na medida en que as percibimos como ficticias"* ofrécennos determinadas visións sobre a natureza humana que non poderían ser representadas por outros discursos de tipo racional ou mimético. En todo caso, e polo que respecta ao noso estudio sobre a novela de autoformación, o alto grao de concomitancia observado nas manifestacións culturais examinadas, fálanos dunha verdade universal que vai máis aló de particularidades espaciais e temporais: a verdade profundamente humana do *mito* da iniciación ao estado adulto, mito que subxace en todas aquelas representacións e que está reclamando, coa súa virtualidade simbólica permanente, análogas recreacións.

vitalidade formal constitúe unha das privilexiadas derivacións do mito da iniciación humana, o mito da maturidade ou do acceso ao estado adulto.

Á luz da consideración mítica da autoformación, revisamos tamén o concepto de "heroe" e "victoria", pois neles persisten aínda certos resaibos herdados do horizonte de expectativas que creou o 'romance'[21]. Reivindicamos as dimensións humanas daqueles conceptos, máis acordes co horizonte da novela moderna, e consideramos aberto e dialéctico o proceso iniciático subxacente á aventura do heroe. A estructura cíclica do 'romance' persistirá na novela moderna, e como tal advertímola tamén nalgunhas das máis destacadas novelas de autoformación do no noso *corpus* -*Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; *Wilhelm Meister*, de Goethe; *Arredor de si*, de Otero Pedrayo, etc.- Sen embargo, se a proximidade do 'romance' ás fontes primitivas do mito transparenta con acusada diafanidade o esquema tripartito da iniciación humana, as novelas de autoformación que asumen a súa estructura presentan o final abrupto, inesperado, e forzado que xa viron os teóricos do *Bildungsroman*. O esquema tripartito e cíclico que reflecte o romance é, como todo esquema, artificial: só unha síntese cósmica da multiplicidade de movementos iniciáticos do seu actor principal. Ben advertiron o carácter teleolóxico e aberto de toda iniciación humana os novelistas que, como xa apuntamos nesta introducción, romperon o final forzado das súas primeiras novelas de autoformación prolongando a historia do heroe nunha ou en sucesivas continuacións. O movemento da iniciación é cíclico, si, pero progresivo nun continuo xiro en espiral[22]: a *síntese* do primeiro movemento iniciático constitúe a *tese* ou estado de partida do segundo.

O movemento ascendente, de retorno á unha situación idílica, tan perceptible no 'romance', revélase como factor xerante de estructura e discurso novelístico no procedemento temporal da *retrospección*. A *anamnese*, na súa fonda significación mítica, ten como obxectivo recuperar a orixe e a historia dunha entidade individual ou colectiva para ter control sobre a mesma[23]. Homologamente, o heroe da novela de autoformación

---

21 Utilizamos esta palabra basicamente no sentido anglosaxón do termo. Designamos pois con ela aquela narración que presenta o dominio dalgún ou de todos estes caracteres: 1) un heroe sobrehumano concibido como ser invicto por riba de calquera obstáculo; 2) un heroe arquetípico con dominio do fantástico sobre o real; 3) o predominio da intriga sobre o carácter do personaxe, e 4) a carencia de estructura unitaria radicada no protagonista. A estructura do 'romance', segundo observou N. Frye, *La escritura profana*, pp. 67-69, é cíclica: o heroe parte dunha situación idílica -infancia ou idade de inocencia- para vivir a iniciación ou camiño de probas. Tras a superación destas, regresa simbolicamente ao mundo idílico mediante un mecanismo de *happy ending* (xeralmente o matrimonio).

22 Concluída a redacción do noso traballo, viñemos a descubrir, que, mesmo con expresión moi semellante, coincidiamos con outra investigadora na mesma percepción da iniciación. Cfr. Begoña Aguiriano, "La iniciación del caballero en Chrétien: «Erec et Enide»" en María Eugenia Lacarra (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, P. de la Universidad del País Vasco, 1991, p. 45.

23 Cfr. Mircea Eliade, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1983, pp. 65 e s., 91-98, 198-200, e do mesmo autor, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1983, pp. 92-98.

constrúe a súa identidade narrativa -de novo Ricoeur- rastrexando pola memoria no fluxo caótico e inarticulado da súa vida. A meta é alcanzar o sentido desa vida nunha creación persoal e estructurada da propia historia; o camiño é a *re-flexión* -un argumento máis para a reflexividade inherente ao xénero- sobre esa historia.

A novela pon así de manifesto os caracteres míticos da iniciación humana: cíclica e sen embargo aberta, regresiva pero teleolóxica, xenética mais tamén apocalíptica[24].

1.5 Configuracións históricas da novela de autoformación

Revisados os concepto de "xénero" e de *Bildungsroman,* e o fundamento antropolóxico-mítico da autoformación, percorremos na anterior publicación as distintas configuracións históricas do xénero cunha cuádrupla intencionalidade. En primeiro lugar, tentabamos revelar a capacidade integradora da novela, que asume nun "enunciado secundario complexo" diferentes "enunciado secundarios" máis simples procedentes de moi diversas fontes xenéricas. Esta característica facultade da novela, ponse de manifesto ao longo da súa historia, aínda que é máis perceptible, como é obvio nas fases iniciais do xénero. A tal fin remontámonos á *Antigüidade greco-latina* e á *Idade Media europea.* Era unha pretensión que nos suxería e case esixía o capítulo anterior: recuperar a orixe da novela de autoformación para coñecer a súa identidade.

En segundo lugar, queriamos observar a facultade da novela para a súa reanimación interna permanente mediante un *feedback* de fórmulas experimentadas con anterioridade. Como no primeiro obxectivo, esta reflexividade da novela tiña moito que ver, por outra parte, coa reflexividade do xénero que estudiabamos. A nosa atención detívose, neste caso, na gran virtualidade rexenerativa da *picaresca*, e no xénero español que, nos seus textos fundamentais -*Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*-, amosounos a función reflexiva que poden desempeñar a autobiografía e a confesión na novela de autoformación.

En terceiro lugar, pretendiamos destacar a capacidade asimilativa da novela nunha e noutra dirección: por unha parte, a "novelización" de xéneros próximos e, por

---

[24] Utilizamos o termo 'apocalíptica' no senso etimolóxico do substantivo grego orixinario: "revelación".

outra, a "expansión" da novela a partir de fórmulas alleas, tal como xa ocorrera, polo demais, no mundo antigo. A *Autobiografía* e a *novela lírica* ilustraron no noso estudio esta dobre dirección novelesca na modernidade do xénero.

Finalmente, nun afán delimitativo que está na orixe da teoría sobre o *Bildungsroman*, quixemos subliñar as fructíferas e conflictivas relacións da novela de autoformación con xéneros afíns (fructíferas, desde a perspectiva da creación e da recepción; conflictivas, desde as actividades de post-procesamento teórico-crítico). Co prurito da precisión conceptual, estudiamos a *novela didáctica* e *novela pedagóxica* nas súas relacións coa *novela de autoformación*.

1.5.1 A NOVELA NA ANTIGÜIDADE GRECO-LATINA

O estudio sobre as novelas e formas paranovelescas do mundo grego e latino posibilitounos, entre outras, as seguintes observacións. En primeiro lugar, o xurdimento e éxito de recepción das novelas gregas explícase polo novo contexto socio-cultural do período helenístico. Trala ruptura de fronteiras do imperio de Alexandre Magno e baixo a homoxeneización lingüística da *koiné*, prodúcese o intercambio de linguas, costumes e concepcións vitais diferentes e, conseguintemente, o relativismo e a crise de valores. O individualismo imponse como forza motriz nesta sociedade multiforme e cambiante na que o "ben estar" substitúe ao "benser" social da época clásica. A recepción colectiva da literatura e dos espectáculos clásicos dá paso agora á lectura individual dunha historia eternamente repetida no seu básico esquema e que serve, sen embargo, para fuxir desa realidade circundante na que nada invita a comprometerse.

En segundo lugar, as novelas gregas, os primeiros *Prüfungsromane* da historia, representan con salientable homoxeneidade un paradigma argumental *-encontro / separación / buscas / reencontro-* que simboliza, en última instancia, o proceso activo da identidade humana. Por iso, aínda que o seu cronotopo[25] permaneza inmutable e alleo

---

25 M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 237, chama "*cronotopo* (lo que en traducción literal significa «tiempo-espacio») a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. (...) En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo."

ao heroe e á heroína, aínda que as probas que sofren non teñan capacidade transformadora -só revalidan a castidade e fidelidade dos coprotagonistas-, a novela grega anticipa nalgúns signos a capacidade do discurso novelístico para representar a autoformación: a viaxe iniciática chea de diversas peripecias -recollidas na súa diferente tipoloxía de xéneros próximos-, as probas que redimen ao heroe e a heroína e os fai merecentes dun feliz reencontro, o desvalemento humano dos heroes, e, en fin o anhelo de identidade simbolizado aquí pola forza reintegradora do amor e a busca dun *alter ego*.

En terceiro lugar, o debate sobre a orixe da novela revelounos que a súa constitución formal foi resultado da confluencia de diversos xéneros da antigüidade: as historias locais, o drama euripidiano, a elexía erótica alexandrina, as narracións de viaxes, o folclore, etc[26]. Bajtin, un dos autores máis innovadores e máis suxestivos na teoría da xénese novelística, subliñou entre os múltiples e heteroxéneos factores que determinaron a eclosión da novela a importancia de dous deles: o *riso* e o *plurilingüismo*[27]. A novela ten moito que ver coa cultura popular da risa porque "se formou no proceso de destrucción da distancia épica, no proceso de familiarización cómica do mundo e do home, de rebaixamento do obxecto de representación artística ata o nivel da realidade contemporánea, imperfecta e cambiante."[28] Neste senso, e sempre segundo Bajtin, os xéneros serio-cómicos da antigüidade -os mimos de Sofrón, a poesía bucólica, a fábula, a primeira literatura de memorias, os panfletos, os diálogos socráticos, a sátira romana, a literatura dos simposios, a sátira menipea e os diálogos á maneira de Luciano- son os auténticos antecesores da novela[29]. Finalmente, o segundo factor que considera Bajtin, o plurilingüismo[30], está intimamente vinculado con aquela cultura popular da risa e coa heteroxeneidade xenérica da que xorde a novela pois tanto unha como outra favorecen a confraternización de diversas linguaxes sociais e literarias e a dialéctica (dialoxía) de varias voces individuais (polifonía).

En consecuencia, o fecundo e vigorizante humus do que procede a novela imprimirá nela o carácter de xénero non canónico e fará que desde a súa orixe sexa "un xénero en busca permanente, un xénero que se autoinvestiga constantemente e que revisa incesantemente todas as formas do mesmo xa constituídas."[31]

---

26 A propósito das diferentes teorías sobre a orixe da novela, cfr. "La novela en la Antigüedad greco-latina. Novelas de amor y de aventuras" na nosa anterior publicación, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 100-126.

27 Cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 420.

28 M. Bajtin, op. cit., p. 483.

29 Ibidem, p. 467.

30 Segundo M. Bajtin, op. cit., pp. 151 e s., 182 e 483, a novela puido ver por primeira vez a luz literaria cando un imperio pluricultural e, en consecuencia plurilingüe, favoreceu o encontro complementario de múltiples linguaxes sociais e culturais.

31 M. Bajtin, op. cit., p. 484.

Os caracteres que Bajtin salientou na orixe da novela están xa presentes no *Satiricón* de Petronio -sátira menipea, segundo Bajtin- e na obra de Apuleio, *O asno de ouro*. Os dous exemplos romanos representan, na súa singularidade e na ausencia dunha estructura unitaria e serializada -ao menos na obra de Petronio-, a heteroxeneidade compositiva da novela e o seu vínculo coa cultura da risa a través dos xéneros serio-cómicos que as integran. O *Satiricón*, obra incompleta de estraña factura, segue sendo un reto para os investigadores; *O asno de ouro*, constitúe en diferentes aspectos temáticos e formais, un paradigma para futuras obras e series picarescas.

Referido á novela de autoformación, o sucinto exame da orixe da novela na antigüidade greco-latina descubriunos, aínda nesa imperfección que caracteriza os comezos, algunhas das claves que actualizará o discurso novelístico do xénero tratado: a idoneidade da historia narrada para representar -aquí simbolicamente aínda- a busca da identidade persoal; a manifestación do esquema iniciático na estructura do *romance*; a vitalidade do "cronotopo do camiño" ou "da viaxe"[32]; a funcionalidade "redentora" -posteriormente, só renovadora ou transformadora- da "proba"; a heteroxeneidade de xéneros ou modalidades discursivas que, como a 'sátira menipea', terán unha gran relevancia na manifestación e maduración da novela de autoformación, e, en fin, a ironía e ambigüidade derivadas, en última instancia, dese diálogo de diferentes xéneros e linguaxes e do xerme autoparódico da novela -lémbrese a "cultura popular da risa"-, factores todos eles propiciados por un contexto histórico cambiante e multiforme.

1.5. 2 A novela na Idade Media. As novelas de cabalerías

Na Idade Media, o "roman courtois" dos séculos XII e XIII presta un novo impulso á xa adormecida tradición novelesca dos séculos precedentes. Esta revitalización, xorde, como no caso grego, nun contexto favorable -a disolución do Imperio romano e o nacemento de novas linguas e nacionalidades- e coincide con dous procesos intimamente vinculados á escritura.

O primeiro destes procesos ten que ver coa actividade que designan os termos 'enromancier', 'romanzare', 'romançar' -termos relacionados etimoloxicamente coa

---

32 Cfr. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 250. Aínda que Bajtin, op. cit., pp. 394 e s., fai comezar o cronotopo do camiño na novela latina, xa na novela grega observamos a recorrencia dunha variante do mesmo que terá unha gran vitalidade na historia do xénero: a *viaxe*.

denominación xenérica das linguas 'romances' ou 'románicas' e, significativamente, co nome que designará a partir de entón ao xénero da novela nas principais linguas europeas[33]- é dicir, coa actividade de traducir do latín ou poñer por escrito un texto en lingua romance[34].

O segundo daqueles procesos está vencellado ao tránsito dunha narrativa oral -destácase a tradición mitolóxica celta- a outra literaria, isto é, ao tránsito entre a *voz* e a *escritura* tal como o viu Paul Zumthor[35].

Se consideramos o factor contextual, na Idade Media, como no período helenístico, é relevante a demanda novelesca do público lector -pertencente no caso medieval á elite nobre e eclesiástica-, público no que tamén agora como entón a muller desempeña un papel decisivo. As damas cortesás, ademais de receptoras, impulsan o xénero a través da feminización dos costumes e da cultura. A idealización da muller e a temática amorosa que achamos na lírica trovadoresca e no "roman courtois" son un relevante testemuño de que as donas non estiveron repousando mentres os seus homes facían a guerra lonxe delas. A aquela intensa actividade cultural que sinaladas mulleres -entre elas, Leonor de Aquitania e as súas fillas María de Champagne e Aalis de Blois- promoveron na corte de Provenza debémoslle o "código do amor cortés" de tanta transcendencia na vida[36] e na literatura.

En fin, latexan neste impulso novelesco medieval as ameazas que sofre o réxime feudal -a nacente burguesía e as pretensións absolutistas dos monarcas- e a conseguinte crise de valores. Así pois, como no período helenístico, nos séculos da Idade Media que ven rexurdir o xénero novelesco, pérdese a "inmanencia total do sentido" representada pola Épica medieval e rómpese a unidade entre interioridade e mundo exterior[37].

---

33 En español e nas linguas culturais do mundo hispánico, emprégase o termo de 'novela' porque a palabra 'romance' designaba xa un xénero poético de gran popularidade. Deste xeito, 'novela', en español, e 'novel', en inglés, termos con significación equivalente aos de 'roman' ou 'romanzo' do francés e italiano, respectivamente, están estreitamente vinculados, por etimoloxía, a 'nouvelle' e 'novella', palabras que nesas linguas designan a producción novelística corta.

34 Cfr. C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1988, p. 87.

35 Cfr. Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil, 1907, p. 308.

36 Nesta permeabilidade entre literatura e vida e na influencia que aquela exerce sobre a percepción humana da realidade, hoxe pasa xa por ser unha verdade case axiomática a idea de que o amor se inventou en Provenza no século XII. Sobre o "amor cortés", cfr. Denis de Rougemont, *L'amour et l'occident*, Paris, Librairie Plon, 1939. Cfr. tamén C. García Gual, *Primeras novelas europeas*, pp. 73-84, e Iam Watt, *The Rise of the Novel*, London, Penguin Books, 1972, p. 153.

37 Cfr. Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard, 1974, p. 272.

En medio destas circunstancias, os relatos sobre cabaleiros eríxense como a narrativa máis representativa destes últimos séculos medievais, ao mesmo tempo que enriquecen a corrente das novelas de aventuras iniciada polas novelas helenísticas. Progresamos deste modo cara á manifestación da novela de autoformación.

A epifanía literaria das novelas de cabaleiros, propiciada por todos estes factores contextuais, é o resultado da sedimentación épica e mítica, da progresiva ficcionalización da historia e do aproveitamento temático do amor-cortés. As analoxías coa orixe cultural e literaria da novela grega son pois evidentes. Non debe enganarnos a este respecto o feito de que os "romans courtois" estean escritos en verso, pois o octosílabo que empregaron os seus autores estaba destinado á recitación, non ao canto épico, e o seu ritmo rápido tendía á prosificación que efectivamente se produciu. O espírito novelístico do "roman courtois" refléctese ademais, segundo Bajtin, na bivocalidade do xénero, na relativización da linguaxe e na sutil distancia irónica das palabras do autor[38]. Lembremos, nesta consideración de Bajtin, o contexto plurilingüístico europeo: fundamentalmente, a relación de adstrato entre as múltiples linguas europeas en inicial fase formativa e a relación destas mesmas linguas co latín culto.

Polo demais, o "roman courtois" e a súa proxenie narrativa inmediata, a novela de cabaleiros, inscríbese na corrente mítica, en gran parte de orixe celta, que transmitirá a toda a novela europea numerosos motivos e personaxes mitolóxicos e, polo que atangue ao xénero que estudiamos, estructuras iniciáticas. A literatura cabaleiresca, cada vez máis idealizada e mistificada a medida que a orde da cabalería perde radicación social, representa efectivamente dous tipos de iniciación: a iniciación social do heroe na orde de cabalería e a iniciación individual.

Aínda que a mediación cabaleiresca resta posibilidades de desenvolvemento á iniciación individual, observamos xa avances notables con respecto aos *Prüfungsromane* gregos. O amor[39] é un importante motor da acción narrativa e xustifica como nos relatos helenísticos enfrontamentos hostís, cambios de nomes e todo xénero de aventuras fantásticas. Pero na novela medieval, o heroe non é xa a víctima da aventura senón o seu buscador. O cabaleiro é un aventureiro no sentido máis puro da palabra[40].

---

38 Cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, pp. 192 e ss.

39 O amor non é, sen embargo, como no caso grego, a meta do heroe, nin as aventuras teñen como fin a confirmación das virtudes amorosas. O amor e o servicio á dama constitúen unha norma máis dese código ético da cabalería dentro do proceso de "feudalización" ou avasalamento que preside o ámbito da cabalería. O amor é un requisito para a perfección persoal do heroe dentro da identidade social que "feudaliza" as súas relacións cos outros (vasalo do rei, vasalo da dama).

40 Non obstante este valor de "proxección cara ao futuro" que está na etimoloxía do termo e na súa concepción medieval, a aventura permanece aínda allea ao cabaleiro; non ten o significado de "proba" -no

Esta iniciativa do cabaleiro dótao dunha capacidade de decisión que non tiña o heroe grego. E a pesar de que as súas conquistas e a gloria persoal redunden en beneficio doutros -dama, señor, rei, outros cabaleiros, etc.- e, en última instancia, da orde de cabalería e do sistema feudal, a pesar da evidente homoxeneización da iniciación social da cabalería e dos espacios novelescos en que os heroes viven as aventuras, a inicial vocación de loita do cabaleiro confírelle un carácter novidoso na tradición novelesca e ábrelle un camiño individual non homologable aos dos outros cabaleiros[41].

Ademais, a identidade do cabaleiro non reside xa no "alter ego" amoroso, como na novela grega, senón na súa particular andaina iniciática. Nesta individualización da identidade, non obstante a homoxeneización dos feitos de armas, notamos xa claros síntomas da debilidade e perfectibilidade do heroe: infraccións ao código, erros e faltas á virtude, ineptitude en certas cuestións da vida, etc., que contrastan coas outras dimensións cabaleirescas de heroe extraordinario. A imperfección e a vocación de perfección constitúen dous incipientes caracteres humanos do cabaleiro, a súa identidade propiamente novelesca que fai fisuras na natureza estática e inconsútil do heroe épico.

O cronotopo novelesco tamén evolucionou, con respecto á novela grega. Aínda que persiste a expresión desbordada e fantástica do espacio, o tempo comprímese ou dilátase en función das probas vividas internamente. A transformación da aventura en experiencia mental pode verificarse mesmo nun tempo encantado[42]. Paralelamente, o espacio sofre tamén un proceso de subxectivización semellante ao do tempo de acordo co carácter idealizante e a propensión metafórica da novela de cabalerías[43].

A iniciación social impide que o heroe execute un programa de autoformación de exclusivo destino persoal porque a iniciación individual non só atangue ao cabaleiro

---

sentido do francés 'épreuve', de experiencia transformadora e integrada na personalidade do heroe- e permanece co sentido do francés 'préuve'. Non se pode aplicar pois á aventura do cabaleiro a plenitude significativa que lle atribúe Lukács na definición de novela, *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 95: "La novela es la forma de la aventura, la que conviene al valor propio de la interioridad; el contenido es la historia de esa alma que hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida y descubre su propia esencia."

41 Isto explica que arredor da á singularidade dos diferentes cabaleiros os autores se dean cita para prolongar ou recrear as súas particulares identidades en extensos ciclos. Cfr. ao respecto M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 305.

42 É o dominio do que Bajtin, op. cit., pp. 306 e s., chama "*juego subjetivo con el tiempo*".

43 O bosque, espacio ilocalizable xeograficamente, destácase como unha variante mítica da inmersión iniciática do heroe no mundo de probas. O seu carácter sombrío, o seu silencio misterioso e ameazante no que axexan mil perigos descoñecidos, o seu natural e agreste afastamento da civilización, xuntamente con outros elementos espaciais -a terra desolada ("la terre gaste"), o río infranqueable, o profundo lago, unha fauna hostil (serpes, escorpións, monstros, etc.), castelos illados, covas e camiños de obstáculos-, proporcionan a idónea imaxe do "regressus ad uterum" neste romance medieval.

senón tamén ao mundo que xira en torno a el, como xa vimos[44]: á orde de cabalería, directamente, o réxime feudal, indirectamente. Pero na novela de cabaleiros asistimos xa á reducción da identidade bipartita dos relatos gregos -heroe e heroína- á identidade única que representa o cabaleiro, e observamos tamén unha característica da novela de autoformación: a confluencia de tres actantes -suxeito, obxecto e destinatario- no mesmo actor[45].

Todos estes caracteres do romance medieval de cabaleiros están presentes nos dous exemplos que seleccionamos para mostrar as virtualidades autoformativas do xénero novelístico: o poema narrativo de Chrétien de Troyes, *Le Roman de Percival ou Le conte du Graal*, escrito con probabilidade entre 1178 e 1181, e, dentro xa do mundo hispánico, a novela de cabalerías *Tirant lo Blanc*, escrita en catalán polo cabaleiro valenciano Joanot Martorell e publicada por vez primeira en Valencia en novembro de 1490.

Escollemos a mencionada obra de Chrétien de Troyes porque, dentro da súa simplicidade narrativa e da súa inconclusión, é apreciable a énfase na formación do protagonista[46] e a simboloxía de busca de identidade que representa o misterio do Grial. Os continuadores e imitadores de Chrétien, atentos prioritariamente á resolución narrativa da historia de *Percival*, ocultarán ou desvirtuarán aqueles dous caracteres, a excepción de Wolfram von Eschenbach quen, co programa formativo de *Parsifal* -versión alemana de *Percival* escrita entre 1200 e 1212- abrirá unha vía de explotación novelística na cultura alemana que desembocará no *Bildungsorman*[47], como xa apuntamos.

---

44 Cfr. Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, p. 185.

45 Debémoslle a Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 99, a consideración deste sincretismo actancial que asumimos como característica do xénero teórico que tratamos. S. Suleiman observa nas novelas de tese con historias de aprendizaxe exemplar positivo que "comme dans le *Bildugnsorman* le sujet, l'objet et le destinataire sont syncretisés en un seul acteur, qui est le héros" aínda que nas novelas de tese "l'objet (...) est une catégorie complexe: à coté de l'acteur animé qu'est le héros dans son être «authéntique», la catégoire de l'objet inclut un acteur abstrait, qui est la «bonne» doctrine".

46 Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 482, sinala tres planos na parte da obra de Chrétien relativa a Perceval: o primeiro plano é o da educación dun mozo cabaleiro; o segundo, o da conquista dunha liberdade que é consciencia e responsabilidade aceptadas e, finalmente, un plano relixioso. Referíndose ao primeiro plano Zumthor manifesta: "L'existence du premier a permis à R. Lejeune de soutenir avec vraisemblance que *Percival* (dont le dédicataire était chargé de diriger l'éducation du jeune Philippe Auguste) avait été, au moins dans son projet initial, une sorte de *Télémaque* destiné au petit roi."

47 Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, pp. 192-193 e 207-208, subliñou estes caracteres novelescos de *Parsifal:* a *bivocalidade*, xerada polo distanciamento irónico da palabra do autor, e a *idea da proba (predominante) combinada coa idea de formación*. O resultado, próximo ao que Bajtin chama *segunda liña estilística da novela*, condénsao o mencionado autor nesta observación: "*Parsifal* es la primera novela con problemática y pedagógica. Esta variante de género -a diferencia de la novela pedagógica puramente didáctica (retórica), con preponderancia monovocal (*Ciropedia, Telémaco, Emilio*)- exige una palabra bivocal. Una variante peculiar de esta especie la constituye la novela humorística pedagógica con acentuada tendencia paródica."

Perchevax li Galois, o heroe de Chrétien, é pois un exemplo clarificador do cabaleiro que avanza desde a inocencia ou ignorancia por un camiño de progresiva iluminación. O protagonista deste breve *roman* medieval é un heroe con *vocación de perfección*, simbolizada xa no inicio do relato na visión dos cabaleiros-anxos (representación do mitema[48] "A chamada da aventura"[49]). A diferencia dos outros heroes de Chrétien, Percival comeza a súa iniciación fóra da corte, na *forest gaste*. O cambio é significativo porque esta "erma floresta solitaria" presenta unha relación metonímica co espírito "non cultivado" do heroe. O narrador enfatiza en efecto a ignorancia do protagonista, as súas malinterpretacións, os seus erros, a súa necidade incluso. Só a aprendizaxe da cabalería, para a que Percival está dotado por natureza e liñaxe, parece realizarse con rápidos e extraordinarios resultados.

A estilización do espacio e do tempo, que acompaña metonimicamente á evolución persoal do heroe, conflúe nesa atmosfera encantada e nese illamento e inaccesibilidade do castelo do Grial que simbolizan a indescifrabilidade do seu misterio.

A iniciación persoal de Percival queda truncada e non representa un desenvolvemento paralelo ao da súa iniciación cabaleiresca porque, segundo notamos, asoma inoportuna e recorrentemente o mitema do "regreso ás orixes". A razón para este reiterado e extemporáneo "retorno" e, en consecuencia, para a frustración da iniciación de Percival radica, ao noso entender, no *sentimento de culpabilidade* do heroe por abandonar á súa nai a pesar de vela desmaiada e con signos de morte. O "pecado"[50] de Percival, instalado ao comezo da súa iniciación transcende, na súa dimensión obxectiva[51], a propia

---

48 Tomamos o termo e concepto de 'mitema' de J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planteta, 1978, p. 53. Para nós como para aquel autor o *mitema* é a unidade mínima dunha estructura mítica. Neste sentido coincide, segundo cremos, coas invariantes que J. Campbell, *El héroe de las mil caras*, analiza na traxectoria iniciática do heroe.

49 Cfr. as palabras con que J. Campbell, op. cit., pp. 60 e s., expresa o signicado desta unidade mítica: "este primer estadio de la jornada mitológica, que hemos designado con el nombre de "la llamada de la aventura", significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida. Esta fatal región de tesoro y peligro puede ser representada en varias formas: como una tierra distante, un bosque, un reino subterráneo, o bajo las aguas, en el cielo, una isla secreta, la áspera cresta de una montaña (...). El héroe puede obedecer su propia voluntad para llevar a cabo la aventura (...) o bien puede ser empujado o llevado al extranjero por un agente benigno o maligno (...). La aventura puede comenzar como un mero accidente (...); o simplemente, en un paseo algún fenómeno llama al ojo ocioso y aparta al paseante de los frecuentados caminos de los hombres."

50 Referíndose ás consecuencias negativas de non ter preguntado que significaba o Graal, a prima de Percival manifesta ao heroe: "Por lo pechié, ce saches tu,/De ta mere t'est avenu,/ Qu'ele [est] morte del doel de toi." (Cfr. a edición de William Roach, *Le Roman de Percival ou Le conte du Graal*, publicada a partir do manuscrito francés 12576 da Bibliothèque Nationale, Genève, Librairie Droz/ Paris, Librairie Minar, 1959, p. 105). "Pechié": esta é a palabra clave, na súa dimensión ontolóxica e colectiva, para explicar o fracaso da iniciación de Percival non obstante o seu destino extraordinario.

51 Sobre a diferencia entre a obxectividade do 'pecado' e a auto-condenación que implica o sentimento de culpabilidade, cfr. Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1968, pp. 419 e s.

individualidade do heroe, humanízao e convérteo en símbolo de toda a colectividade humana. A productividade mítica de Percival ten que ver sen dúbida con esta proxección universalizadora do seu "pecado orixinal". En definitiva, Percival representa desde os seus antecedentes míticos pasando polo seu carácter medieval e ata os nosos días, a loita do home que arrastra nun camiño de probas o estigma do pecado inherente á súa natureza imperfecta e, en consecuencia a imposibilidade dunha identidade plena (simbolizada aquí no Grial).

Antropoloxicamente, Percival é un heroe que vacila entre un substrato épico e outro novelesco. O éxito rápido e sempre victorioso nos feitos de armas, nas aventuras propiamente cabaleirescas, asimílao á categoría de heroe extraordinario, pero o seu "pecado", transformado en recorrente proceso autoinculpatorio e autocondenatorio, o seu inicial carácter agreste, os erros e as leccións aplicadas a destempo, a perda do Grial, en fin, dotan a Percival xa dun carácter propiamente novelesco. Neste senso a formación frustrada de Percival é o paradigma mítico de tantas e tantas identidades frustradas que percorren as novelas de autoformación.

Literariamente, en fin, estes caracteres novelísticos da personaxe saen reforzados se temos en conta, desde teses bajtinianas xa apuntadas, a incipiente bivocalidade que no relato distancia as voces do narrador e do heroe.

O carácter novelesco do heroe máis representativo da narrativa medieval, o cabaleiro, acentúase no texto hispánico examinado. *Tirant lo Blanc*, en efecto, a diferencia do *corpus* castelán dos *libros de caballerías* que tan severa censura sufrirán no *Quixote*, é obra inscrita na liña antiartúrica dos relatos cabaleirescos. As mediacións literarias[52] e as fontes de inspiración están máis próximas e polo tanto menos mitificadas que nas narracións castelás. A mesma Historia proporciona a substancia narrativa de *Tirant lo Blanc*: as aventuras do cabaleiro templario Roger de Flor, as experiencias doutros cabaleiros contemporáneos de Martorell e as vivencias que este mesmo autor tivo como activo militante da cabalería. Ademais, o contexto socio-político que a novela representa -a loita contra o turco- amplía, e achega tamén historicamente, os feitos de armas do heroe ás empresas militares político-relixiosas que tan profundos ecos tiñan no berce mediterráneo do autor.

---

52 A vida de Guillermo de Vàroic, recollida nos primeiros capítulos da novela chegou a Martorell a través dunha prosificación francesa da novela anglonormanda *Gui de Warewic*. Así mesmo as aventuras deste conde foron levadas á práctica por Roger de Flor, cabaleiro alemán que inspira a Martorell a través da crónica de Ramón Muntaner.

Deste modo, *Tirant lo Blanc* desvíase do simbolismo mítico da foresta artúrica, dos proxectos sobrehumanos encomendados ao cabaleiro, das aventuras xustapostas -engarzadas por *entrelacement* e *amplificatio*- e carentes dunha funcionalidade teleolóxica na personalidade do heroe.

A confrontación *eu-mundo* ten en *Tirant* unha proxección social, política e relixiosa máis ampla, máis histórica e máis humana cás dos cabaleiros da literatura castelá, e a iniciación propiamente cabaleiresca -o adoutrinamento do ermitán[53], a recepción da orde de cabalería na corte do rei de Inglaterra e os escasos lances de armas entre cabaleiros- queda relegada aos 85 capítulos iniciais dos 487 que ten a novela.

Ese marco social máis amplo presta tamén caracteres específicos á función do amor na construcción persoal de Tirant. Carmesina, a filla do emperador de Constantinopla, é un reclamo da propia busca do heroe como nos antigos relatos gregos e nos cabaleirescos medievais pero aquí esa mediación amorosa está ademais supeditada a adquisición dun *status* social: Tirant é cabaleiro e nobre, pero non fillo de reis. Terá que *demostrar*[54] pois nunha carreira de ascenso e melloramento persoal que é merecente da dama.

Nunha dirección xa máis próxima á modernidade -lembremos que estamos a fins do século XV-, Tirant como noutrora Percival, cumpre unha función de bisagra entre o heroe do *romance* e o protagonista da novela moderna. Por un lado, a valentía de Tirant -confirmada nos numerosos e grandiosos feitos de armas- e a beleza física, signo da súa nobreza familiar e espiritual, constitúen a herdanza medieval dos heroes extraordinarios. Por outro, certas debilidades, que asoman especialmente na relación amorosa -unha nova analoxía con Percival-, apuntan a ese "proceso de familiarización cómica do mundo e do home" que é característico da novela segundo vimos. En efecto, a fanfurriñada, a timidez ou a inxenuidade que observamos na súa conducta amorosa contrasta coas recias virtudes que o adornan como líder doutros homes; os enganos sufridos, as caídas e feridas, os erros recoñecidos por el mesmo e, en fin, a enfermidade que o leva á morte a piques de

---

53 A débeda de Martorell con respecto á obra de Ramón Llull non se limita só á doutrina contida no libro deste autor, senón incluso ao encadre narrativo-mítico desa doutrina. Cfr. Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería* (trad. de Luis Alberto de Cuenca del original *Llibre de l'ordre de cavalleria*), Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 14 e s., e *Tirant lo Blanc*, ed. de Martí de Riquer, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 170. En ambos casos o feito de que o candidato a cabaleiro se durma e, desviándose do camiño, chegue ata a fonte onde se atopa o ermitán actúa como variante do mitema "a chamada da aventura" xuntamente coa disposición voluntaria do candidato e a convocatoria a Cortes do rei. Non é desdeñable tampouco o simbolismo da auga da fonte, ao comezo da iniciación cabaleiresca dos dous escudeiros.

54 Cfr. R. Beltrán Llavador, *"Tirant lo Blanc". Evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1983, pp. 117.

conseguir a meta da súa andaina iniciática son outras tantas fisuras que o afastan do home extraordinario que tamén representa.

Sen perder de vista este comportamento vacilante do heroe, o exame de *Tirant lo Blanc* permitiunos facer outras observacións vinculadas a paradigmas operativos no noso estudio. En primeiro lugar, a dimensión mítica de Tirant transparéntase na presencia de certos motivos iniciáticos: a chamada á aventura, o camiño de probas - "*requestas* persoais" e campañas militares, por un lado; a conquista amorosa, por outro-, a singular microsimbolización do "regressus ad uterum" que representa o naufraxio nas costas de África e a ocultación na cova, a conducta maniqueísta de axudantes -por exemplo Plaerdemavida- e opoñentes -é o caso do duque de Macedonia e da Viuda Repousada-, etc.

En segundo lugar, a dimensión épica manifféstase, á parte das facetas extraordinarias do heroe xa sinaladas, nun significativo cronotopo: ampla espacialidade, rápido cambio de escenario e *speed-up* temporal.

En terceiro lugar, a fixación mítica e épica de Tirant en practicados e recoñecidos esquemas literarios non oculta sen embargo un soterrado eixe reflexivo - con illados brotes de autoconciencia- que asoma de cando en vez nese proceso de maduración persoal que viu E. T. Aylward: cara ao final da novela, Tirant é máis vello e máis sabio que o individuo que desaparece bruscamente no cap. 299. Na guerra aprendeu diversas estratexias de defensa e ataque e certas habilidades na manipulación de información; aprendeu tamén a ser paciente cos subordinados e prudente con aliados e inimigos; adquiriu unha nova dimensión relixiosa como evanxelizador de infieis; fíxose, en fin, máis audaz e activo na súa traxectoria amorosa[55].

Con *Tirant lo Blanc* as probas deixan de ser a mera confirmación ritual dun *status* adquirido previamente e asumen a súa proxección teleolóxica e formativa. Se Tirant *demostra* a súa condición de cabaleiro e os seus merecementos para conquistar o trono de Constantinopla e o amor de Carmesina é precisamente porque a súa andaina iniciática descobre con cada experiencia amorosa ou militar a *perfectibilidade* e *real perfeccionamento* do *eu* inicial.

Por último, ten sido enfatizada por diversos autores a riqueza idiomática da novela de Martorell. A dimensión extraordinaria do heroe ofrece a súa mellor

---

55 Cfr. E. T. Aylward, *Martorell's "Tirant lo Blanc": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, p. 193.

Deste modo, *Tirant lo Blanc* desvíase do simbolismo mítico da foresta artúrica, dos proxectos sobrehumanos encomendados ao cabaleiro, das aventuras xustapostas -engarzadas por *entrelacement* e *amplificatio*- e carentes dunha funcionalidade teleolóxica na personalidade do heroe.

A confrontación *eu-mundo* ten en *Tirant* unha proxección social, política e relixiosa máis ampla, máis histórica e máis humana cás dos cabaleiros da literatura castelá, e a iniciación propiamente cabaleiresca -o adoutrinamento do ermitán[53], a recepción da orde de cabalería na corte do rei de Inglaterra e os escasos lances de armas entre cabaleiros- queda relegada aos 85 capítulos iniciais dos 487 que ten a novela.

Ese marco social máis amplo presta tamén caracteres específicos á función do amor na construcción persoal de Tirant. Carmesina, a filla do emperador de Constantinopla, é un reclamo da propia busca do heroe como nos antigos relatos gregos e nos cabaleirescos medievais pero aquí esa mediación amorosa está ademais supeditada a adquisición dun *status* social: Tirant é cabaleiro e nobre, pero non fillo de reis. Terá que *demostrar*[54] pois nunha carreira de ascenso e melloramento persoal que é merecente da dama.

Nunha dirección xa máis próxima á modernidade -lembremos que estamos a fins do século XV-, Tirant como noutrora Percival, cumpre unha función de bisagra entre o heroe do *romance* e o protagonista da novela moderna. Por un lado, a valentía de Tirant -confirmada nos numerosos e grandiosos feitos de armas- e a beleza física, signo da súa nobreza familiar e espiritual, constitúen a herdanza medieval dos heroes extraordinarios. Por outro, certas debilidades, que asoman especialmente na relación amorosa -unha nova analoxía con Percival-, apuntan a ese "proceso de familiarización cómica do mundo e do home" que é característico da novela segundo vimos. En efecto, a fanfurriñada, a timidez ou a inxenuidade que observamos na súa conducta amorosa contrasta coas recias virtudes que o adornan como líder doutros homes; os enganos sufridos, as caídas e feridas, os erros recoñecidos por el mesmo e, en fin, a enfermidade que o leva á morte a piques de

---

53 A débeda de Martorell con respecto á obra de Ramón Llull non se limita só á doutrina contida no libro deste autor, senón incluso ao encadre narrativo-mítico desa doutrina. Cfr. Ramón Llull, *Libro de la orden de caballería* (trad. de Luis Alberto de Cuenca del original *Llibre de l'ordre de cavalleria*), Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 14 e s., e *Tirant lo Blanc*, ed. de Martí de Riquer, *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, Barcelona, Ariel, 1982, p. 170. En ambos casos o feito de que o candidato a cabaleiro se durma e, desviándose do camiño, chegue ata a fonte onde se atopa o ermitán actúa como variante do mitema "a chamada da aventura" xuntamente coa disposición voluntaria do candidato e a convocatoria a Cortes do rei. Non é desdeñable tampouco o simbolismo da auga da fonte, ao comezo da iniciación cabaleiresca dos dous escudeiros.

54 Cfr. R. Beltrán Llavador, *"Tirant lo Blanc". Evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València, 1983, pp. 117.

conseguir a meta da súa andaina iniciática son outras tantas fisuras que o afastan do home extraordinario que tamén representa.

Sen perder de vista este comportamento vacilante do heroe, o exame de *Tirant lo Blanc* permitiunos facer outras observacións vinculadas a paradigmas operativos no noso estudio. En primeiro lugar, a dimensión mítica de Tirant transparéntase na presencia de certos motivos iniciáticos: a chamada á aventura, o camiño de probas - "*requestas* persoais" e campañas militares, por un lado; a conquista amorosa, por outro-, a singular microsimbolización do "regressus ad uterum" que representa o naufraxio nas costas de África e a ocultación na cova, a conducta maniqueísta de axudantes -por exemplo Plaerdemavida- e opoñentes -é o caso do duque de Macedonia e da Viuda Repousada-, etc.

En segundo lugar, a dimensión épica maniféstase, á parte das facetas extraordinarias do heroe xa sinaladas, nun significativo cronotopo: ampla espacialidade, rápido cambio de escenario e *speed-up* temporal.

En terceiro lugar, a fixación mítica e épica de Tirant en practicados e recoñecidos esquemas literarios non oculta sen embargo un soterrado eixe reflexivo - con illados brotes de autoconciencia- que asoma de cando en vez nese proceso de maduración persoal que viu E. T. Aylward: cara ao final da novela, Tirant é máis vello e máis sabio que o individuo que desaparece bruscamente no cap. 299. Na guerra aprendeu diversas estratexias de defensa e ataque e certas habilidades na manipulación de información; aprendeu tamén a ser paciente cos subordinados e prudente con aliados e inimigos; adquiriu unha nova dimensión relixiosa como evanxelizador de infieis; fíxose, en fin, máis audaz e activo na súa traxectoria amorosa[55].

Con *Tirant lo Blanc* as probas deixan de ser a mera confirmación ritual dun *status* adquirido previamente e asumen a súa proxección teleolóxica e formativa. Se Tirant *demostra* a súa condición de cabaleiro e os seus merecementos para conquistar o trono de Constantinopla e o amor de Carmesina é precisamente porque a súa andaina iniciática descobre con cada experiencia amorosa ou militar a *perfectibilidade* e *real perfeccionamento* do *eu* inicial.

Por último, ten sido enfatizada por diversos autores a riqueza idiomática da novela de Martorell. A dimensión extraordinaria do heroe ofrece a súa mellor

---

55 Cfr. E. T. Aylward, *Martorell's "Tirant lo Blanc": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, p. 193.

representación lingüística nesa uniformidade da linguaxe retórica que observou Vargas Llosa[56] nos solemnes discursos das personaxes; pola contra, o "proceso de familiarización cómica do mundo e do home", refléctese nas pinceladas lingüísticas do rexistro coloquial que Dámaso Alonso asocia á "imaxe da vida diaria"[57] propiciada pola novela.

Ancorados no período medieval e no dominio do *romance*, camiñamos con Percival e Tirant cara á manifestación da novela de autoformación. Percival, "simplicissimus" *avant la lettre* realizará unha custosa aprendizaxe, custosa incluso para a empresa épica da conquista do Grial; Tirant mellorará as súas extraordinarias dotes militares e superará en ralentizada iniciación amorosa -sexual e sensual- a impericia e irresolución iniciais. No tránsito do heroe estático ao heroe dinámico que os dous personaxes representan, a bivocalidade e o plurilingüismo incipientes expresan tamén no discurso narrativo as fluctuacións entre *romance* e novela.

1.5.3 A NOVELA PICARESCA

Co estudio da *novela picaresca española*, especialmente do *Lazarillo de Tormes* pasamos do *romance* antigo e medieval e da súa expresión simbólica da iniciación humana á expresión propiamente novelística da autoformación. Porque, en xeral, e salvo vacilantes e significativos exemplos como os apuntados, os heroes das novelas gregas e os cabaleiros das medievais non se transforman a partir das experiencias vividas. As aventuras nun e noutro caso só revalidan virtudes heroicas (a castidade e fidelidade, no caso grego; a idoneidade para a cabalería, no medieval). As *probas* non desempeñan pois unha función renovadora; son máis *préuves* que *épreuves* no sentido que eses termos teñen en francés. Os *romances* antigos e medievais revelan con gran transparencia as fontes míticas da iniciación, pero estas non logran aínda unha auténtica radicación novelística. Os *romances* daqueles períodos *son símbolo máis que canle de iniciación humana.*

Ao entrar no estudio da picaresca española advertimos tres vías paródicas que poñen de relevo o seu vínculo coa "cultura da risa" e a súa vitalidade no decurso histórico da novela.

---

56 Cfr. Mario Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, prólogo da edición castelá moderna de J. V. Vidal Jové, *Tirant lo Blanc*, I, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 41 e ss.

57 Cfr. D. Alonso, "*Tirant lo Blanc*", novela moderna", *Revista Valenciana de Filología*, I, 1951, pp. 190-198.

En primeiro lugar, consideramos unha *parodia homoxenérica recidivante*. Este tipo de parodia encontrámolo cando un xénero histórico determinado actualiza o modelo estructural dun xénero homólogo anterior, inicialmente xa paródico. É o caso do *Lazarillo de Tormes* que segue basicamente o paradigma xenérico das obras de Luciano -*Lucio* ou *o Asno*- e de Apuleio -*O asno de ouro* ou *As Metamorfoses*-, obras estas que no seu día puideron ter xa constituída unha reescritura cómica das novelas helenísticas de carácter idealizante.

En segundo lugar, distinguimos unha *parodia heteroxenérica reactiva*. Esta clase de parodia, que consiste na degradación burlesca dun xénero "serio" coetáneo, afecta tamén á picaresca española en canto este xénero puido ser unha reacción paródica ante a persistencia e desgaste dun xénero idealizante como o das novelas de cabaleiros. O feito de que os dous xéneros empreguen os mesmos tópicos iniciáticos -camiño, viaxe, aventuras, probas- afianza esta hipótese.

Por último, apuntamos a que chamamos *parodia autoxenérica*, a parodia autorreflexiva instalada no mesmo xénero. O *Buscón* de Quevedo representa na picaresca española esta función autoparódica só aparentemente destructiva porque non impide a andaina do xénero e outros ecos autoparódicos máis distantes no tempo como *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944) de Camilo José Cela. Análoga función autoparódica desempeña *A Montaña Máxica* de Thomas Mann no *Bildungsroman*, e xa se ten sinalado que o *Amadís* contén diversos elementos de burla e parodia do xénero novelesco da cabalería que culminarán no *Quixote*.

Tendo en conta pois a integración e recuperación de xéneros anteriores que fai a picaresca non debe sorprendernos achar os mesmos tópicos estructurais do *romance* antigo e medieval. Dunha banda, a revitalización novelística dos antigos modelos; doutra, ademais, a permanente e latente actividade do esquema antropolóxico-mítico da iniciación.

Naquela tripla canle de revitalización xenérica, a picaresca abre á novela as portas da modernidade. O fito coincide tamén significativamente coa epifanía do xénero que estudiamos. Pois, a novidade que apreciaron os estudiosos do *Lazarillo* nesta obra e na súa proxenie máis fiel radica precisamente, ao noso entender, no desenvolvemento de diferentes potencialidades que conducen á manifestación dunha novela de autoformación.

Varios críticos advertiron, en efecto, que aquelas aventuras do *Lazarillo*, inspiradas en anécdotas de orixe folclórica, ían sedimentando como auténticas probas iniciáticas na conciencia do protagonista.

É certo que esa sedimentación realízase coas imperfeccións dunha obra de comezos: a selección puntual de anécdotas[58]; as elipses narrativas e a ausencia de probas nun período vital tan decisivo como o da adolescencia; as reaccións de inxenuidade que retrotraen a traxectoria iniciática a unha etapa de inocencia xa superada pola dura aprendizaxe[59], etc.

É certo tamén que a iniciación de Lázaro actualízase na novela como autoformación negativa, é dicir, como autodeformación. Pero nin aquelas imperfeccións e mesmo deserción da liña autoformativa emprendida, nin o proceso deformativo máis que autoformativo, nin sequera a brevidade[60] da obra logran eclipsar o sentido unitario da historia narrada conseguido mediante a progresiva asimilación de experiencias, en definitiva pola subordinación da intriga á formación dunha personalidade[61].

---

58 Rosamaria Loretelli, *Da picaro a picaro. Le transformazione di un genere letterario dalla Spagna all'Inglaterra*, Roma, Bulzone Editore, 1984, p. 58, nega o carácter de *Bildungsroman* á picaresca porque a personaxe "non muta in continuazione, non cresce progressivamente, e le sue scelte, le azione, le avventure non si misurano né conseguono dal suo essere psicologico.(...) Il protagonista di queste opere (...) vive la fase iniziatica in una o più avventure, mutando nell'impatto con il mondo, poi la sua evoluzione è quasi nulla. Il suo adattarsi alle circostanze, il suo carattere dinamico operano all'interno delle singole avventure-beffe, ma non lasciano residui cumulabili". Só faremos tres puntualizacións á observación de R. Loretelli. En primeiro lugar, a categoría xenérica de *Bildungsroman* é aplicable á picaresca nunha concepción teórica, non restrinxida polo tanto aos caracteres do xénero histórico. En segundo lugar, non toda a picaresca española desenvolve as potencialidades autoformativas da iniciación. Segundo veremos máis adiante, só o *Lazarillo de Tormes* e o *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán representan as virtudes novelísticas da autoformación. En terceiro lugar, a observación de Loretelli sobre a carencia de evolución e continuidade na traxectoria do pícaro revela que esta autora examina o xénero desde un horizonte de expectativas xerado por novelas moi posteriores. Ao noso parecer, as escasas aventuras que a xeito de fitos sinalan aquela traxectoria só manifestan as arestas non pulidas dunha obra inicial pero non invalidan de ningún modo os "residui cumulabili" desas aventuras na personalidade do heroe.

59 Referímonos fundamentalmente ao episodio do acompañamento fúnebre que se narra no tratado terceiro. Lazarillo, cunha inxenuidade que non casa ben coa astucia aprendida e demostrada en anteriores episodios, exclama ante as palabras da muller do defunto ("-Marido y señor mío, ¿adónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y obscura, a la casa donde nunca comen ni beben!"): "¡Oh desdichado de mí! Para mi casa llevan este muerto". [*Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1992, p. 96]. Esta manifestación de inocencia prolóngase incluso na novela cun diálogo entre amo e criado, diálogo que dura o tempo que tarda en pasar o cortexo. O peso do *folktale* do que deriva o episodio e o aproveitamento para outros fins -humor, sátira e, sobre todo, a representación do gradual descenso na escala de supervivencia que xustifique o final da historia- son máis fortes, puntualmente, que a liña de autoformación persoal na que o autor do *Lazarillo*, por outra parte, se mostra tan innovador.

60 F. Lázaro Carreter, que defendeu a modernidade da obra baseándose no proceso educativo do Lazarillo, observou en "Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*" en "*Lazarillo de Tormes*" *en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 61 e ss., o abismo que separa ao *Lazarillo* doutras narracións novelescas contemporáneas. Comparando o protagonista daquela obra co do *Abencerraje*, Lázaro Carreter sostén con Emilio Carilla que "la autobiografía de Lázaro es, a pesar de su brevedad, una «novela larga» mientras que el *Abencerraje* puede calificarse de «novela corta»".

61 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit*, II, Paris, Seuil, 1984, p. 20, e M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 222 e s., autores que, neste sentido, consideran a picaresca precedente da *primeira expansión do carácter* e da *segunda liña estilística da novela*, respectivamente.

Antropoloxicamente, o *Lazarillo* representa unha selección de iniciacións singularizadas e acumulativas: as leccións vitais que os sucesivos amos -tamén mestres iniciáticos- imparten ao protagonista. Filosoficamente, a historia de Lázaro segue tamén en progresión acumulativa o esquema tripartito da iniciación; en suma: *tese* -Lazarillo inocente- → *antítese* -"fortunas y adversidades" (máis ben "adversidades" que "fortunas")- → *síntese* -Lázaro adulto, pregoeiro e casado coa manceba do arcipreste-. Literariamente, a novela preséntase como unha autobiografía, discurso rememorativo e reflexivo aparentemente subordinado ao artificio da "carta de relación" que tamén é a novela. Dicimos aparentemente porque se a "carta de relación" se xustifica como explicación de "el caso" -os comentarios que circulan por Toledo sobre o amancebamento da muller de Lázaro co arcipreste-, o texto epistolar que demanda o narratario ficticio intratextual -o denominado coa fórmula de respecto "Vuesa Merced"- queda en realidade eclipsado pola narración autobiográfica que non serve só para unha explicación exhaustiva de tal "caso" como manifesta o narrador senón sobre todo como unha autoxustificación, isto é, como a construcción dunha imaxe persoal exculpatoria para si mesmo e para os demais. A autobiografía-carta implican pois autoconciencia das experiencias que deformaron a personalidade de Lázaro[62] e o conduciron á aceptación do deshonor.

Desde a transparencia alegórica da iniciación nas aventuras gregas e medievais, asistimos por vez primeira coa picaresca española á *formalización* novelística da autoformación do home común -autodeformación, se falamos desde un enfoque semántico-. O tempo, que no romance helenístico e cabaleiresco sustentaba pasivamente os acontecementos, actúa agora, a través da memoria do protagonista, como factor de construcción persoal. Paralelamente, o renovamento da novela relativiza a univocidade tradicional do xénero. No *Lazarillo* é fundamental, neste senso, a distinción entre o *eu* narrador adulto e o *eu* protagonista[63] que sofre e aprende a convivir proveitosamente cun mundo hostil. Non debemos esquecer tampouco nesta obra a instancia irónica do *autor implícito* que se inscribe sobre o *eu* do narrador e que ten tanto que ver co trasfondo paródico da novela coma co ambiguo fondo ideolóxico[64] da mesma.

---

62 O discurso autobiográfico non é só un mero recurso formal para reforzar a posición testemuñal do heroe e a impresión de veracidade da novela (cfr. a este respecto, Alicia Yllera, "La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne* y *Manon*", *1616*, 4 1981, p. 169), ou para problematizar o punto de vista, a realidade e a mensaxe da obra (cfr. Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral, 1970, pp. 41 e s.). É sobre todo, tendo en conta a fundamentación xenérica e a presentación da obra -carta de relación e confesión-, o discurso primario do que necesita construír a súa identidade para conseguir unha completa imaxe exculpatoria da súa personalidade. Lembrémonos neste punto que "imaxe" é precisamente o significado básico do alemán *Bild*. Cfr. Antoine Berman, "Bildung *et* Bildungsroman", *Le temps de réflexion*, 4, 1983, p. 142

63 Cfr. B. W. Ife, *Reading and Fiction in Golden -Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 97 e ss., autor que destaca a orixinal e autocognoscitiva función desta bipartita voz do narrador.

64 Dada a súa profunda ambigüidade, o *Lazarillo de Tormes* é, segundo se ten observado (cfr. Alfonso Rey, "La picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review*, 47, 1, 1979, p. 60), o máis oposto a unha

Construída formalmente como iniciación a través do proceso rememorativo do narrador, a noveliña apócrifa[65] revela tamén a súa modernidade no abandono dos caracteres épicos do romance antigo e medieval: Lázaro, mal chamado antiheroe, é un home común e as súas aventuras non alcanzan "la cumbre de toda buena fortuna" como ironicamente nos expresa o narrador ao final. Sen embargo, o Lazarillo non sofre menos coas probas iniciáticas que os cabaleiros errantes, nin o seu sometemento final a un *status* social, por deshonroso que sexa, está lonxe da tiranía que exercía sobre o cabaleiro o sistema xerárquico feudal (consolidado ritualmente mediante a súa iniciación á orde da cabalería). Ademais, se antropoloxicamente se xustifica o heroísmo do Lazarillo, a narración autobiográfica vén confirmalo. En efecto, a autobiografía de Lázaro, o novo heroe dun "mundo abandonado por Deus"[66], é fonte testemuñal ante o lector e ante si mesmo dunha sociedade que deforma aos seus individuos. En palabras de Démoiris, "le héros est exemplaire d'une societé qui subsiste dans et par l'injustice"[67].

Todos estes caracteres de modernidade do *Lazarillo* e do xénero que inaugura son máis perceptibles se os confrontamos coas obras picarescas da antigüidade que actuaron como "modelos de escritura"[68] nesa liña de *parodia homoxenérica recidivante* que mencionamos páxinas atrás. En efecto, o exame de *As Metamorfoses* de Apuleio, obra que representou xa no seu tempo importantes cambios cualitativos, revela as novidosas e revolucionarias transformacións do *Lazarillo.* Notamos, por exemplo, como a experiencia de Lucio é máis testemuñal que protagónica e como a iniciación, simbolizada aínda como nos romances antigo e medieval, representa, sobre todo, unha crise e unha rexeneración de carácter relixioso. Pola contra, o autor do *Lazarillo,* que herdou daquel modelo a estructura itinerante, a narración autobiográfica, a imaxe do heroe caído, a sucesión episódica e a posición testemuñal do protagonista -fonte de crítica e de humor-, non só expresa o enfrontamento do neno co seu contorno senón que constrúe o seu relato sobre a *autoanágnorise* rememorativa e teleolóxica das contadas pero significativas experiencias vitais narradas.

---

novela de tese. De todas maneiras, na consideración ideolóxica da obra, o *Lazarillo* manifesta unha constante específica da Picaresca española -á que se resisten as traduccións foráneas-: a incapacidade do heroe para lograr unha identidade radicada en valores positivos [cfr. Javier Muguerza, "Proyecto de una nueva Guía (ilustrada) de perplejos (carta a Alicia Axelrod)", *Revista de Occidente*, 90, 1988, pp. 32 e s.]. Este é, ademais, outro carácter de modernidade da novela se temos en conta as palabras de Lukács en *Teoría de la novela*, pp. 95 e s.

65 Cfr. F. Rico, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 157.

66 Cfr. G. Lukács, op. cit., pp. 95 e s. e a nota 61 desta Introducción.

67 René Démoiris, *Le roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975, pp. 16 e s.

68 Tomamos de Tz. Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 49-50, a concepción institucional dos xéneros segundo a cal estes funcionan "comme des «horizons d'attente» pour les lecteurs, des «modèles d'écriture» pour les auteurs."

Así como noutros momentos da historia sinalamos o vínculo do contexto histórico co xurdimento ou o rexurdimento da novela, tamén agora podemos observar como o novo concepto de personaxe que propicia a novela picaresca española ten que ver cunha nova visión da persoa e un novo tipo de individualismo. Esa especial incapacidade do heroe picaresco español para lograr unha identidade radicada en valores positivos, e que contrasta coa conducta dos homólogos heroes foráneos, responde sen dúbida a uns factores contextuais -sociais, políticos, económicos, culturais- que revelarían "el melancólico reconocimiento de la impotencia del virtuoso en nuestro mundo."[69] A autodeformación de Lázaro, guiada pola consigna irónica de "arrimarse a los buenos para ser uno de ellos" é así a expresión dun mundo que, exercendo un maxisterio negativo, non deixa outra saída aos seus individuos.

O *Lazarillo* rompe tamén por esta vía a liña que o vincula aos *romances* precedentes. Lázaro non regresa ás súas orixes porque en realidade non saiu delas. Operáronse transformacións na súa personalidade pero non no seu *status* social, tan carente de dignidade como o dos seus proxenitores. O aparente ascenso social que manifestan as derradeiras palabras do narrador -"en este tiempo estaba en la cumbre de toda buena fortuna"- é, polo tanto, unha caricatura do *happy ending* do *romance*. O Lazarillo retorna ás súas orixes -lembremos o mitema correspondente- pero estas non son xa as orixes que lexitiman *a priori* e antropoloxicamente a heroicidade do protagonista como ocorre no *romance* (ascendencia de prosapia real ou cando menos nobre). Son as orixes dunha existencia mediocre as que retoma autobiograficamente o narrador para explicarse -autocoñecemento-, para explicarlle ao narratario intradiexético e para explicarnos a nós, os lectores, -autodefensa- o porqué e o cómo do punto de chegada. De aí que, como xa advertiu Démoiris, o pregoeiro non comece o seu relato *in medias res* -como era habitual nas novelas antigas e medievais- senón que, desde o presente narrativo evoque os primeiros momentos da súa existencia, aqueles mesmo, como o do nacemento, dos que non puido ser consciente pero que marcarán consciente e inexorablemente o seu destino moral e social. O discurso autobiográfico, a mesma novela, actualiza pois o mitema do "regreso ás orixes". Esta é a gran novidade do *Lazarillo,* esta a canle pola que a partir de agora circulará a novela de autoformación. A novela deixará de simbolizar o círculo iniciático; ela mesma construirá *performativamente* a identidade do heroe.

---

69 Javier Muguerza, op. cit., p. 33.

1.5.4 As narracións autobiográficas

Dous textos, un novelístico e outro filosófico, representan o primeiro individualismo da modernidade no noso estudio sobre a *autobiografía* e *a novela autobiográfica*: *El Lazarillo de Tormes* (1554) e *Discours de la méthode* (1637), de Descartes. A obra de Descartes, en efecto, ademais de referendar coa súa *filosofía da conciencia do EU* a novidosa expresión novelística do *Lazarillo*, configúrase, dun xeito semellante ao desta obra, como a reflexión autoformativa do autor[70].

Co axioma cartesiano *cogito ergo sum*, faise explícito o fundamento *epistémico* do suxeito. A esencia do *eu*, a partir de Descartes, non radica xa nunha substancia máis ou menos corpórea senón na mente do individuo: neste senso, a *episteme* preexiste ao *ontos*.

Sen embargo, a máxima de Descartes non recolle o compoñente reflexivo que si evidencian en cambio as palabras do filósofo sobre o alicerce autoformativo do seu ensaio. Queda pois aínda un longo camiño que percorrer ata que a *Fenomenoloxía do Espírito* de Hegel asuma a reflexividade inherente á novela de autoformación no coñecido esquema dialéctico.

En calquera caso, a literatura preludia a sistematización filosófica da autoformación porque xa antes de Descartes e Hegel descubriu no discurso autobiográfico a fonte da identidade persoal. O *Lazarillo*, recentemente examinado é proba disto.

En efecto, se a actividade literaria produce *identidade* na súa dobre vertente pragmática -o "texto escribe ao que está escribindo" e "le ao que está lendo"[71]- máis firmemente pode manterse tal afirmación das narracións en que o tempo e o espacio

---

70 Cfr. as palabras de René Descartes, *Discours de la méthode*, *Oeuvres et lettres*, ed. de André Bridoux, Bruges, Gallimard, 1983, p. 127, en que o filósofo presenta o seu ensaio como unha "histoire" ou unha "fable", e aqueloutras, p. 131, en que fundamenta tal historia no modelo autoformativo: "sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres. Et *me résolvant de ne chercher plus d'autre science que celle qui se pourrait trouver en moi-même, ou bien dans le gran livre du monde*, j'employai le rest de ma jeunesse à voyager, à voir des cours et des armées, à fréquenter des gens de diverses humeurs et conditions, à recueillir diverses expériences, à m'éprouver moi-même dans les rencontres que la fortune me proposait, et partout *à faire telle réflexion sur les choses qui se présentaient, que j'en pusse tirer quelque profit.*" A cursiva é nosa.

71 Cfr. Manuel Cruz, *Narratividad: La nueva síntesis*, Barcelona, Península, 1986, pp. 121-123. As manifestacións dos autores sobre a súa experiencia creativa é, neste senso, moi significativa. Manuel Cruz asume no seu pensamento e nas súas palabras as propias do escritor Malcolm Lowry quen, na última etapa da súa vida "confesó sospechar que él no escribía, sino que *estaba siendo escrito.*"

estructuran o proceso autocognoscitivo. O presuposto de ficcionalidade é irrelevante neste senso, pois segundo manifesta P. Ricoeur "l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet raconte sur lui-même."[72]

Así pois, os textos literarios son *autobiográficos* porque forman parte da historia persoal do seu autor; en segundo lugar, son *verdadeiros* porque se sustentan nun substrato autobiográfico; en terceiro lugar, son *autobiográficos* e *verdadeiros* precisamente porque son *autoformativos.*

A *autoformación* constitúe, neste amplo senso, un carácter intrínseco no só das obras autobiográficas senón de todos os textos literarios. A escritura, en definitiva, tanto na creación coma na recepción, actúa como unha privilexiada vía iniciática da personalidade individual e da colectividade humana.

Aínda que a autobiografía conflúe coa representación dun proceso autoformativo ficticio na novela renacentista -o *Lazarillo*-, outras obras da Antigüidade[73] sinalan o camiño que haberían de seguir as novelas autobiográficas.

O posto destacado que ocupan *As Confesións* de Santo Agostiño no tránsito da Antigüidade á Idade Media débese, segundo Spengemann, ao feito de constituír un paradigma formal para as tres direccións autobiográficas -histórica, filosófica e poética- que aquel autor estudia en *The Forms of Autobiography*[74]. E polo que respecta á manifestación histórica do xénero que estudiamos, *As Confesións* agostiñanas, á parte das mediacións morais e relixiosas da obra, ofrécennos un *modelo de autocoñecemento persoal*[75] e *a intuición de que a única vía de saída á aporía do tempo na súa relación co 'eu' é a solución poético-narrativa*[76].

No breve repaso histórico das formas autobiográficas, un notable cambio se advirte ao entrar no Renacemento. Se no exame da Idade Media non se sente a necesidade de distinguir entre *autobiografía* e *novela autobiográfica,* pois "«histoire» et

---

72 Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté*, III, Paris, Seuil, 1985, p. 356.

73 Cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 283. Segundo Bajtin, as diferentes formas biográficas e autobiográficas da Antigüidade exerceron "una enorme influencia no sólo en el desarrollo de la biografía y de la autobiografía sino también en la evolución de toda la novela europea".

74 Cfr. W. C. Spengemann, *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1980.

75 Cfr. Spengemann, op. cit., p. 5.

76 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit. L'histoire et le récit*, I, Paris, Seuil, 1983, p. 21.

«fiction» ne s'opossent pas, dans l'intention du conteur médiéval, aussi nettement qu'elles le firent en d'autres temps"[77], a crecente e variada producción textual autobiográfica a partir do século XVI, a aparición de novos xéneros e a progresiva decantación conceptual da literatura cara ás posicións teóricas destes últimos séculos, obríganos a abordar aquela distinción radicada noutra de gran vitalidade teórica: a oposición entre *historia* e *novela*, entendendo polo primeiro termo "o relato de sucesos verídicos" e polo segundo "a narración de feitos inventados".

Desde a revisión das primeiras e radicais definicións de Ph. Lejeune[78], pasando polas posicións máis flexibles de autores como N. Frye e G. May[79], ata as teses dos *Speech Acts*[80] -corrente teórica inscrita na Pragmática Lingüística- e a distinción entre "ficción" e "enunciado da realidade finxida"[81] de Käte Hamburger, nós defendemos que tanto na *autobiografía* como na *novela autobiográfica* existe un dobre compoñente *ficcional-histórico*, reforzada a *ficción* na novela polas convencións do xénero[82].

Pero, a pesar de que a novela autobiográfica ten unha dobre radicación ficcional -a inherente ao discurso autobiográfico e a convencional da novela-, ou quizais precisamente por iso, é dobremente verdadeira. A novela autobiográfica, en efecto, máis que a autobiografía de maior fidelidade histórica, representa a busca da verdade en dúas direccións: o coñecemento da natureza humana e a autorrevelación individual.[83]

---

77 P. Zumthor, *Langue, texte, enigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 165.

78 Cfr. Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975. Referímonos especialmente á definición que dá o autor sobre a autobiografía ["*récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*" (p. 14)] e á afirmación segundo a cal " l'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés: c'est tout ou rien" (p. 25).

79 Cfr. N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 406, autor para o que a autobiografía é "otra forma que se confunde con la novela a través de una serie de gradaciones imperceptibles". Cfr. tamén Georges May, *La autobiografía*, México, F.C.E., 1982, p. 254: "no sería mejor decir que la autobiografía tiende hacia la sinceridad pero sin excluir la posibilidad de reticencias (...) de censuras o incluso de fabulaciones?".

80 Cfr. J. L. Austin, *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós, 1971, e J.R. Searle, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980. No noso exame fundamentámonos particularmente nas teses mantidas por J.Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, 1975, p. 325 e Félix Martínez-Bonati, "The Act o Writing Fiction", *New Literary History*, XI, 3, 1980, pp. 427 e 432.

81 Cfr. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* (trad. de Pierre Cadiot do orixinal *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Kett Verlag, 1977), Paris, Seuil, 1986, pp. 69 e ss. A mencionada autora mantén as posicións teóricas que nós examinamos na segunda ed. revisada da súa obra, *The Logic of Literature* (trad. de Marilynn J. Rose) Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

82 A función do presuposto de ficcionalidade na novela non consiste en destruír a referencialidade histórica do texto senón en facela irrelevante. Na novela non interesa a verificabilidade dos feitos senón a coherencia do *eu* autosignificativo, *a verdade da imaxe especular creada* (cfr. o noso concepto de "imaxe especular" co "stade du miroir" de J. Lacan, "Le stade du miroir" comme formateur de la fonction du Je", *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 94). O presuposto de ficcionalidade da novela fai máis patente incluso a referencialidade da intrínseca ficción autobiográfica: a novela só rescata a ficción encarnada na mesma vida das persoas.

83 A medida que a novela toma conciencia do seu carácter ficticio é tamén máis evidente a súa vocación pola verdade. Son moitos os autores que poñen de relevo este obxectivo e ao mesmo tempo esta capacidade

Retomando o repaso histórico dos textos autobiográficos, observamos que a partir da Idade Media e ata o Romanticismo persiste, non obstante o xiro teórico examinado, a productividade textual da *confesión*. Se nos albores da Idade Media *As Confesións* de S. Agostiño se erixe como modelo indiscutido da expresión autobiográfica medieval, tamén a literatura autobiográfica dos séculos seguintes usufructúa a práctica confesional. No *Lazarillo*, por exemplo, xa se ten relacionado o discurso autobiográfico cos ritos xurídico-confesionais da Inquisición e, ademais, a autoinculpación e simultaneamente autoexculpación introductoria -"confesando yo no ser más santo que mis vecinos"- deixa poucas dúbidas sobre a influencia do tribunal moral instalado no suxeito sobre a expresión autobiográfica da obra.

Fóra do ámbito hispánico e católico, o exame calvinista da conciencia está na orixe das novelas primopersoais de Defoe, segundo observaron Iam Watt e P. Ricoeur[84]. O crítico anglosaxón sinalou tamén como o hábito da introspección, debilitado xa o espírito relixioso que o produciu, é responsable dos textos confesionais máis representativos do período moderno, entre eles, *As Confesións* de Rousseau. A transcendencia desta obra de Rousseau, que aínda se fundamenta no imperativo moral da confesión[85], será decisiva na historia da autobiografía non só por ser modelo e estímulo de producción textual senón tamén por constituír un fito na definitiva toma de conciencia do xénero[86].

No Romanticismo, período literario sustentado nun novo concepto do individuo -o que propiciará o fenómeno *Bildungsroman*-, a autobiografía libérase do fundamento moral-relixioso da confesión e decántase, finalmente, pola mera función autoidentificativa[87].

Comeza así un período marcado pola interiorización crecente do relato literario, que culminará na novela lírica do século XX: acentúase a producción de

---

da novela. Cfr. nota 20 desta Introducción e M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985, p. 76. Se nos centramos xa na novela autobiográfica, Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 42, propón un "pacto fantásmático" análogo ao "pacto autobiográfico" da autobiografía nestes termos: "Le lecteur est (...) invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une verité de la "nature humaine", mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu."

84 Cfr. Iam Watt, *The Rise of the Novel*, p. 83, e P. Ricoeur, *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction* ,II, Paris, Seuil, 1984, pp. 22 e s.

85 Cfr. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions de J.J. Rousseau, Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1967, p. 121.

86 Cfr. G. May, *La autobiografía*, pp. 19-29.

87 Non deixa de ser significativo, neste senso, que o que pasa por ser o pai do *Bildungsroman*, J.W. Goethe, configurase a súa autobiografía *Dichtung und Wahrheit* "bajo un nuevo principio que le permite considerar el mundo histórico y social sólo como *motivo literario o acopio de datos* para la *formación* de la personalidad singular." (Cfr. H.R.Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 237)

memorias[88], o relato autobiográfico faise menos narrativo -tende ao autorretrato[89]-, e a primeira persoa convértese na voz narrativa por excelencia.

Papel destacado desempeña na expansión autobiográfica deste século o relato autobiográfico feminino e a súa particular orientación autoformativa[90]. En efecto, o *Künstlerroman*, a novela que narra a autoformación da protagonista a través da súa carreira artística é frecuentada polas escritoras contemporáneas que encontran na escritura a vía iniciática idónea para alcanzar un dobre obxectivo: o achado da identidade persoal e social. Moitas veces, incluso, os relatos destas escritoras constitúen unha sucesión de autorretratos inacabados que expresan as diversas fases da súa iniciación.

Polo demais a expresión autobiográfica das escritoras ofrece específicos caracteres que, se por un lado a distinguen da autobiografía masculina[91], por outro, asimílana estreitamente aos acentos líricos da narrativa deste século.

A explosión autobiográfica do noso século deriva na experimentación formal do xénero: xógase co tempo ata límites extremos, xógase tamén coas voces narrativas como se os autores receasen de que unha voz paradigmática -a primeira- poida dicilo todo da persoa. Isto explica que a autobiografía, xa no pasado e especialmente no presente, recorrese á instancia do narrador ficticio que implica a terceira persoa e declinase así a responsabilidade que, en principio, representa a primeira persoa[92].

Toda esta experimentación formal do século XX, incluída a tendencia a deshistorizar o relato, non supón máis que desenvolvemento de virtudes inmanentes ao xénero autobiográfico. Ademais, a autobiografía máis característica do noso século, a que

---

88 Aínda que o xénero das «memorias», a diferencia da «autobiografía», pon o acento sobre a vida exterior ao *eu* que narra, sobre a acción e sobre o factual, a súa soleira -xénero e nome son moi anteriores aos da 'autobiografía'- pode explicar a frecuente utilización terminolóxica de 'memorias' no título de moitas obras autobiográficas dos dous últimos séculos. Se como ocorre noutros xéneros, as fronteiras entre as 'memorias' e a 'autobiografía' son fluídas, subxectivas e cambiantes, diversos teóricos apuntaron algúns caracteres específicos. Cfr. especialmente, G. May, *La autobiografía*, pp. 137-151; Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 213; Ralph-Rainer Wuthenow, "Le passé composé" en Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (comp.), *Autobiographie et Biographie*, Paris, A.-G. Nizet, pp. 39-52, especialmente, p. 41, e D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p. 103.

89 Sobre a relación que o 'autorretrato' mantén coa 'autobiografía', cfr. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, pp. 8 e ss.

90 Cfr. Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 13.

91 Cfr. E. C. Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Boston, Twayne Publishers, 1986, p. 187.

92 Cfr. Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, pp. 38 e ss.

tende ao autorretrato, non perde a infraestructura narrativa do proceso de identificación, que permanece latente na reconstrucción "actual" do narrador. A expresión causal do pasado cede ante a vivencia rememorativa anárquica, e a lembranza é válida non en tanto se obxectiva no seu antecedente factual senón en canto revela o seu significado presente *na* e *por medio da* escritura.

Deste modo, as canles polas que decorre a autobiografía do noso século manifestan como en ningunha outra época a súa vocación autoidentificativa, é dicir, a fase reflexiva da autoformación. Ademais, a consideración da linguaxe literaria como "obxecto-subxectivización"[93], isto é, como discurso *performativo* que constrúe a identidade persoal, puxeron de relevo que o discurso autobiográfico non é só apto para facer a valoración final dunha vida senón tamén para perfilar unha auto-imaxe -máis ou menos ficticia, pero cósmica (a pesar da aparente anarquía) e teleolóxica (a pesar do autorretrato e a súa instantaneidade) en calquera momento da vida.

O obxectivo da identidade persoal alcanzado mediante a fórmula autobiográfica explica, en fin, que o progreso da novela de autoformación estea baseado no desenvolvemento formal daquela. Desde as primitivas formas biográficas e autobiográficas que xa nutriron na Antigüidade o discurso novelístico, pasando polo usufructo autobiográfico-confesional ata a o máis poético autorretrato deste século, a novela de autoformación, sinaladamente o seu compoñente reflexivo, foi sempre fiel debedora do discurso autobiográfico. Neste senso, interpretamos que a volta á narratividade que se aprecia na novela das últimas décadas é, en parte, a resposta masculina á función liberadora que segue a exercer na muller a narrativa autobiográfico-lírica.

1.5.5 Novela didáctica e novela pedagóxica. Relacións coa novela de autoformación

No percorrido histórico pola progresiva configuración do xénero que estudiamos, abordamos no apartado da "Novela didáctica" as relacións entre a «novela pedagóxica» e a «novela de autoformación». Moveunos nesta consideración a necesidade dunha precisión conceptual-terminolóxica que delimitase o particular perfil do xénero estudiado no marco máis amplo de xéneros temáticos afíns. Sen esquecer a permanente

---

93 Cfr. James W. Fernández, "Reflections on looking into mirrors", *Semiotica*, 30, 1/2, p. 37.

actividade do esquema antropolóxico-mítico examinado, queriamos observar na revisión histórica da «novela pedagóxica» e do «*Bildungsroman*» a súa mutua permeabilidade -manifestada en numerosas interferencias textuais- e descubrir, desde unha perspectiva semiótica -sintáctica, pragmática e semántica- os caracteres comúns e diverxentes de ambos xéneros.

En primeiro lugar, retomamos a problemática inherente ao nome de *Bildungsroman* -especialmente, a difícil traducción do concepto "Bildung" a otras linguas e a tendencia alemana a substituír aquel nome por *Entwicklungsroman* (menos problemático, pero menos preciso)- para subliñar a confusión que no noso ámbito hispánico crea o emprego frecuentemente indiscriminado de expresións como 'novela didáctica', 'novela de tese', 'novela educativa (ou de educación)', 'novela pedagóxica', 'novela de aprendizaxe', 'novela de formación' e 'novela de desenvolvemento'. O incremento desa nómina coa nosa denominación -'novela de autoformación'- esíxenos ao comezo deste apartado unha sólida fundamentación histórica e teórica que xustifique non só a súa relevancia senón tamén o seu específico alicerce xenérico.

Comezamos o repaso histórico da novela didáctica coa inestimable axuda do libro de Susan Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, obra que nos proporcionou o instrumento teórico básico para descubrir e examinar, no ámbito hispánico, as manifestacións textuais didácticas próximas ao concepto que aquela autora sostén sobre a "novela de tese". A mencionada publicación foi tamén fonte de teses vinculadas ao xénero que estudiamos -xa comentamos, a propósito da iniciación do cabaleiro, a visión da converxencia de tres actantes (*suxeito, obxecto, destinatario*) nun só actor-, que asumimos como propias, e acicate doutras en que discrepamos da súa autora.

Moito antes de chegar á novela realista -categoría á que S. Suleiman adscribe o seu concepto de «novela de tese»- achamos novelas ou obras paranovelescas que ilustran a interferencia do eixo sintagmático da formación persoal e a instrumentalización retórica dunha tese máis ou menos definida. É o caso da *Ciropedia* de Jenofonte (430 a. C.-355 aprox.), texto biográfico que exalta o modelo educativo personificado na personaxe histórica de Ciro, o Vello. Aínda que a educación desta personaxe só se refire no libro I, os restantes libros da obra constitúen unha demostración dos efectos positivos que os dotes naturais e a educación recibida obran no exercicio de poder do heroe.

Dando un gran salto na historia e centrándonos nas primeiras manifestacións novelísticas das letras hispánicas -particularmente na liña emprendida polo *Lazarillo*- en

seguida notamos a destacada significación didáctica do *Guzmán de Alfarache* (1ª parte: Madrid, 1599; 2ª parte: Lisboa, 1604).

En principio observamos que a exemplaridade do relato de Mateo Alemán non está baseada, como no caso da *Ciropedia*, na existencia extratextual do heroe, senón na *confesión autobiográfica* dun narrador homodiexético. A novidade do *Guzmán* consistiu en trasladar ao xénero de autoformación inaugurado polo *Lazarillo* o modelo confesional-exemplarizante anticipado nas *Confesións* do Santo Agostiño. Deste xeito Alemán demostrou con singular mestría que a novela "à la première personne peut être une confession intime, mais aussi une sorte de traité édifiant dans lequel le narrateur se fait prédicateur"[94].

Os efectos daquel cruce xenérico advírtense na dobre dirección significativa do *Guzmán*, xa que, o potencial plurisignificativo e a profunda indefinición ideolóxica da novela herdados do *Lazarillo* -o máis oposto a unha novela de tese, como xa vimos-, pugna coa función exemplarizante do relato e o establecemento dunha tese doutrinal.

Nesta latente combatividade semántica, o noso exame crítico da obra permitiunos, non obstante o debate interno, as seguintes conclusións. En primeiro lugar, a pertenza do *Guzmán de Alfarache* á novela picaresca, á que consolida como xénero, non exclúe nesta obra de Alemán a apertura de novas vías de desenvolvemento novelístico nas que profundizarán outros xéneros e outras culturas (a *novela pedagóxica* francesa, coa mediación do *Criticón* [Gracián] e o *Bildungsroman* coa mediación de *Simplicissimus* [Grimmelshausen])[95].

En segundo lugar, con todas as limitacións que impón o diálogo entre a complexidade da novela e o seu aparente propósito aleccionador, vimos que o *Guzman*

---

94 Michael Glowinski, "Sur le roman à la première personne", *Poétique*, Paris, Seuil, 72, 1987, p. 505. Hai tamén unha versión inglesa anterior ("On the First-Person Novel", *New Literary History*, 9 [1977], pp. 103-114). O texto orixinal foi escrito en 1967.

95 Salvando as diferencias contextuais e ideolóxicas que separan ao *Guzmán de Alfarache* do *Bildungsroman* -non estamos no contexto histórico que fundamenta a *Bildung* alemana de fins do século XVIII e, por outra parte, unha autoformación como a de Guzmán, degradante e só ao final transformada positivamente, non pode dar cabida á reflexión sobre a arte, a ciencia, etc., luxos que só se pode permitir unha sociedade burguesa como a que representa o *Bildungsroman*-, apreciamos relevantes coincidencias: en especial, o desenvolvemento do compoñente crítico e reflexivo a expensas da propia autoformación representada e a dualidade narrativo-didáctica da novela. Estas concomitancias non están exentas das filtracións xenéticas que propician dúas vías históricas diferentes: a influencia directa do *Guzmán de Alfarache* no *Simplicissimus* de Grimmelshausen e a influencia indirecta daquela obra na literatura alemana a través da figura de Gracián. Neste senso, sen negar o que de casual puidese haber naquelas coincidencias e considerando a propia idiosincrasia da literatura alemana que elixe modelos afíns ás súas tendencias, sostemos que o *Guzmán de Alfarache* constitúe un precedente histórico do *Bildungsroman*.

responde textualmente, na sintaxe, no esquema actancial e na configuración modal ao esquema teórico da "novela de tese" proposto por Susan Suleiman, ao mesmo tempo que desde esa tripla perspectiva revela o seu perfil de "novela de autoformación"[96]. Destacamos pola súa novidosa persistencia na novela os debates internos do pícaro ante as súas conxunturas existenciais, e consideramos que esa dialéctica interna manifesta unha temperá conciencia da autoformación ao mesmo tempo que fundamenta as persuasivas reflexións morais do narrador. Ao noso entender, a continua conciencia moral do pícaro-narrador converte á obra de Alemán nun texto-ponte entre tres xéneros históricos diferentes: a «novela picaresca», a «novela pedagóxica» e o «*Bildungsroman*», moitos anos antes de que estes dous últimos se manifestaran nas tradicións novelísticas francesa e alemana.

Aínda que algún crítico destacou a significación pedagóxica do *Guzmán de Alfarache* elevándoa á categoría de "tese"[97], consideramos que tal novela non é unha novela pedagóxica porque non hai ningún mentor ou guía que resolva teóricamente os dilemas éticos do protagonista xove como é propio do xénero pedagóxico. Polo contrario a soidade da personaxe e a autodirección das súas propias eleccións existenciais e morais son manifestas desde os primeiros anos do neno. Polo demais, que Mateo Alemán aproveitara a ausencia da tutela pedagóxica adecuada para subliñar o papel de "mentor corrupto" que exerce a sociedade sobre Guzmanillo é a consecuencia de seguir o modelo xenérico do *Lazarillo*. Non negamos, pois, a validez significativa da ausencia dun mentor positivo na primeira etapa formativa de Guzmán; só rexeitamos a súa preeminencia semántica e estructural no seo da novela e, polo tanto, a súa consideración de tese fundamental. Só unha tese doutrinal arraigada no proceso autoformativo de Guzmán pode explicar o final da historia e ter relevancia textual. A dialéctica moral que constitúe

---

[96] Lembremos a este respecto que o protagonista só adquire a súa identidade cando se converte. Ademais, a conversión de Guzmán, que permite a culminación do seu proceso autoformativo e as expectativas dunha nova vida, preexiste e xustifica dobremente a existencia do texto autobiográfico na súa dobre faceta de novela de autoformación e novela didáctica. En primeiro lugar, a fase reflexiva da autoformación coincide co desenvolvemento do propio discurso novelístico: a autobiografía de Guzmán, en canto comporta rememoración e reflexión iluminadas e activas polo novo estado, é canle de identidade persoal do protagonista. En segundo lugar, a confesión, como relato exemplar, é a demostración práctica da tese doutrinal do narrador e a garantía da súa aplicabilidade á vida do lector. Lembremos tamén a visión automodelada da historia de Guzmán e os efectos que nos dous perfís xenéricos producen os xogos narrativos coa primeira e a segunda persoas. Cfr. a tal fin F. Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, pp. 75 e s., e Darío Villanueva, "Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca", *El polen de ideas*, pp. 147 e ss.

[97] É o caso de Gonzalo Sobejano, "De la intención y valor del *Guzmán de Alfarache*" (1959), *Fórma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 9-66, autor que fala efectivamente dunha "tesis educativa" na obra de Alemán. O termo 'educativa' oscila, non obstante, neste autor, entre a súa proxección didáctica -ensinanza ao lector- e o significado pedagóxico da obra (mostrar as consecuencias dunha instrucción social deformante). A énfase na significación pedagóxica da obra -os males que se derivan da ausencia de formadores na infancia e na adolescencia- ten a súa orixe no "Elogio de Alonso de Barros" que precede ao texto do *Guzmán de Alfarache*.

o eixo reflexivo da obra non se exerce entre uns principios emanados dunha sólida educación pedagóxica e unhas experiencias que demostran a adecuada ou inadecuada asimilación daqueles, senón entre a conciencia do heroe e as aventuras que a van forxando. Non interesa a aplicación de principios senón a persoal e idiosincrásica interiorización de experiencias.

Esta dialéctica interna, inscrita no perfil autoformativo da novela entra noutra dialéctica máis ampla, a que crea a interrelación dos dous xéneros fundamentais da novela: a novela de autoformación e a novela de tese. Unha e outra dialéctica prefiguran un lector crítico ao que se invita a reflectir e non a someterse docilmente á inambigüidade da tese. Está aínda demasiado próximo o aceno burlón de Lázaro, "cumbre de toda buena fortuna" en que desemboca o seu pretendido ascenso social, como para que admitamos sen sombra de dúbida a conversión de Guzmán: un insospeitado lanzamento aos brazos de Deus desde "aquella cumbre del monte de las miserias" na que desembocara a súa vida.

En fin, o exame da obra de Alemán permitiunos observar tamén que esta novela de autoformación -e ao mesmo tempo novela de tese- se inscribe na liña do xénero que actualiza as potencialidades do *romance* con *happy ending*. É unha característica máis que a vincula ao prototipo do *Bildungsroman*, o *Wilhelm Meister* de Goethe e, polo que atangue ao traballo que nos ocupa, á novela de autoformación galega *Arredor de si*, do escritor Ramón Otero Pedrayo, obra que será obxecto dun estudio crítico neste libro.

A instrumentalización retórica da biografía de Ciro na *Ciropedia* -demostrar a bondade dun modelo educativo- e a significación pedagóxica de *Guzmán*, que non sustenta, sen embargo, a tese da conversión, enfrontounos coa necesaria revisión da novela pedagóxica. A etimoloxía do termo 'pedagoxía' iluminou xa anticipadamente algún carácter do xénero que examina Robert Granderoute no seu traballo *Le roman pédagogique de Fénelon à Rousseau.*

Considera Granderoute, en primeiro lugar, o profundo didactismo do xénero, en canto a relación *mestre-discípulo* que se establece entre o novelista e o lector, se proxecta no interior da historia narrada entre os dous protagonistas[98].

---

98 É o coñecido procedemento de *mise en abyme* que na novela pedagóxica alcanza aínda máis niveis de profundidade. Cfr. a este respecto, Barbara de Negroni, "La Bibliothèque d'Émile et de Sophie. La fonction des livres dans la pédagogie de Rousseau", *Dix-Hiitième Siècle*, 19, 1987, p. 385: "*Robinson* et *Télémaque* peuvent être lus par des enfants parce qu'ils leur offrent de bons modèles à imiter; de même, pour réussir une éducation, il faut imiter la pédagogie d'Émile. On a ainsi une sorte de mise en abyme: Émile doit imiter Robinson; devenu adulte, il imitera avec ses enfants le travail de son précepteur et leur apprendra à imiter Robinson. Le dernier mot d'Émile à son maître est: «Guidez moi pour vous imiter» (...); l'oeuvre offre modèles et est elle-même un modèle."

Perfílanse así dúas diferencias esenciais[99] entre o xénero que examina Granderoute e o que estudiamos nós: fronte á *unidade protagónica* da novela de autoformación, o *protagonismo compartido de mestre e discípulo* na novela pedagóxica, e fronte ao *autodidactismo empírico e crítico do lector*, reflexo do discurso con vontade de maturidade que o xénero da autoformación representa, o *adoutrinamento programado «a priori»* do xénero pedagóxico.

Estas dúas diferencias entre ámbolos dous xéneros de formación conlevan outras relevantes distincións en cadanseu esquema actancial: ao sincretismo de actantes -*suxeito, obxecto* e *destinatario*- da novela de autoformación oponse a tripla dualidade -dous actores por actante- da novela pedagóxica: o *suxeito*, dobre -mentor e discípulo-; o *obxecto*, dobre -a formación do discípulo na historia narrada e o sometemento do lector ao programa didáctico que aquela implica; en fin, o *destinatario*, dobre -o discípulo, na historia; o lector, no discurso da novela.

Deste xeito cobra especial relevo o que para nós constitúe a principal marca na *modalización*[100] da novela pedagóxica: a prefiguración textual dun lector inmaduro, adoutrinado polo autor implícito, quen ilustra coa historia narrada o seu programa educativo. O *retoricismo* da novela pedagóxica contrasta así abertamente coa *ambigüidade* discursiva do xénero da autoformación e aproxímase, dese modo, á novela de tese. O obxectivo da novela pedagóxica non é tanto o logro dunha identidade persoal -no heroe e, por reflexo, no lector- canto o éxito ou o fracaso do programa educativo que se impón persuasivamente co relato. De aí que, fronte ao xénero que estudiamos, onde advertimos a progresiva asimilación do narrador ao protagonista mediante formas autobiográficas e confesionais, a modalización dominante da novela pedagóxica sexa a *omnisciencia editorial*[101], en tanto ofrece canle expresiva e representatividade directa no discurso ao pensamento educativo do autor implícito.

---

[99] Disentimos así de Susan Suleiman, op. cit., p. 81, quen a este respecto sostén: "Les spécialistes distinguen parfois le *Bildungsroman* d'un genre voisin, le *Erziehungsroman* [equivalente á novela pedagóxica en canto a *Erziehung* designa na cultura alemana á primeira etapa formativa dos individuos] où ce n'est pas le héros lui-même qui *se* forme mais plutôt un agent externe qui *le* forme. Cette distinction (que l'on trouve, par exemple, chez F. Jost, {...}) ne me semble pas essentielle, étant donné que dans tout *Bildungsroman* on trouve aussi bien des agents externes que des facteurs internes qui déterminent l'évolution du héros." Cfr. así mesmo os argumentos con que defendemos a nosa posición en *La novela de autoformación*, Kassel, 1966, pp. 308-309, nota 426.

[100] Sobre o concepto de *modalización*, cfr., no capítulo de "Poética da «novela de autoformación»" deste libro, o primeiro apartado.

[101] Asumimos con tal denominación un dos "puntos de vista" da xa clásica tipoloxía de Norman Friedman, que Jaap Lintvelt, *Essai de Tipologie Narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1989, p. 124 e s., identifica co seu "type narratif (hétérodiégétique) auctoriel".

Non obstante estas relevantes diferencias, as características comúns da novela de autoformación e da novela pedagóxica permitironnos incluír ámbos xéneros na categoría máis ampla de "novela de formación"[102]. Tanto nun xénero coma noutro observamos, en efecto, a presencia do mestre iniciático, portador de valores vixentes na sociedade -sobrevalorado protagonicamente na novela pedagóxica, circunstancial e só axudante na novela de autoformación-; a orientación procesal, teleolóxica e narrativa na modelación da personalidade do heroe; a viaxe iniciática ou camiño de probas, etc., caracteres comúns todos que explican as interferencias textuais dos dous xéneros no decurso histórico[103].

Na ilustración das converxencias textuais da novela pedagóxica e do *Bildungsroman*, detivémonos, en primeiro termo, nas novelas inglesas da época victoriana que representan a forte impronta do mentor na carreira existencial do heroe. Referímonos a *Pendennis* e *Henry Esmond*, de Thackeray; *David Copperfield, Bleak House* e *Great Expectations*, de Dickens, e a *The Ordeal of Richard Feverel* e *Beauchamps'Career*, de Meredith. Estas obras conxugan, en efecto, as tradicións novelísticas da novela pedagóxica e do *Bildungsroman* reflectindo a instrucción pedagóxica do mentor e o adestramento directo do mundo.

O exame destas novelas fíxonos ver, coa axuda de Nancy J. Grayson[104], que tales obras representan o tránsito entre os dous xéneros de formación: os novelistas

---

102 Entendemos o termo 'formación' en sentido amplo, é dicir, como "modelación dunha personalidade por calquera axente -preceptor, mestre, institución, experiencias vitais, reflexións do propio suxeito, etc-. Rexeitamos o termo de 'educación' (novela de educación) pola inevitable representación institucional e programática do seu significado, herdeira, sen dúbida, da implícita referencia ao guía que conleva a súa orixe etimolóxica (*duco* en latín significaba "guiar", "conducir"). Declinamos tamén a denominación de 'novela de aprendizaxe' porque, a pesar das evidentes vantaxes que supoñen a énfase no proceso activo do propio heroe -procedente do sufixo '-axe'- e a elusión dos axentes externos que contribúen a tal proceso, a súa ambigüidade, a mera receptividade que está na base significativa de 'apprehendo' ("coller", "asir") e as sucesivas restricións e contaminacións históricas do termo -cfr. os aprendices dos gremios na Idade Media- non fan aconsellable o seu uso para os nosos propósitos. A este respecto temos que engadir tamén que as expresións 'novela de aprendizaxe' e 'novela de formación' foron usadas nas principais linguas europeas para traducir o termo *Bildungsroman*. Esto supón unha restricción de significado tanto en 'formación' como en 'aprendizaxe' que obviamos no primeiro caso dado que xa intentamos aquilatar o significado do *Bildungsroman* co termo máis preciso de 'autoformación'.

103 As interferencias están presentes xa nos prototipos de ambos xéneros. Sinaláronse, por exemplo os elementos propiamente autoformativos que acompañan ao básico esquema pedagóxico de *As aventuras de Telémaco* (Fénelon): o valor educativo da viaxe e da proba, o tránsito da adolescencia ao estado adulto, a renovación interior do heroe, etc. Así mesmo, próxima á fin da novela, sabemos que a autoformación de Wilhelm (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe) estivo teledirixida e controlada pola esotérica Sociedade da Torre. Especie de gremio ou loxia de experimentación pedagóxica, esta Sociedade, que preside o abade e que posúe mestres, compañeiros e aprendices, estivo enviando misteriosos mensaxeiros e circunstanciais conselleiros a Wilhelm ao longo da súa iniciación teatral, e é esa Sociedade a que decide, á fin, o momento en que se dan por concluídos os anos de aprendizaxe do protagonista.

104 Nancy J. Grayson, "The Mentor Figure in Selected Novels by Thackeray, Dickens, and Meredith", Ph. D., University of Texas at Austin, 1968, estudia precisamente o papel que exerce o mentor nestes *Bildungsromane* ingleses.

victorianos asumen a autoridade educativa encarnada na figura do mentor pero *non sen sometela a xuízo crítico*. O lector enfróntase así cun discurso ambiguo e a personaxe cun mentor espurio. Un e outro teñen que apoiarse na súa propia intelixencia e experiencia persoal para evitar o camiño errado.

A convivencia da fórmula pedagóxica, fundamentalmente retórica -adestramento persuasivo do mentor-, e da fórmula de autoformación -dialéctica no enfrontamento directo do *eu* co *mundo* e ambigua no discurso- é a resposta literaria dos escritores británicos a unha etapa de transición en moitas ordes da vida: *social* -o dinamismo ascendente da burguesía fronte ao estatismo do antigo réxime; *educativo* -liberdade de xuízo fronte ao seguimento cego á autoridade na que, sen embargo se cre-; *novelístico* -a autoformación do lector e da personaxe nun texto e nunha historia de iniciación fronte ao adoutrinamente incuestionado do autor-mentor.

As preocupacións dos novelistas británicos pola formación dos individuos non se limitan ás reflectidas nas novelas referidas nin se expresan sempre coa homoxeneidade xa comentada. *The Mill on the Floss* (1860) de George Eliot, por exemplo, aínda que cuestionada como *Bildungsroman* polo seu tráxico desenlace, é digna de terse en conta por representar desde a óptica feminina da súa autora unha clara denuncia do "deplorable state of education for women in the nineteenth century and te effects that poor education has upon the individual"[105].

No mesmo século XIX, o autor que traduce o *Wilhelm Meister* á lingua inglesa (1824), Carlyle, leva a cabo dez anos despois, en *Sartor Resartus*, unha simbiose novelística do transcendentalismo alemán e o empirismo inglés, na que asoma a ironía herdada de Sterne. No segundo libro desta obra, o que refire a historia formativa do "filósofo dos traxes", Carlyle dedica os tres capítulos iniciais a examinar a intrucción do protagonista, desde os seus primeiros anos ata a Universidade. Tan ampla concesión ao capítulo pedagóxico, nunha obra relativamente breve, permítelle ao editor-comentador e ao propio protagonista, Teufelsdröckh, verter reflexións e críticas, aquí e acolá, sobre pedagogos, institucións e procedementos educativos.

Había un século xa que, moito antes de que Goethe deixara a semente do *Bildungsroman* na literatura inglesa, dúas novelas de iniciación viñeran a representar na cultura anglosaxona, aínda que de xeito diverso, o paradigma da formación individual.

---

105 Linda K. Robertson, "To Educate or not to Educate: Patterns for Women in George Eliot's Novels", *George Eliot Fellowship Review*, 19, 1988, p. 28.

A primeira destas novelas, *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, representa efectivamente a quintaesencia da autoformación empírica inglesa en canto o protagonista é sometido no máis extremo illamento a un ralentizado e directo enfrontamento co mundo exterior. Os dotes naturais de Robinson e os escasos vínculos que nese illamento o atan aínda á civilización -unha Biblia e a lembranza de modos de fabricación artesanal- son suficiente bagaxe -así parece querer indicalo o autor- para que o heroe extraia o mellor de si mesmo e consiga deste modo a máis auténtica -ou menos pervertida- autoformación.

A iniciación de Gulliver, en *Gulliver's Travels* (1726) do irlandés Jonathan Swift, non obstante a radicación literaria nunha memoria de viaxes e a súa natureza fantástica, preséntase cun carácter máis reflexivo que activo, máis propio da *anatomía* -no sentido que Frye dá a esta palabra- que do *romance*. Así, fronte á autoformación optimista de Robinson, un autodescubrimento empírico das potencialidades humanas nas condicións máis adversas de soidade e falta de recursos, a autoformación de Gulliver, apoiada nunha aguda percepción visual e olfativa, consiste en descubrir como as institucións sociais -tamén as educativas- e a natureza humana frean o desenvolvemento das facultades individuais. O desenlace de *Gulliver's Travels,* tras unha lenta e episódica iniciación, aboca na perda de ilusións -Gulliver resístese a saír do útero iniciático-, final xa propiamente novelístico a diferencia do feliz "retorno ás orixes" de Robinson que está na liña do *romance*.

A historia da novela pedagóxica francesa ilustra tamén, como no caso da británica, a evolución desde os procedementos retóricos máis característicos daquel xénero ata os máis ambiguos da novela de autoformación. A partir do texto fundacional da novela pedagóxica, *Les aventures de Télémaque* (1699), de Fénelon, a serie de texos que seguen o modelo xenérico -*Le Télémaque Moderne* (1701), de Grandchamp; *Les Aventures de Néoptolème, Fils d'Achille* (1718), de Chansierges; *Mémoires et Aventures d'un Homme de Qualité Qui s'Est Retiré du Monde* (1728-31), de Prévost; *La Vie de Marianne* (1731-1741), *Le Paysan Parvenu* (1735), *Télémaque Travesti* (1736), de Marivaux; *Le Nouveau Télémaque* (1741), de Lambert; *Le Paysanne Pervertie* (1784), de Restif de la Bretonne, entre outras obras- revelan xa no seu título a progresiva subversión das fórmulas orixinais ata derivar nas dúas obras que, segundo Granderoute, culminan as expectativas creadas polas liñas seria e paródica do xénero: respectivamente, *La Nouvelle Heloïse* (1761), de Rousseau, e *Candide* (1759), de Voltaire.

A obriña volteriana é, segundo observamos, moito máis que a demostración paródica dunha tese (*que o mundo non vai realmente do mellor modo posible*). *Candide*

representa ademais o divorcio novelístico entre a pedagoxía e a autoformación; a ineficacia da instrucción ante a forza doutrinal da vida; o descrédito do criterio de autoridade cando non vai acompañado da conciencia e da autonomía persoal; en último termo, e falando socialmente, a negación do antigo réxime, xerárquico, estático e consolidado por un programa educativo *ad hoc* e a convocatoria dunha nova e flexible orde presidida pola razón, o traballo e a autoformación individual[106].

A figura do mentor, que se resiste a desaparecer na literatura gala, chega a tornarse incluso con perfís mefistofélicos[107] cando, no século XIX, asume os valores da puxante clase burguesa. Como nas novelas inglesas contemporáneas, as francesas decimonónicas apostan decididamente pola fórmula da autoformación, pero, a diferencia do que ocorre no *Bildungsroman* histórico, o drama *eu-mundo* non logra o forzado pero esperanzador acordo. A sociedade corrupta, inferno iniciático no que ingresa o heroe ao principio da obra, toma o relevo do mentor na súa misión instructiva, mais xa non no papel de axudante e protector senón na función de antagonista arteiro e corruptor contra o que se estrelan indefectiblemente os ideais subxectivos do heroe. A traxedia, o ascenso social a costa da autodeformación persoal, ou a expectación impotente e indolente do protagonista son desenlaces frecuentes que se explican desde esta concepción. A sumaria lección que o lector recibe de todos estes finais novelísticos é que as "grandes expectativas", xeradas polos dous xéneros de formación do século XVIII, en contacto con "amizades perigosas" dilúense inexorablemente en "ilusións perdidas".

A diversificación social, profesional e sexual do mestre feneloniano; a súa progresiva equiparación ao discípulo -o mentor pode ser, deste modo un compañeiro de estudios ou a compañeira sentimental, sexa cal sexa a súa idade-, e, sobre todo, a perda da unidade actancial nun só actor -o actante educador maniféstase agora en varios actores que comparten o seu labor alternativa ou secuencialmente ao longo da historia- fálannos, xa no século XIX pero especialmente no XX, do triunfo do *Bildungsroman*, esencialmente ambiguo, sobre o *Erziehungsroman* ou novela pedagóxica de tese.

---

106 Análogo sentir apreciamos en Rousseau cando, polos mesmos anos (1762), sostén en *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier, 1964, p. 107: "Notre véritable étude est celle de la condition humaine. Celui d'entre nous qui sait le mieux supporter les biens et les maux de cette vie est à mon gré le mieux élevé; d'où il suit que la véritable éducation constiste moins en préceptes qu'en exercices."

107 Cfr., especialmente, o personaxe de Vautrin en *Le père Goriot* de Balzac. Papel destacado tamén, non exento das connotacións bíblicas da seducción, representan as damas na iniciación sentimental do heroe e na súa promoción social.

A figura do mentor e a función educativa que desempeña na obra de Balzac e de Zola, como representante ideolóxico dos novos valores da sociedade burguesa, perderá operatividade instructiva en Stendhal (Cfr. *Le rouge et le noir*, de 1830) e máis aínda en Flaubert (*L'éducation sentimentale*, de 1869), para asumir posteriormente un valor ideolóxico-político en P. Bourget, xa na transición do séculos XIX ao XX. Recoñecemos tamén a imaxe do mentor, con novos e diferentes rostros, en *La symphonie pastorale* (1916) de Gide e en *Le Grand Meaulnes* (1913) de Alain-Fournier.

Retomando o curso da novela hispánica, notamos a ausencia dunha tradición que consolide os novidosos achados do *Lazarillo de Tormes* e do *Guzmán de Alfarache* na representación da formación humana, unha serie de textos análoga á que presentan as literaturas alemana, anglosaxona ou francesa como reflexo de inquedanzas didácticas e formativas. Neste senso, as letras hispánicas parecen máis inclinadas a proporcionar modelos a outras literaturas que a perseverar no cultivo da estructura orixinal.

Xa R. Granderoute destacou entre os antecedentes da novela pedagóxica francesa dúas fontes hispánicas: o relato de orixe árabe *Cuento del Idolo y del rey y su Hija* (século X)[108] e *El Criticón* de Gracián. Gracián soubo aproveitar, en efecto, para os seus específicos fins didáctico-relixiosos, o xogo narrativo que lle ofrecía a "parella pedagóxica" da tradición árabe, introducindo no principio da súa narración a figura do mestre que nos relatos árabes precedentes tiñan unha aparición máis tardía.

Non obstante a natureza emblemática dos dous protagonistas, Critilo e Andrenio, e a forte intelectualización da historia, *El Criticón* presenta indubidables caracteres novelísticos relacionados co noso xénero de autoformación. En primeiro lugar, os dous personaxes transfórmanse internamente ao longo da viaxe iniciática, aínda que con independencia da evolución biolóxico-alegórica fixada polas tres partes da obra[109]. En segundo lugar, a pesar do *happy ending* que dota á historia narrada da estructura do *romance*, debemos ter en conta a purificación ascética que sofren os personaxes cos sucesivos desenganos mundanos, análogos, *mutatis mutandis*, ao "proceso de desilusión" que sofren os protagonistas de *Candide* e *Gulliver's Travels*. Deste xeito, *El Criticón* de Gracián articúlase no eixo de tres das "formas continuas específicas da ficción en prosa" que Frye denomina "romance", "anatomía" e "novela"[110].

Gracián, tamén en coincidencia co xénero que estudiamos, actualiza a estructura antropolóxico-mítica do heroe, mediatizada no seu caso pola *Odisea* e a novela

---

108 Relato descuberto por Emilio García Gómez na Biblioteca do Escorial. Á tradición narrativa árabe parece remontarse o tema do "filósofo autodidacta" que recolle o relato español, la "riçâla" de Ibn Tofaïl, *Hayy ben Yaqdhân*, (siglo XII) e *El Criticón* de Gracián.

109 Observamos, en efecto, como as expectativas cognoscitivas e autocognoscitivas de Andrenio no comezo da narración, e o carácter probatorio e aleccionador das aventuras e errores teñen feliz cumprimento ao final da obra cando os dous personaxes acceden co merecemento do seu esforzo á illa da Inmortalidade.

110 Cfr. N. Frye, *Anatomía de la crítica*, pp. 401 e ss., especialmente 412 e 413. O termo 'anatomía' que Frye toma de "la más grande sátira menipea en inglés anterior a Swift, *The Anatomy of Melancholy* de Burton (...) significa disección o análisis y expresa con gran precisión el enfoque intelectualizado de su forma". Segundo Frye, "la anatomía (...) a la larga comienza a fundirse con la novela, produciendo varios híbridos que incluyen el *roman à thèse* y las novelas en que los personajes son símbolos de ideas sociales u otras."

bizantina[111]. Recoñecemos fundamentalmente nesa estructura os mitemas cardinais da "chamada da aventura", o "descenso aos infernos" -a iniciación propiamente dita[112]- e o "retorno ao paraíso", que nesta obra ten a específica actualización mitolóxico-cristiá do "ascenso aos ceos".

Polo demais, a dualidade protagónica de Critilo e Andrenio -aquel como mestre, este como discípulo- non oculta a dualidade interna de Critilo, pois, en tanto que home instruído, pode actuar como conselleiro do xove, pero en tanto que ser humano ha de compartir con Andrenio a iniciación cristiá. Neste senso, os dous personaxes forman unha unidade[113].

Sen embargo, que a unidade alegórica dos dous personaxes, por unha parte, e a súa existencia individualizada, por outra, nos leven a reivindicar o que de autoformación complementaria e individual poida haber na obra; que o último significado da novela sexa a realización e perfección persoal, segundo a tese que ilustra a narración, non debe tampouco inducirnos a conclusións erróneas. *El Criticón*, non é, a pesar das observacións anteriores, unha "novela de autoformación". A "innovación xenial"[114] de Gracián consistiu, segundo Senabre, na substitución do esquema diacrónico agostiñano -home exterior → home interior-, radicado nun só individuo, por unha disociación sincrónica de ambos estados. Ao crear dous personaxes que os representan simultaneamente nun proceso iniciático, Gracián non só serve con singular eficacia aos seus propósitos didácticos senón que tamén senta as bases do xénero pedagóxico-retórico. A súa obra é, sobre calquera outra consideración, un claro paradigma da "novela pedagóxica" e da "novela de tese".

Como xa anticipamos, sorprende que as bases do xénero que senta Gracián non xeraran no mundo hispánico unha serie de textos análoga á francesa, como sorprende

---

111 Cfr. Ricardo Senabre, *Gracián y "El Criticón"*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad, 1979, pp. 29-30. Ricardo Senabre, op.cit., pp. 30 e ss., considera tamén o modelo estructural da obra de Gracián como un "Homero cristianizado" e enfatiza nese modelo, máis que calquera outra mediación cristiá, a dualidade do "home interior"/ "home exterior" agostiñana.

112 Dentro da fase iniciática, recoñecemos tamén: o "camiño de probas", na peregrinación mundana de Critilo e Andrenio; o anhelado e non cumprido "encontro coa deusa", representado na busca de Felisinda; a "muller como tentación", no episodio da seductora Falsirena; a "reconciliación co pai" cando Andrenio, superado o seu *ego* terreal, se asimila ao *superego* ideolóxico que encarna Critilo.

113 Desde a perspectiva alegórica, a iniciación dos dous personaxes é complementaria e converxente: Critilo coa vantaxe que lle concede a súa previa iniciación extradiexética, desenvolve e perfecciona as potencialidades racionais de Andrenio, asumindo simultaneamente nese proceso a iniciación alegórico-mundana do discípulo. Ademais, e desde a mesma perspectiva que propicia a alegoría, a dualidade antagónica 'instinto / razón' coa que os críticos acostuman a ver os dous personaxes non é máis que a ilustración das forzas dramáticas que están presentes en toda autoformación.

114 Cfr. R. Senabre, op. cit., p. 44.

que a novidade da estructura autoformativa de *Lazarillo de Tormes* fora na práctica creativa só advertida por Mateo Alemán. ¿Cansancio tralo esforzo creador? ¿Inconsciencia dos novelistas ante os achados que os preceden? ¿Inconstancia e falta de perseverancia? ¿Illamento da cultura? ¿Ausencia de preocupacións didácticas ou aversión / indiferencia cara aos temas formativos ou pedagóxicos? Estas hipóteses, entre outras, poden responder á notable ausencia de novelas de formación hispánicas -salvo os textos xa examinados- nos séculos XVI, XVII e XVIII. Sen embargo, a presión do reformismo educativo do XVIII e os estímulos procedentes dos modelos narrativo-pedagóxicos franceses explican novelas de carácter didáctico como o *Eusebio* (1786-1788) e a *Eudoxia* (1793), de Pedro de Montengón, e a que Á. Barrientos[115] considera unha das mellores novelas española do século: a novela bizantina *El Valdemaro* (1792), de Martínez Colomer, ningunha delas, con todo, dignas de brillar con luz propia na historia da novela española.

No século XIX, a influencia alemana toma o relevo á francesa nas orientacións didácticas, a través do krausismo e a Institución Libre de Enseñanza[116]. A influencia daquel movemento é visible, en efecto, en Galdós, sobre todo nas denominadas "novelas de teses", *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) e *La familia de León Roch* (1878-1879)[117]. Paradoxicamente, a pesar de que o krausismo defendía a independencia da orde estética con respecto a calquera tese doutrinal, Galdós asume nas novelas mencionadas as teses do movemento reformista encarnándoas en personaxes liberais, tolerantes e progresistas

---

115 Cfr. J. Á. Barrientos, *La Novela del Siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991, pp. 256-261.

116 Como mostra do maxisterio persoal exercido por Francisco Giner de los Ríos -verdadeiro artífice da consolidación krausista en España e inspirador das más prestixiosas institucións educativas desa orientación- no dominio literario, cfr. Antonio Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente, II, Período Parauniversitario*, 1, Madrid, Taurus, 1987, p. 453, autor que recolle unha declaración de Emilia Pardo Bazán, publicada en *La lectura* (marzo de 1915), onde a escritora galega se recoñece debedora de Giner por ter orientado este a súa vocación literaria cando ela aínda era moi nova. Cfr. tamén María Pilar Aparici Llanas, *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Institución "Milá y Fontanals", Instituto de Filología, CSIC, 1982, pp. 102 e ss., quen, baseándose en referencias de distintos autores, sinala a influencia de Giner en Galdós a través da amizade que os unía, influencia que se advirte non só na inspiración de personaxes krausistas senón tamén no creto que o novelista concedía á crítica honesta, non exenta de corrección, que lle dirixía o intelectual reformista.Nas letras galegas, a pesar de que a *Institución Libre de Enseñanza* non parece ter gozado de excesivas mostras de simpatía entre galeguistas e escritores galegos como Castelao e Valle- Inclán [cfr. Avelino Lage casal, *Castelao e a cuestión do ensino*, Santiago, Xunta de Galicia, 1989, pp. 109 e s.], Giner personifica, co prestixio dun modelo digno de imitación, a influencia que aquela Institución laica exerceu sobre un dos membros da *Xeneración Nós* galega. Referímonos a Otero Pedrayo, quen, na súa novela *Arredor de si*, Vigo, Galaxia, 1984 [1ª ed. 1930], p. 104, fai dicir ao narrador: "Cando se viu un esculcador da alma española con notas de hoteis elegantes no bulso? Debería camiñar a pé como no outro tempo D. Francisco Giner...".

117 Sobre a influencia krausista nestas novelas galdosianas, cfr. M.P. Aparici Llanas, op. cit., pp. 73, 105, 108 e 140 . Nestas páxinas, a mencionada autora observa, en efecto, a influencia daquel movemento *na creación de personaxes que responden ao canon e talante defendido polos reformistas, no tratamento da cuestión relixiosa e na importancia que o novelista concede á educación da muller e ao poder da educación, en xeral.*

que, ademais de enfrontados consigo mesmos, han de loitar co conservadurismo e fanatismo relixioso imperante na sociedade.

Non obstante seren consideradas novelas de tese, as personaxes destes relatos non triunfan. En opinión de Aparici Llanas, "es posible que Galdós ironice, en el fracaso vital de León Roch, la utopía racionalista y reformista de sus contemporáneos krausistas"[118]. Galdós observou en efecto, na realidade española do momento, como a ideoloxía que sustenta o movemento o os seus propios ideais se estrela á fin -a revolución do 68 é unha boa ilustración histórica- contra unha sociedade reaccionaria e intolerante. A ironía con que Galdós trata as utopías de Pepe Rey ou León Roch non deixaría de ser así tamén unha autoironía enmascarada na ficción[119].

De novo voltamos con Galdós a ese carácter crispado -picaresco, desencantado ou tráxico- que é unha constante na novela de formación hispánica. O fracaso da tese doutrinal do autor disolta á fin na ironía do discurso e na traxedia da personaxe, a ineficacia de todo intento pedagóxico representan en Galdós a marcada tendencia da cultura hispánica, e da novela en particular, a converter en autoformación frustrada calquera proceso de formación.

O século XX é especialmente representativo da tendencia hispánica á autoformación e da aversión que os novelistas senten polo pedagóxico ou didáctico[120]. As catro novelas que saúdan simultaneamente (1902) o novo século -*Amor y pedagogía*,

---

118 M. P. Aparici Llanas, op. cit., p. 105. Cfr. tamén pp. 203 e ss.

119 Ademais da loita ideolóxica coas forzas sociais reaccionarias, as personaxes enfróntanse así mesmo con condicionamentos internos. Como os críticos galdosianos teñen observado, a natureza e os sentimentos da personaxe desempeñan un papel decisivo no seu destino final.

120 En España non se deu a división compartimentada da formación dos individuos que observamos noutros países europeos: unha etapa correspondente á primeira idade de formación, representada novelísticamente no *Erziehungsroman* ou na novela pedagóxica, e outra etapa, representada polo *Bildungsroman*, na que o suxeito se enfronta directamente co mundo sen a tutela e a protección do mentor. Incluso no reformismo krausista notamos a ausencia desa compartimentación.Francisco Giner de los Rios, *Escritos sobre la Universidad Española*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 148, considera ao respecto que "en la educación como en el Estado, la combinación del *self-goverment* con la dirección exterior es absolutamente imprescindible en todos los momentos de la vida. Lo que cambia es tan sólo la proporción, la consonancia, la cantidad, la relación, en suma entre ambas fuerzas." Combínanse deste xeito no proceso educativo os dous valores etimolóxicos de 'educar': *educere*, "sacar do interior do individuo as súas cualidades naturais", e *educare*, "alimentalas desde fora cunha dirección adecuada". Evidentemente, a práctica educativa en España, que impulsaba aos individuos a unha temperá autoformación, tiña fundamentos socio-económicos e culturais ben alleos aos sabios propósitos que reflecten as palabras de Giner. A educación dos españois nos séculos anteriores e, reflexivamente, a das personaxes novelescas, careceu case sempre da necesaria e conveniente aportación nutricia -cuantitativa e cualitativamente falando- de pais, mestres e estamentos sociais obrigados a tal mester. De aí que os novelistas hispanos aguzaran a súa mordacidade e vea satírica para mostrar un visceral rexeitamento de todo tipo de institucións educativas -especialmente as relixiosas- e en xeral, de calquera manipulacion pedagóxica ou didáctica.

de Unamuno; *Sonata de otoño*, de Valle-Inclán; *Camino de perfección*, de Baroja, e *La voluntad*, de Azorín- verifican en sorprendente sintonía a nosa hipótese: as catro están vinculadas, aínda que de modo diferente, ao tema da formación persoal; as catro responden ao paradigma español da autoformación frustrada, en canto o *eu* non se compromete fructiferamente no seu contorno social, e as catro proclaman un entusiasta vitalismo por encima de calquera manipulación didáctica, infomación libresca ou exceso intelectual.

Particularmente, *Amor y pedagogía* de Unamuno representa a antítese do pedagoxismo reinante na sociedade española do momento, servíndose precisamente do modelo constructivo da novela de tese[121]. Trátase, en efecto, dunha parodia deste xénero, aínda que falte na literatura hispánica o cansazo subseguinte a unha nutrida representación de textos serios afíns.

A parodia unamuniana, pois, estructuralmente falando, é unha novela de tese e unha novela pedagóxica. A súa construcción alegórica, visible en nomes, alcumes e secuencias; a dialéctica que manteñen as personaxes; as manifestas intervencións do autor implícito; a manipulación das personaxes como marionetas ao servicio dun papel asignado previamente, e a propia concepción de Unamuno sobre a educación son, segundo cremos, suficientes factores de redundancia e inambigüidade da tese antipedagóxica.

No mesmo título da obra, a antítese -'pedagogía'- asume a negación do valor positivo representado polo outro termo -'amor'-. Na novela, a tese positiva é, pois, o amor arraigado na vida, a verdadeira *mestra* do ser humano na concepción unamuniana[122]. Que esta tese positiva non teña unha ilustración pedagóxica paralela á da tesa negativa é mesmo coherente coa devandita concepción; en primeiro lugar, porque a vida é unha inmensa "cavidade" que o educando precisa encher e descubrir; en segundo lugar, porque a vida carece da iniciativa, intencionalidade e carácter programático da función pedagóxica.

De todos os xeitos, esta nosa énfase en subliñar o sentido antipedagóxico da obra unamuniana e os mecanismo retóricos que a sosteñen non debe facernos esquecer a ambigüidade do discurso novelístico que cuestiona, en última instancia, as máis aparentes

---

121 Cfr. Miguel L. Gil, "La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, 348, 1979, pp. 596 e ss.

122 Sobre a concepción educativa de Unamuno, cfr. Ramiro Flórez, "Sistema de pensamiento y razón educativa de Unamuno", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 1987, pp. 187-204.

conclusións de calquera novela de tese. E isto moito máis na obra de Unamuno se temos en conta o seu tratamento irónico e a ambigüidade e paradoxos arraigados no pensamento do propio autor, das que é unha boa ilustración narrativa o personaxe filósofo don Fulgencio Entrambosmares (o seu apelido é xa ben significativo).

Non debemos esquecer tampouco que a función pedagóxica exercida por Unamuno na vida real e a súa pertenza a un sistema educativo, do que discrepaba en gran medida, convertíano en branco das súas propias críticas. Como no caso de Galdós, a súa ironía revélase finalmente como autoironía. Dirixida con amargura e (ou) resignación a si mesmo, a ironía unamuniana de *Amor y pedagogía* é a dun ser que ve frustradas na súa propia persoa e quizá nas dos seus descendentes as mellores expectativas de formación. Iso explicaría que o mentor parodiado da obra sexa un pai-pedagogo[123].

En fin, o exame de *Amor y pedagogía* mostrounos que Unamuno se mantén fiel ás tendencias hispánicas da novela de autoformación: a preferencia pola representación narrativa dun proceso de deformación; a ensinanza "ex contrario" da historia cando dominan propósitos didácticos; a sátira acerba contra sistemas e institucións educativas; a autoironía crítica, e mesmo demoledora, do discurso en canto o autor se implica nel como víctima e partícipe do sistema ou estamento deostado; a ambigüidade propiciada pola mesma ironía e tamén polo perspectivismo, o contraste ou o paradoxo.

Unamuno, pois, ofrécesenos nos albores do século XX como unha figura ponte na historia da novela de formación hispánica. Desde os tempos da picaresca, en que o relato dunha autodeformación individual denunciaba implicitamente o abandono educativo da infancia, ata os de Unamuno, en que o relato peagóxico censura a asfixia provocada nunha personalidade incipiente polos excesos educativos, a novela de formación hispánica mostrouse máis crítica que aleccionadora, máis satírica e hiperbólica (tráxica ou [e] caricaturesca) que exposición narrativa serea, máis ambigua que retórica, máis inclinada á autoformación que á formación tutelada.

Se a novela de formación hispánica mostra unha notable aversión á representación narrativa da función pedagóxica, non ocorre o mesmo coa figura do

---

123 Miguel L. Gil, op. cit., p. 608, observa a este respecto: "al arrancar [refírese naturalmente a *Amor y pedagogía*] de la esperanza de un padre de engendrar y formar un genio (obérvese que la formación del genio podría intentarse en un hijo ajeno, sometido al mismo establecido sistema sociopedagógico) nos permite adivinar que se busca, aunque sea subconscientemente, una compensación por la pérdida de lo que se hubiera querido ser y no se ha logrado o incluso de lo que se hubiera querido ser y no se ha sido (...)". Son esas, en fin, a mesma frustración e a mesma esperanza posta no fillo que atopamos representadas nos pensamentos do protagonista de *Camino de perfección*, de Baroja.

mestre, pois, en contra do que puidera pensarse dada a utilización indiscriminada que o sistema educativo fai de ambos termos -baseada no significado común de "instructor"-, a de pedagogo e a de mestre son funcións análogas mais non equivalentes.

As dúas figuras desempeñan un papel decisivo no adestramento do heroe, mais, se o pedagogo cumpre un programa educativo sen ter en conta as facultades naturais do educando, o mestre logra unha grande impronta na personalidade do heroe potenciando aquelas factultades dun xeito involuntario e aparentemente subsidiario.

É moi frecuente, en efecto, que a diferencia da condición impositiva do pedagogo, o discípulo elixa durante a súa carreira existencial o mestre que máis se adapta aos seus desexos ou tendencias e, se non media esta elección libre, ao menos a relación do heroe co seu mestre é froito dun encontro circunstancial.

De aquí séguense dous comportamentos do heroe substancialmente diferentes: cara ao *mestre* hai *veneración* porque o discípulo é consciente do peso que aquel ten na construcción da súa identidade persoal; fronte ao *pedagogo*, polo contrario, cando aparece nunha novela de autoformación -a única onde se manifestan acusadas manifestacións de conciencia individual- hai *rexeitamento,* observable na crítica directa do heroe ou, indirectamente, na sátira e ironía do discurso novelístico.

Se interpretamos estas dúas figuras actancialmente, o pedagogo encóntrase a medio camiño entre o *emisor* e o *protagonista*: emisor, en tanto encarnación dun programa educativo imposto *a priori*; protagonista, en canto comparte co educando o centro da acción narrativa. Este dobre carácter actancial do pedagogo é, sen dúbida, como ben se botará de ver o resultado da dobre natureza -retórica e pedagóxica- da novela.

O mestre, en cambio, por moito que brille a súa estrela no universo formativo do seu discípulo, é un *axudante* circunstancial máis, acaso o máis importante, quizais o único, en determinadas novelas. En calquera caso, o *mestre*, a diferencia do *pedagogo* recoñece, como afirma daquela figura Unamuno, que a verdadeira mestra é a vida, que a auténtica formación procede da dialéctica interrelación *eu / mundo.*

Esta distinción teórica non exclúe, naturalmente, que haxa pedagogos na novela de autoformación e mestres na novela pedagóxica. Incluso o mestre pode comportarse ás veces como pedagogo e este pode asumir modos propios do mestre[124].

---

[124] O pedagogo de *Telémaco* (Fénelon), Mentor, deixa ou aparenta deixar a iniciativa ao heroe no seu encontro co mundo, en certos momentos, de análogo modo a como o fai Critilo con Andrenio en *El Criticón.*

Como é de esperar dada a tendencia hispánica á novela de autoformación, a frecuencia e impronta do mestre superará ás do pedagogo. Cando este aparece faino tamén accidentalmente como representante ou membro dunha institución ou sistema educativo, e o heroe compórtase máis que como discípulo dócil, como alumno crítico. Lonxe xa da función paradigmática e incuestionada que cumpre na novela pedagóxica francesa, o pedagogo das novelas de autoformación hispánicas, situado ademais nos primeiros anos da existencia do protagonista, ofrece un transparente significado referencial contextualizado nas vivencias persoais do escritor, polo que case sempre vai asociado a un discurso autobiográfico e serve de instrumento narrativo para ironizar e mesmo satirizar mordazmente a destacadas personalidades de institucións educativas, xeralmente relixiosas, e ás institucións mesmas[125]. Cando isto sucede, o dominio da sátira pode malograr as potencialidades autoformativas que o discurso novelístico ofrece ao protagonista, como ocorre en *A.M.D.G.* de Pérez de Ayala. No extremo oposto, o pedagogo institucional é capaz de estimular *à contre-coeur* as cualidades naturais do alumno e mesmo constituír un elo fundamental na aprendizaxe sensual, sentimental ou sexual do heroe se o pedagogo pertence ao sexo oposto[126].

O noso traballo, prioritariamente atento á novela de autoformación, proporcionounos un variado elenco de mestres, non todos cunha misión formadora de signo positivo -cfr. os amos do *Lazarillo*-, pero todos unidos pola mesma función actancial: *axudante iniciático do heroe*. Co fin de destacar os caracteres desta función, seleccionamos dúas figuras que, pola relevancia do seu papel con-formador, resultaron particularmente ilustrativos: Yuste, mestre de Azorín en *La voluntad*, e don Segundo Sombra, iniciador de Fabio Cáceres que dá nome á novela do arxentino Ricardo Güiraldes.

---

125 Sorprende que a institución dos xesuítas, que non foi allea ao nacemento da novela pedagóxica -cfr. R. Granderoute, op. cit., pp. 955 e s.-, sexa o branco predilecto na posición crítica dos novelistas hispanos. No capítulo da sátira a institucións relixiosas merece destacarse tamén a que dirixe Vargas Llosa ao colexio Champagnat da orde dos Irmáns Maristas en *Los cachorros* (1967) -cfr. no mesmo autor o rexeitamento dos modos educativos do Instituto paramilitar Leoncio Prado en *La ciudad y los perros* (1963)-. Dentro da novelística galega, sobresae a crítica que, en *Xente ao lonxe*, Eduardo Blanco Amor fai dos "frères franceses" (concretamente do "irmán Papuxas") e das Carmelitas, representativas ambas institucións do ámbito conservador e opostas a *Escuela Laica*, progresista e renovadora. A censura dos castigos corporais son tamén frecuentes. Na mesma novelística galega, hai referencia a eles, por exemplo, en Xosé Neira Vilas, *Memorias dun neno labrego* -asociados nesta obra á represión lingüística e cultural exercida polo mestre rural, don Alfonso, procedente de Andalucía-, en Carlos Casares, *Xoguetes para un tempo prohibido*- a crítica dulcificase aquí co tono nostálxico da evocación da infancia-, e en Xavier Alcalá, *A nosa cinza* -novela na que as lembranzas da infancia se mesturan con referencias, tamén máis anecdóticas que críticas, ao sistema e plan educativos franquistas-.

126 Ilustrativo e homólogo é, ao respecto, o papel que desempeñan, respectivamente, Eulalia, Eladia e Miss Pamela en *El convidado de papel* de Benjamín Jarnés, *Memorias dun neno labrego* de Xosé Nera Vilas e *A nosa cinza* de Xavier Alcalá.

No exame destas dúas figuras, notamos, en primeiro lugar, como a denominación xenérica coa que os mestres son designados polos narradores das dúas obras -"maestro" y "padrino", respectivamente- revelan a profunda admiración que os heroes senten por aqueles personaxes[127].

En segundo lugar, a aparición do mestre non está predeterminada en ningún caso, nin esixida didacticamente; polo contrario, aquel xorde naturalmente no transcurso da historia: en *La voluntad*, preséntasenos xa nas páxinas iniciais do relato formando parte do contorno espacial -a vila de Yecla- que tanta transcendencia ten na autoformación da personaxe Azorín; en *Don Segundo Sombra*, o mestre aparece casualmente cando o protagonista anda desorientado e co risco inminente de tomar un camiño errado.

En teceiro lugar, ningún plano educativo previo determina a iniciación do heroe. En *La voluntad*, o carácter aleatorio da formación acompáñase, metonimicamente, dun relato feito de estampas máis que de secuencias narrativas. En *Don Segundo Sombra*, a iniciación está fixada polo ritmo que impón a vida gauchesca, de carácter práctico e experimental[128]. As leccións recíbense mediante frecuente e directo contacto de mestre e discípulo: preferentemente a través das conversacións, en Azorín; mesturadas coas duras probas da vida gauchesca, en Güiraldes[129].

Finalmente, destácase, nos dous casos, o alto grao de conciencia que os iniciados teñen sobre a integración da personalidade dos seus mestres na súa propia. E aquí é onde reside, segundo cremos a maior diferencia entre a novela pedagóxica e a novela de autoformación. Como xa quedou apuntado, a novela pedagóxica representou unha etapa providencialista na formación dos individuos e unha fase de inmadurez do discurso novelístico. Pode haber experiencia persoal do heroe, pode haber formación de amplo espectro vital e non reducida ao ríxido programa didáctico, pero non hai nin liberdade nin conciencia no iniciado. A novela de autoformación, en cambio, representa a fase de madurez dos individuos -procedente da súa autonomía e reflexión persoal- que propicia a maturidade do propio discurso novelístico.

---

127 Na novela de Güiraldes, ademais, o nome e o apelido de mestre simbolizan redundante e paradoxicamente, dado o marcado papel protagónico de don Segundo, a misión subsidiaria que cumpre na traxectoria iniciática de Fabio.

128 Na mesma novela opónse a iniciación gauchesca á educación institucional, con valoracións tamén diferentes.

129 Non se trata, por suposto, dunha iniciación restrinxida a un oficio. Fabio ao facerse gaucho, faise tamén un home.

1.5.6 A NOVELA LÍRICA

Na configuración histórica do xénero que estudiamos, dedicamos o último apartado á consideración da *novela lírica*, a manifestación máis transformadora e novidosa do discurso novelístico do século XX.

Tres investigadores da novela lírica xustificaron en diferentes observacións os vínculos que nós establecemos entre esa especificación novelística e a novela de autoformación. Ralph Freedman, que centra o seu estudio sobre Hermann Hesse, André Gide e Virginia Woolf, relaciona historicamente a reflexividade de ambos xéneros sinalando como, no Romanticismo, etapa na que o autor radica a orixe da tradición lírica da novela, "el *Bildungsroman* proporcionó una importante estructura a través de la cual pudo realizarse el proceso de reflejamiento."[130]

D. Villanueva recoñece tamén a identificación da novela lírica cunha variedade autoformativa, o *Künstlerroman* autobiográfico[131], e, pola súa parte, Ricardo Gullón é consciente da idoneidade lírica do *Bildungsroman* e do aproveitamento temático-estructural que os novelistas poden facer deste xénero en textos líricos[132].

O percorrido histórico pola configuración do xénero que estudiamos fíxonos ver como o progreso da novela de autoformación e o da novela, en xeral, é o progreso da autoconciencia interna do heroe radicado no discurso novelístico. Desde a extraversión épica das primeiras manifestacións novelescas da antigüidade e da Idade Media, na que a autoformación está aínda simbolizada pola historia máis que representada polo propio discurso, pasando polas primeiras manifestacións novelísticas da estructura autoformativa -picaresca, *Bildungsroman*, etc.-, ata as máis recentes da novela lírica, a novela revelou a dirección das súas posibilidades epistemolóxicas da alma humana nunha interiorización crecente das experiencias do heroe. No extremo histórico que representa a culminación deste proceso -a novela lírica- xa non interesa, como apunta Albérès, "una lucha entre el hombre y el mundo, sino una lucha intestina entre las imágenes contradictorias que se forja un individuo sobre el mundo"[133].

---

130 Ralph Freedman, *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Seix-Barral, 1972, p. 45.
131 Cfr. Darío Villanueva, *La novela lírica, I, Azorín,, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus, 1983, p. 14.
132 Cfr. Ricardo Gullón, *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 91.
133 R. M. Albérès, *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971, p. 178.

Así pois, das tres fases da iniciación do heroe -saída do *eu* ao mundo → confrontación *eu / mundo* →regreso ao *eu* mediante unha síntese reflexiva- a perfección da novela lírica pasa pola perfección formal desta terceira fase. Non desaparece, por iso, a confrontación do heroe co mundo pero si a súa representación directa. Os lectores só percibimos tal enfrontamento a través dos rescaldos fragmentados de sensacións, emocións, sentimentos, etc., que a linguaxe poética intenta rescatar na súa prístina pureza vivencial. A metáfora, a alegoría, o símbolo, o mito, máis que a expresión lóxica da reflexión, revelan agora as súas virtualidades autocognoscitivas traendo á luz os estados preconscientes do individuo. Deste xeito, a novela lírica tórnase mítica e onírica e cerra, na prospección simbólica e alegórica, o círculo narrativo iniciado polo *romance*. Como neste, os heroes fanse emblemáticos e a autoformación individual transparenta o seu fundamento iniciático.

A reiterada presencia do termo 'mito' e do seu campo léxico nos ensaios sobre a novela do noso século é sintomática deste "regreso ás orixes" da novela propiciada pola imaxe poética. O "regressus ad uterum" da novela lírica lévanos así á tradicional relación da poesía co feminino.

Remontándonos ata a orixe da madre "ctónica", os patróns culturais masculinos asociaron á muller coa terra, coa natureza, co corpóreo, coas forzas infernais. A versión máis sublimada, máis idealizada do feminino en tales patróns é a alma, que non en van ten xénero feminino. A *alma* é efectivamente o "sopro vital", como a súa etimoloxía indica, entidade intermedia entre o *corpo* e o *espírito*[134], ámbito cognoscitivo da intuición e da imaxinación, fragua de sensacións, sentimentos e soños, orixe do dicible e do inefable.

O carácter feminino da novela lírica, patente na reanimación das fontes creativas míticas e na representación do inconsciente[135], maniféstase tamén na gran productividade creativa das mulleres novelistas. Neste senso, facilitándolle unha idónea canle de expresión, os fundamentos e os modos femininos da novela lírica transformaron

---

134 Hermann Hesse foi o que deu a maior productividade novelística á distinción entre *Geist* (espírito) e *Seele* (alma) representando simbolicamente en *Siddhartha, Demian, Der Steppenwolf* e *Narziss und Goldmund*, a tensión recíproca daquelas dúas forzas. Por exemplo, *Narziss und Goldmund* representa na iniciación artística de Goldmund -encarnación das forzas sensuais e sexuais da nai- e na función orientadora e subsidiaria de Narziss -o mestre que descobre a alma de Goldmund pero que non participa activamente na súa iniciación- a posibilidade dunha superación transcendental das dúas forzas. Cfr. ao respecto desta síntese transcendental do feminino e masculino nunha "super-alma", R. Freeman, op. cit., p. 71.

135 As fantasías, visións, soños e forzas demoníacas preconscientes, rescatadas, analizadas e revalorizadas pola psicanálise, alimentan tamén co seu potencial constructivo o caudal poético da novela lírica.

o tradicional papel da muller como destinatario pasivo. Agora a fiel lectora que buscaba nos diferentes xéneros novelísticos a evasión dunha situación socio-cultural alienante representa xa, na creación de novelas, as necesidades autoformativas e identificativas -a frecuente expresión autobiográfica explica tamén o protagonismo femininino do relato- do seu sexo[136].

Nestas transformacións novelísticas, non podemos esquecer que, analogamente ao que ocorre noutras etapas históricas, a novela do século XX recolle a visión da persoa que propicia significativos cambios sociais e culturais: os novos movementos de masas e o espertar das clases oprimidas -a das mulleres entre elas-; os descubrimentos científicos e o nacemento de novas ciencias, a ausencia dunha escala de valores estable que veña a substituír á orde moral obsoleta, etc. Esta nova visión da persoa refléctese no discurso novelístico. En efecto, a ruptura da linealidade temporal, a simultaneidade narrativa, a rememoración da personaxe, a atemporalidade, a eternización do momentáneo ou espacialización do tempo[137], etc., son, sen dúbida, inducidos polas novas teorías físicas sobre a dimensión temporal -en especial, a da relatividade- e polos cada vez máis veloces medios de comunicación, incluídos os espaciais; a coherencia, o relativismo e o subxectivismo do "punto de vista" narrativo é froito dunha desconfianza nas verdades obxectivas, absolutas e universais; en fin, o *stream of consciousness* comunica os estratos prelóxicos da conciencia, reivindicados pola psicanálise.

En síntese, o fenómeno lírico da novela do noso século é a oportuna coincidencia dunha concepción da persoa -producto de particulares circunstancias sociais e culturais-, que tende á autoanálise individual, e dun período da historia literaria en que distintas tradicións e xéneros achegan a perfección dos seus discursos na depuración da subxectividade. A novela de autoformación decántase, neste senso, como un signo estético-cultural privilexiado: pola potencialidade simbólica da estructura da iniciación, por primar a formación individual en todos os seus aspectos -intelectual, ético, artístico, afectivo, sensual, sexual, etc.- e por constituír un medio reflexivo de concienciación persoal e de autoidentificación estética.

---

136 Annis V. Pratt, "Spinning Among Fields: Jung, Lévi-Strauss and Feminist Archetypal Theory", *Feminist Archetypal Theory. Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*, Knoxville, University of Tennessee Press, 1985, observa o diferente comportamento da protagonista feminina con respecto á estructura mítica "a aventura do heroe" ("These novels describe partial, truncated, or failed rebirth journeys", p. 104), pero recoñece que aínda que "women's journey to a core of being where a holistic goddess provides beneficence and strength do not reconcile them to a society dominated by men, the journey itself continues to provide the structure of novels, poems, and dramas." Cfr. así mesmo John H. Smith, "Cultivanting Gender: Sexual Difference , *Bildung*, and the *Bildungsroman*, *Michigan Germanic Studies*, 13 (2), 1987, p. 215, quen, baseándose en argumentos psicanalíticos, sostén que en sentido estrictamente histórico non podemos falar de *Bildungsroman* femininos.

137 Cfr. D. Villanueva, *La novela lírica. I*, pp. 19 e s., e Ricardo Gullón, *La novela lírica*, pp. 39 e ss.

Co fin de examinar as constantes da novela de autoformación no discurso lírico do XX, trazamos na publicación precedente, a modo de adianto, un esbozo da Poética do xénero. Dividimos este cadro de invariantes en catro apartados -*modalización, temporalización, espacialización* e *semántica*- e, por suposto, restrinximos as nosas observacións aos textos líricos do *corpus*.

Tratouse, en primeiro lugar, a *modalización*[138]do xénero, apartado no que empregamos como instrumento teórico as categorías que a Narratoloxía vinculou á enunciación narrativa -fundamentalmente, *visión* e *voz* de G. Genette, *autor implícito* de W.C. Booth, *narratario* de G. Prince e *lector implícito* de Iser-. Considéranse tamén os procedementos e modalidades discursivas que adquiren especial representatividade na novela lírica, entre eles, o *estilo indirecto libre* -ou *monólogo narrativizado*, segundo a denominación de D. Cohn-, que constitúen a expresión novelística máis frecuente dos procesos psíquicos máis internos.

Tres son os *puntos de vista*[139] máis frecuentes das novelas líricas de autoformación: o *eu protagonista* -cfr. *Los ríos profundos*, de José Mª Arguedas, e *Primera memoria* e *La torre vigía*, de Ana Mª Matute, entre outros posibles exemplos- o *eu testemuña*[140] -cfr. *Le grand Meaulnes*, de Alain Fournier- e a *omnisciencia selectiva* que identificamos co uso do *estilo indirecto libre*. *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de

---

138 Categoría teórica que debe o seu nome ao "modo verbal" das gramáticas e que, analogamente a este, pretende regular as relacións das instancias persoais que interveñen na narración coa narración mesma. Os estructuralistas tomaron o termo 'modo' da Gramática nun momento en que a Lingüística actuaba como modelo da Poética, Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 183.

139 Seguimos na clasificación dos *puntos de vista* a xa clásica tipoloxía de N. Friedman, "Point of view in Fiction" (PMLA, 1955) en Ph. Stevick, ed., *The Theory o the Novel*, New York, The Free Press, 1967, pp. 108-137.

140 O peso da tradición autobiográfica no desenvolvemento histórico da novela quizais explique o alto índice de frecuencia con que se presenta o *punto de vista* do *eu protagonista*, mentres que, polo contrario, a ausencia dunha tradición análoga apunta, sen dúbida, á menor incidencia do *eu testemuña*. Este *punto de vista*, con todo, está estreitamente vinculado á natureza da autoformación -cfr. o carácter testemuñal do personaxe Lazarillo-. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 69, sinalou a este respecto como a novela narrada en primeira persoa -autobiografía ficticia- "est le plus souvent un roman d'aprprentissage, et l'apprentissage consiste souvent pour l'essentiel à regarder et écouter ou à soigner ses ecchymosses". As palabras de Genette non veñen a reforzar o *punto de vista* do *eu testemuña* en tanto tal senón máis ben a sinalar canto de testemuñal hai no *eu protagónico*. Segundo Genette, op. cit., p. 69, o *eu testemuña* coincide, na práctica, cun personaxe secundario pero non activo na historia que narra, xa que "si important que puisse être leur rôle à tel ou tel moment de l'histoire, leur fonction narrative oblitère leur fonction diégétique". Sen embargo, a pesar da explícita e reiterada orientación da obra (*Nouveau discours du récit*) ao discurso da novela, Genette primou nesta consideración a acción da historia a expensas da propia novela. Nós cremos, polo que ao xénero da autoformación se refire, que o *eu testemuña*, eclipsado pola acción, é ao mesmo tempo que *fonte dos feitos relatados*, *protagonista do proceso que debuxa performativamente o discurso novelesco*: non só unha historia de acción como a do heroe, senón unha historia de conciencia. Neste senso, interésanos destacar, facendo contrapeso á apreciación mencionada de Genette, canto de *protagónico hai no eu testemuña*. Na novela lírica, que prima a conciencia dos feitos narrados sobre os feitos mesmos, é máis apreciable aínda este protagonismo.

James Joyce; *La voluntad,* de Azorín; *A.M.D.G., Tinieblas en las cumbres, La pata de la raposa* e *Troteras y danzaderas*, tetraloxía de Ramón Pérez de Ayala; *El convidado de papel* e *Lo rojo y lo azul*, de Benjamín Jarnés, son exemplos ilustrativos desta tipoloxía que funde na terceira persoa narrativa o psiquismo da personaxe.

Queremos salientar ademais que a novela de autoformación hispánica de natureza lírica é, a pesar da evidente renovación técnica, pouco escrupulosa e pouco constante á hora de manter unha modalización homoxénea. De aí que dentro dunha mesma obra sexa moi sutil o fío que separa o *psicorrelato* do *monólogo narrativizado*[141] e, consecuentemente, a narración heterodiexética tradicional da máis característica do noso século, a que representa a *omnisciencia selectiva*. Non resulta estraño tampouco que naqueles relatos de forte carácter autobiográfico se textualice a primeira persoa do *autor implícito* -representado neste caso- e se desautorice con tal manifestación, aínda que sexa esporádica, a voz obxectiva do narrador ficticio que se expresa en terceira persoa[142].

Polo demais, sinalamos a notable frecuencia irónica, satírica ou simplemente digresiva do *autor implícito* en novelas de autoformación autobiográfico-líricas como as mencionadas de Pérez de Ayala ou *Las cerezas del cementerio*, de Gabriel Miró. O *lector implícito*, en xusta reciprocidade, terá que dar resposta activa non só á "obra especialmente aberta"[143] que é toda novela lírica senón tamén á voz máis ou menos dominante do *autor implícito.*

O rápido exame deste primeiro aspecto -a *modalización*- permitiunos apreciar ata que punto o proceso de poetización transforma o discurso da novela. É patente, en efecto, o dominio textual das instancias subxectivas da narración en prexuízo do dato histórico -o acontecemento-: poténcianse o *autor* e *lector implícitos* e fúndese a *perspectiva interna do actor* coa *voz narrativa* tanto no *eu protagónico* ou *testemuñal*, como na *3ª persoa heterodiexética.*

---

141 Debemos estas denominacións e estes conceptos a D. Cohn, *La transparence intérieure,* Paris, Seuil, 1981.

142 Jordi Gracia, *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988, p. 45, observa en obras de Jarnés -*El convidado de papel*- como anteriormente fixera Inman Fox en obras de Azorín -*Azorín* e *La voluntad*-, este intrusismo "autorial" que rompe, ademais da continuidade do *punto de vista* e da *voz* narrativa, a perspectiva "actorial" da obra. Cfr. tamén Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986, p. 18. Sobre a dicotomía "autorial" / "actorial", cfr. Lintvelt, *Essai de Typologie Narrative.*

143 Temos que sinalar, sen embargo, a actitude moderada dos novelistas hispanos no uso das técnicas máis frecuentadas no século XX. Polo que respecta á morixerada expresión da "corrente de conciencia", desde o monólogo narrativizado dos relatos heterodiexéticos, ao monólogo autónomo -transcrito en primeira persoa-, sen esquecer as variantes rememorativas e autobiográficas que median entre o relato e o monólogo propiamente dito, nunca nas novelas do noso contorno cultural se chegou as dislocacións paradigmáticas do monólogo de Molly Bloom *(Ulysses* de Joyce).

No segundo apartado deste bosquexo de Poética -a *temporalización*- estudiamos o peculiar tratamento que os novelistas líricos fan do tempo. De entrada, chama a atención o enfrontamento da novela -xénero literario de especiais raíces temporais- coa lírica -arte acrónica da palabra, na medida en que o discurso lingüístico permite a atemporalidade-. Os froitos textuais deste antitético encontro gozan xa de xeral recoñecemento: a ruptura da linealidade temporal, o predominio da retrospección, o sometemento do tempo físico -pasado, presente, futuro- ao presente narrativo do que revive ou rememora, a conxelación estática de vivencias e lembranzas, a ucronía ou triunfo da atemporalidade.

Segundo a nosa opinión, tres son as razóns -ligadas á natureza da autoformación e á súa potencialidade expresiva- que explican os cambios experimentados na representación do tempo: a reflexivización do discurso novelístico que implica a terceira fase da iniciación, o consecuente dominio da función narrativa sobre a función diexética da personaxe e, sobre todo, a subordinación do acontecemento e da historia a un discurso cada vez máis expeditivo na expresión dos procesos mentais do suxeito "autocognoscente".

As manifestacións lingüístico-textuais das novelas líricas de autoformación hispánicas constitúen un paradigma dentro das liñas de renovación temporal sinaladas. Observamos:

1) O uso máis libre dos tempos verbais -propiciado en gran parte polo *estilo indirecto libre*- que moitas veces perden a súa referencialidade cronolóxica e fáctica, sometidos como están á perspectiva interna do personaxe. É de destacar, a este respecto o emprego frecuente do presente de indicativo, expoñente do dominio da función narrativa e reflexiva sobre a actancial do personaxe. *La voluntad*, de Azorín, é un bo exemplo destas afirmacións.[144]

2) O predominio de verbos con *denotatum* subxectivo -mente, imaxinación, memoria, sentimento, sensación, etc.- ou descritivo-estático.

3) A dilatación dos momentos rememorativos a expensas de grandes elipses da historia que un *lector implícito* activo debe suplir.

---

[144] En efecto, os capítulos desta obra, conxunta e individualmente, constitúen un cúmulo de instantáneas máis que vértebras concatenadas dunha historia. A forza motriz da memoria da personaxe reivindica a súa temporalidade de evocación -non a do evocado- facendo coincidir en xogo de simultaneidade a "acción de ler" -*lector implícito*- a "acción de narrar" e, polo que atangue ao xénero que estudiamos, a "acción de narrarse" e "lerse".

4) A irrelevancia das anacronías na orde da presentación narrativa. Desde a perspectiva do narrador rememorante as anacronías non son tales: a evocación dos momentos rememorados non está en función dunha secuencialidade histórica senón en virtude da súa transcendencia no proceso autoformativo e autoidentificativo representado.

5) O dominio da descrición e da digresión sobre o diálogo e o resumo narrativo. Cando éste aparece, normalmente aparece mediatizado pola mente da personaxe[145].

6) A meditación sobre o fluír temporal, na que destaca o poder transformador do tempo ou a súa virtude deliquescente[146].

7) Finalmente, a frecuente aparición de diarios, epistolarios, apuntes persoais[147], etc., que transforman moitas novelas líricas nunha *mise en abyme* da narración retrospectiva e reflexiva e que responden, en última instancia, ao prurito ficticio dos novelistas de lexitimar a historia narrada.

Estreitamente vinculado á dimensión temporal, o espacio novelesco -abordamos xa a *espacialización*- asume un especial protagonismo na novela lírica como espacio subxectivo[148].

Lembremos, en primeiro lugar, que o espacio textual[149], a mesma novela, constitúese como manifestación da terceira fase iniciática -fase reflexiva, de autocoñecemento- polo menos desde *El Lazarillo de Tormes*. A partir de entón, nun proceso crecente de reflexivización ata a novela lírica, o heroe créase como personaxe creando discurso novelístico. Esa é ao menos a percepción do *lector implícito* que

---

145 Cfr. R. Pérez de Ayala, *La pata de la raposa*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 184.

146 Cfr. R. Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 35, Antonio Azorín, *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, p. 130, e Rosa Chacel, *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Lumen, 1985, p. 8 e p. 170.

147 Cfr. os "retazos de unas memorias íntimas de Bertuco" (R. Pérez de Ayala, *A.M.D.G.*, p. 237), o epistolario de Alberto Díaz de Guzmán, personaxe que continúa en *La pata de la raposa* (vid. sobre o epistolario, R. P. de Ayala, *La pata de la raposa*, Madrid, Mundo Latino, 1923, p. 141) a tarefa protagónica exercida en *A.M.D.G.* e en *Tinieblas en las cumbres*, e, en fin, os "fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín", que constitúen a terceira parte de *La voluntad* (vid. p. 208).

148 Cfr. Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 1: "lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta enfrenta el problema -desproblematizándolo en la afirmación constituida por la creación."

149 Segundo R. Gullón, op. cit., p. 2, "el espacio literario es el del texto y allí tiene vigencia."

configura o texto: os sucesos da historia están mediatizados pola presentación directa ou case directa da autoconciencia da personaxe. Deste modo hai na novela lírica unha dobre implicación de personaxe e espacio: "el espacio lo crea el personaje" pero ao mesmo tempo "esa creación revela su carácter"[150] e, o que é máis importante para nós, revela a conciencia do proceso polo que a personaxe adquire tal carácter.

En segundo lugar, e retomando o pensamento de Gullón, diremos que esa creación da personaxe que é o espacio novelístico non só revela o seu carácter senón que tamén constitúe "un modo de figuración simbólica"[151]. Neste senso, o xénero que estudiamos maniféstase, textual e diacrónicamente, como un símbolo permanente da iniciación ao estado adulto e destaca pola representación de tódolos mitos que se asocian a esa básica estructura antropolóxica[152].

En fin, o espacio novelesco revela, con especial incidencia na novela lírica, a súa virtualidade na conformación da personalidade. Notamos como, transformado en palabra autorreflexiva, en mito, en imaxe, o espacio non pode ser concebido xa como un receptáculo pasivo, testemuña muda da acción do heroe. Pero mesmo o espacio da historia, aquel onde transcorren os feitos narrados e aparenta ter polo tanto un maior carácter receptivo, mostra unha destacada actividade no proceso autoformativo do heroe. Para propiciar tal dinamismo interno, este espacio redúcese e cérrase arredor da personaxe ata límites insospeitados hai un século. O espacio é agora o labirinto urbano, as salas domésticas, o corpo do outro, a mente do protagonista. Deste modo, o espacio, que xa mostrou síntomas de modelación persoal no nacemento da novela moderna -cfr.

---

150 Cfr. R. Gullón, op. cit., p. 24.

151 *Ibidem*, p. 24.

152 Cfr. en primeiro lugar, o "camiño" ou a "viaxe", tópicos novelísticos que representan a fase de probas. O carácter infernal, cóncavo, nocturno e misterioso deste mesmo ciclo de probas aparece en novelas que xa no seu título (*Tinieblas en las cumbres*, de R. Pérez de Ayala) revelan o simbolismo iniciático do *descensus ad inferos*. *La pata de la raposa*, do devandito autor, simboliza tamén na metáfora lexendaria do seu título - a trampa mortal da que logra librarse a raposa a costa de sacrificar unha parte de si mesma- a transcendencia do sacrificio iniciático do protagonista, a proxección teleolóxica de tal inmolación nunha madureza renovada. *Las cerezas del cementerio*, de Gabriel Miró, aúna no paradóxico título o ciclo de vida-morte-vida que fundamenta o sentido panteísta da iniciación. Félix, o protagonista, transcende o grande útero do camposanto no que ingresa o seu corpo e revive no amor da súa prima Isabel mediante o froito que esta proba: as cereixas necrofáxicas. En fin, *Los ríos profundos*, do peruano José Mª Arguedas, cun panteísmo de míticas resonancias indíxenas, condensa tamén no seu título unha rica simboloxía iniciática. Na interdependencia de natureza e protagonista que xa notara Gullón (*La novela lírica*, pp. 129-144) o río simboliza a alma universal, o deus emisario e axudante e a vía purgativa pola que Ernesto supera a experiencia da noite e canaliza o seu retorno ao paraíso. O simbolismo da iniciación, presente xa no título destas e doutras obras, complétase coa dimensión mítica do espacio e do tempo narrados -faiados, cárceres, prostíbulos, celas de centros relixiosos; a noite ou horas crepusculares- e coa presencia recorrente de obxectos simbólicos -cfr. o boneco negro "Gorogó", en *Primera memoria*, de Ana Mª Matute, símbolo da infancia da protagonista, e o trompo con que xoga Ernesto en *Los ríos profundos*, de análogo pero máis profundo e rico simbolismo.

o *Lazarillo de Tormes*- é asumido na novela lírica como parte *integrante* da personalidade do heroe[153]. ¿Como esquecer, ademais, a impronta dos lugares pechados frecuentemente localizados en centros relixiosos de ensino -onde privan hábitos confesionais-, no discurso reflexivo e intimista dunha conciencia protagónica? ¿Como ignorar os froitos autoformativos estético-literarios que producen as viaxes iniciáticas sensuais nunha personalidade incipiente?[154]

O espacio acentuou tanto a súa participación na tarefa autoformativa do heroe que non só aparece na *xénese,* como *emisor;* no *camiño,* como *axudante* ou *opoñente*, senón tamén no *destino* final, como *destinatario.* Noutras palabras, *o protagonista transfórmase en espacio*: no espacio poético, mediante o discurso reflexivo da terceira fase iniciática, pero tamén no espacio narrado, gracias á proxección mítica e simbólica da historia. É o caso de *Las cerezas del cementerio*, de Gabriel Miró, onde a paisaxe mediterránea, vía iniciática que pon a proba o potencial sensual e a vocación estética de Félix, metamorfoséase en discurso lírico coloreado de sensacións visuais, olfativas, auditivas e táctiles, e onde Félix, aparte de transformarse en imaxe especular do seu contorno, en novela poética, asume a disolución dos seus límites individuais histórico-ficticios para revivir en "outro eu" como "outro eu" revive nel[155].

Estudiar a *semántica* da novela lírica de autoformación obrigounos a revisar, unha vez máis, as bases lingüístico-culturais do *Bildungsroman.* Este "retorno ás orixes" do xénero histórico e do seu postprocesamento teórico-crítico para mellor fundamentar o complexo significado da novela poética de autoformación fíxonos ver, en efecto, como as variantes semánticas que nós consideramos nas novelas líricas estudiadas estaban xa anticipadas no *Bildungsroman*[156]. Así, na revisión daquelas bases advertimos a

---

153 Ningunha novela nos revelou o poder conformador do medio nin a conciencia que o protagonista ten desta conformación como *La voluntad* de Azorín. Cfr. ao respecto, p. 175: "Las cosas nos llevan de un lado para otro fatalmente; somos de la manera que el medio conforma nuestro carácter", pensa Azorín estimulado pola lectura de *El Imparcial.* Cfr. tamén pp. 183, 219, 244, 246 e s. da mesma obra.

154 Representativa, neste senso, é a viaxe que realiza Julio, o protagonista de Benjamín Jarnés, *El convidado de papel*, Zaragoza, Guara, 1979, pp. 31 e ss.

155 Félix, que parece ser a copia vital do seu tío Guillermo, o seu pasado *alter ego*, necesita a mediación da muller -a prima Isabel, o seu futuro *alter ego*- para renacer no corpo e na alma do Universo. Quizais ningunha novela lírica faga tan patente a íntima e secreta vocación da iniciación humana: o desexo de inmortalidade. O renacemento espiritual do protagonista, a fusión panteísta, pasa por un renacemento corpóreo -as cereixas do cemiterio- no que a vibrante sensualidade logra apenas ocultar a proclividade mediterránea a orientais mitos da reencarnación.

156 Cfr. Antoine Berman, "Bildung et Bildungsroman", *Le temps de réflexion*, 4, 1983, p. 142: "*Bildung* signifie généralement "culture", et peut être considéré comme le doublet germanique du mot *Kultur*, d'origine latine. Mais ce mot touche beaucoup plus de resgistres, en vertu, tout d'abord, du très riche camp sémantique auquel il appartient: *Bild*, image, *Einbildungskraft*, imagination, *Ausbildung*, développement, *Bildsamkeit*, flexibilité ou formabilité, *Vorbild*, modèle, *Nachbild*, copie, et *Urbild*, archétype. Ainsi parlera-t-on de la *Bildung* d'un individu, d'un peuple, d'une langue, d'un art: leur degré de 'formation'. Et c'est même, (...), à partir de l'horizon de l'art que se détermine en grande partie la *Bildung*."

aplicabilidade individual e social da *Bildung* e a súa extracción simbólica, especialmente artística. Observamos así mesmo arraigados na raíz *Bild* o *exercicio imaxinativo* da novela lírica e as *imaxes* ou *cadros* en que se reflecte a autoformación da personaxe. Ademais, todos estes valores semánticos de *Bild, Bildung* e *Bildungsroman*, que achamos na novela lírica nun alto grao de perfección -a *imaxe especular* do protagonista novelesco, obtida no proceso rememorativo da historia persoal; o *arquetipo poético-narrativo* da loita pola identidade ou *modelo de autoformación estética*; a *expresión mítica dunha identidade colectiva*, a máis dos compoñentes digresivos da *reflexión* e da *crítica*-, están xa representados no romanticismo alemán, antes de finalizar o século XVIII, nesa síntese poético-narrativa da autoformación lírica que é o *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, de Friedrich Hölderlin.

As novelas líricas que foron obxecto do noso exame prolongan todos estes perfís semánticos anticipados no *Bildungsroman*. Consideramos, en primeiro lugar, as novelas que, como *Primera memoria* (1960), de Ana Mª Matute, non só se constrúen sobre un proceso rememorativo senón que fan desta rememoración unha *calidade significativa referencial*. O texto de Ana Mª Matute é, en efecto *memoria* non só como estructura ou sintaxe, alicerce narrativo do discurso novelístico, senón tamén como significado singularizado pola autora e a protagonista-narradora: a lembranza do período en que Matia viviu na illa, durante o cal esta personaxe despertará ao mundo dos adultos. A novela "performa" así a "conciencia adulta" da narradora, reflectida como se dun xogo de espellos se tratara, na "conciencia adolescente" de Matia. Á vez a "conciencia adolescente" de Matia, na súa orientación teleolóxica -facerse muller- e no seu carácter vacilante, é o reflexo de especiais situacións abismais narradas ao efecto[157].

Segundo anticipamos, a *Bildung* atangue ao individuo pero tamén á colectividade que o sustenta; de aí que a consecución da *identidade persoal* dunha personaxe sexa en tantas ocasións o *paradigma da identidade do seu pobo*. Determinadas novelas hispánicas de autoformación do noso século mostran unha acusada tendencia á conxunción de ambas identidades pero en direccións diversas: unha, representada polos autores de "cultura española centralizada", con novelas que expresan autoformacións

---

157 Todas se presentan como prolegómenos da situación límite -a traición a Manuel- e farán eclosión, tras incipientes e progresivos gromos de conciencia, no *sentimento de culpa* que marca o definitivo ingreso no mundo adulto.

A orixe e a proxección social do delicto de Borja -acusación difamante- e da complicidade da súa prima Matia -silencio que consente esa acusación- rebasa os estrictos límites individuais. Os dous adolescentes son dous elos humanos que perpetúan, no seu específico sentimento autoinculpatorio, a culpa colectiva dunha identidade nacional frustrada. O conflicto ideolóxico-militar -a guerra civil española-, do que se perciben ecos na aparente calma da illa, é sinal inequívoco dun gromo virulento na traxectoria iniciática daquela identidade colectiva.

frustradas, tinguidas de nihilismo, existencialismo ou escapismo estético[158]; outra, representada por aqueles autores de áreas biculturais, con raíces non españolas -cfr. *Los ríos profundos* (1958), do peruano José Mª Arguedas, e *Arredor de si* (1930), do galego Ramón Otero Pedrayo- que recrean miticamente, dun ou doutro modo, a cultura autóctona[159].

Se o discurso poético novelístico é un acto *performativo* da reflexión iniciática do autor[160], sen dúbida podemos afirmar que tódalas novelas líricas de autoformación implican con maior ou menor transparencia a autoformación estética do que as creou. Ás veces, sen embargo, diversos signos delatan a relevancia semántica e o fundamento iniciático desa específica autoformación nas historias autobiográfico-ficticias que narran os novelistas. Os autores hispánicos, por exemplo, acostuman a referirse aos ámbitos pétreos e fríos das institucións pedagóxico-relixiosas nos que se manifesta a vocación estética do protagonista novelesco, e a aqueles individuos que, dentro ou fóra desas institucións, dun xeito positivo ou *à contre-coeur*[161], estimulan a súa iniciación literaria.

---

158 Son novelas que responden ao canon luckasiano, de loita aberta case nunca culminada, novelas que seguen a pauta da que consideramos a primeira novela moderna, *El Lazarillo*, onde o cumprimento do mitema "regreso ás orixes" non se logra mediante a historia narrada senón mediante o mesmo acto performativo -autorreflexión- do discurso novelístico. Son, en fin, novelas nas que o periplo iniciático aboca, como alegoricamente representa a obra de Wenceslao Fernández Flórez, *El secreto de Barba Azul* (1923), á desalentadora conclusión de que o cuarto do lexendario personaxe do título está baleiro.

159 As novelas destes autores narran unha historia circular con *happy ending* ao estilo do *romance*. Trátase naturalmente dun aproveitamento estructural: o final feliz non é, neste caso, o matrimonio dos dous protagoistas, como ocorre no clásico *romance*, senón a afortunada, a beatífica unión da identidade colectiva e individual, mediante a cal o protagonista culmina con éxito a súa traxectoria iniciática. Desta maneira, esas novelas periféricas da cultura hispánica consagran, cos seus proxectos épico-líricos de carácter mítico, o signo positivo da autoformación, unha especie de "posibilismo" que caracterizou, como xa vimos, ao prototipo do *Bildungsroman* e que, como nesta obra se asenta na estructura circular do *romance*. En efecto, o protagonista do *Wilhelm Meister* de Goethe, despois dos seus "anos de aprendizaxe" reintégrase felizmente ao medio burgués do que saíra, a clase social que identifica a cultura alemana do momento; *mutatis mutandis*, os heroes das obras hispánicas periféricas reintégranse felizmente, despois das súas iniciacións, ás raíces culturais do seu medio orixinario.

160 As novelas líricas de autoformación son, pois, simultaneamente, creacións estéticas e imaxes especulares dun suxeito que asume na súa personalidade a *chamada da beleza* e a *aventura da súa expresión lingüísitica*. Conscientes disto, os autores acostuman a manifestar o fundamento subxectivo desa chamada á aventura estética, en abundantes referencias á súa iniciación literaria ficticiamente representada.

161 Segundo a nosa opinión, os xesuítas, en *A.M.D.G.;* os "padres" do Seminario, en *El convidado de papel*; os agostiños de El Escorial, en *El jardín de los frailes* (1927) de Manuel Azaña; os escolapios da Escuela Pía de San Fernando, en *La forja de un rebelde* (1951) de Arturo Barea; ou os "padres" do colexio de Abancay, en *Los ríos profundos*, entre outros exemplos, non son alleos á iniciación literaria dos respectivos protagonistas novelescos. Aínda que a ironía, a sátira mordaz ou a aberta crítica dos autores implícitos poida pretender o contrario: que o espertar da vocación literaria se leva a cabo a pesar dos mestres oficiais, que as innatas calidades e unha incipiente vontade autodidacta sobreviven no medio represor, non podemos deixar de admitir que a inclusión destas figuras preceptoras no proceso rememorativo dos protagonistas implica, cando menos, a consideración de que eses mestres desempeñaron un papel - é certo que moi afastado dos seus intereses e pretensións- naquela inicial formación estética. Os narradores refiren as primeiras lecturas -tantas veces prohibidas- que cautivaron aos iniciados; os exercicios epistolares que proban a expresión de ocultas pasións, propias ou alleas, o recoñecemento dos compañeiros cara ás súas virtudes estéticas -unha primeira degustación da gloria literaria- e, en fin, a creación de poemas ou os borradores das primeiras novelas.

Non faltan tampouco reflexións sobre creacións propias ou alleas ao protagonista, conversacións con amigos ou mestres, asistencias a conferencias e tertulias literarias, actividades relacionadas co desexo e vontade de institucionalizar a vocación literaria e inserción metadiscursivas de poemas, cartas, memorias e diarios. E sobre todo iso *a conciencia protagónica da aprendizaxe, do comenzo da iniciación literaria*, cando o alto grao de reflexión o permite. Pois a autoformación estética do novelista lírico, reflectida na do protagonista, non é o ascenso á culminación dunha carreira literaria, como cabería esperar, senón a autoconciencia de que *a busca indefinida da expresión artística* é o único camiño posible para lograr a identidade persoal, aquela identidade de "home divino", soñada polos románticos alemáns[162].

A potencialización da sensibilidade artística do *eu* pasa nalgunhas novelas líricas por unha *hipercaracterización semántica da iniciación sensual*. Os novelistas, neste caso, non fan máis que enfatizar unha esixencia da iniciación literaria, ese camiño que Schiller consideraba necesario recorrer para alcanzar a perfección da beleza, a divindade: "el hombre lleva ya en su personalidad la disposición a la divinidad; el camino hacia ella, si se puede llamar camino a lo que nunca conduce a la meta, se le abre a través de los *sentidos*."[163]

Pío Baroja, que non destaca precisamente pola vontade de discurso poético, xustifica a narración rememorativa de Luis Murguía, o protagonista de *La sensualidad pervertida* (1920), como a toma de conciencia da súa natureza receptiva, unha ampla hipersensibilidade, que recoñece ter pervertido na súa autoformación para liberarse, primeiro, dun medio hostil e, máis tarde, do sentimentalismo e do hábito retrospectivo que, ao menos por esta vez o vence[164].

A hipersensibilidade parece estar tamén na base da exuberancia metafórica de sensacións visuais, olfativas, auditivas e táctiles que inundan *Las cerezas del cementerio*, de

---

[162] Cfr. Hölderlin, *Hiperión*, Madrid, Ed. Hiperión, 1986, p. 113. A propósito da conciencia que o protagonista manifesta sobre a súa precariedade como escritor e o longo camiño que, neste senso, lle queda por recorrer, cfr. tamén aquel mesmo autor, op. cit., p. 125: "Pero todavía tengo que viajar para aprender. Soy un artista, peo no estoy adiestrado. Formo mi espíritu, pero aún no sé conducir mi mano". Cfr. así mesmo nesa liña, Arturo Barea, *La llama*, Madrid, Turner, 1977, p. 361. "Yo también tenía que cortar mi pluma antes de escribir mi primer libro, aunque la mía era mucho más complicada que la del tío José. Pero yo también *estaba a punto de comenzar a aprender a escribir.*" A doble perífase incoativa, que subliñamos con cursiva nas palabras de Barea, enfatiza a conciencia da situación preiniciática do escritor. As manifestacións destes dous escritores confirman, por outra parte, a hipótese, xa mencionada, de que a iniciación do protagonista non remata nunca, a pesar da ilusión que crean a orientación teleolóxica e cósmica das novelas -"o sentido dun final"- e determinados desenlaces novelísticos sometidos á estructura do *romance*.

[163] Friedrich Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 197. A cursiva é nosa.

[164] Cfr. Pío Baroja, *La sensualidad pervertida*, Madrid, Caro Raggio, 1975, pp. 10 e s.

Gabriel Miró, e sobre todo na significación sinestésica da autoformación de Félix, o protagonista desta novela. Pero, quizais sexa *El convidado de papel*, de Benjamín Jarnés, a obra examinada que presente con maior relevancia significativa o carácter iniciático da impresión sensorial. En especial, o prólogo da obra resulta un ilustrativo compendio de fruitivas e luxuriosas imaxes con que o narrador recrea as impresións táctiles -matizadas con algunha impresión gustativa, olfativa, auditiva e visual- do neno Julio.

O cultivo intenso da *imaxinación* e da *fantasía* -facultades acredoras, en última instancia, do amplo caudal poético da novela lírica- ofrece específicas canles de evasión, de sublimación de carencias ou nostalxias, nalgúns dos novelistas estudiados. Non faltan precedentes ilustrativos de novelas de autoformación poético-fantástica noutras culturas próximas como a obra de Alain Fournier, xa mencionada, *Le grand Meaulnes*.

Con implícitas e explícitas nostalxias de paraísos perdidos, os textos do *corpus* que seleccionamos -*Las mocedades de Ulises* (1960), do galego Álvaro Cunqueiro, e *La torre vigía* (1971), da catalana Ana Mª Matute- presentan, aparte da súa específica idiosincrasia, unha notable característica común: ser ambas expoñentes, en sentido amplo e en distinto grao, do fenómeno do palimpsesto[165].

A pesar das súas aparencias sensiblemente diversas, as dúas obras manifestan, en efecto, concomitancias derivadas do seu carácter hipertextual. Sinalamos:

1) *A novelización dunha historia procedente dun hipotexto*[166] épico (*Odisea*), na novela de Cunqueiro, e dun conxunto hipotextual con forte ton épico (literatura cabaleiresca medieval), na obra de Ana Mª Matute. Este proceso que supón aplicar estructuras, tipos de discurso e modos de enunciación, etc., propios da novela, á recreación histórico-ficticia dun heroe literario, ofrece, nas dúas obras, visibles tintes paródicos:

---

165 Cfr. a expresión de "lectura palimpsestuosa" que Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 495, aplica á lectura racional que impón o hipertexto. Entendemos a noción de "hipertexto" (cfr. Genette, op. cit., pp. 18 e 19) nun sentido moderadamente amplo: o aproveitamento global, temático, estructural ou formal, que un texto determinado fai dun texto ou dun conxunto de textos previos.

166 Empregamos o termo de 'hipotexto' no sentido que lle asigna Genette (cfr. op. cit., pp. 14-19): "un texto A del que deriva un texto B ('hipertexto')". A aplicación do concepto é valida tamén, segundo cremos, na obra de Ana Mª Matute, *La torre vigía* é o hipertexto dun conxunto hipotextual do que aproveita, fundamentalmente, un heroe contextualizado -o heroe medieval- e a súa idoneidade iniciática.

a) o rebaixamento social da casta do heroe homérico, cun antepasado (Hipobotes) criador de cabalos, un pai (Laertes) carboeiro boieiro, un parente que se dedica ao negocio do tabaco en Marsella, etc.

En *La torre vigía* a diminución heroica dáse en direccións máis xenéricas dado o carácter arquetípico do heroe: o protagonista, fronte aos precedentes medievais, é un ser innominado, fillo de "un pequeño feudal pobretón y de cortas luces"[167] e crece nun ambiente de violencia, rudeza e crueldade hiperbólicas onde o amor tampouco é "cortés".

b) a adopción de formas elocutivas tradicionalmente ligadas ao discurso novelístico, que teñen máis que ver co *stilus humilis* e o ton cómico e ata bufonesco que co *stilus gravis* e o ton solemne da épica.

c) o emprego do discurso autodiexético en *La torre vigía*, modalización ligada á novela de carácter cómico xa desde a antigüidade -cfr. *El asno de oro*- pero sobre todo a partir da novela picaresca[168].

Como ben se verá, a potenciación dos procedementos formais humorísticos e paródicos no proceso novelizador das narracións de Á. Cunqueiro e A. Mª Matute non son alleos á cultura popular da risa" que Bajtin enfatizou como factor xenético da novela. A orixe carnavalesca destes recursos paródicos das dúas novelas faise incluso máis evidente ao fundirse con imaxes e referencias culturais dionisíacas. O viño e a vendima nas dúas obras teñen, neste sentido, un especial protagonismo.

Á orixe popular e contextual -contar historias á beira do lume- podemos atribuír tamén a afección de moitas personaxes da obra cunqueirana a contar historias, afección que tanta transcendencia ten na autoformación do protagonista Ulises.

2) *A poetización do heroe* (Odiseo / o cabaleiro medieval) e dos seus contornos orixinariamente épicos. Este proceso conleva

a) a transformación de personaxes e outros elementos narrativos en arquetipos ou símbolos. Así, na obra de Cunqueiro, Ulises e o mar preséntanse como símbolos da eterna nostalxia e do camiño iniciático, respectivamente. En *La torre vigía*, asistimos

---

167 Ana Mª Matute, *La torre vigía*, Barcelona, Lumen, 1971, p. 9. En posteriores referencias á obra, citaremos pola mencionada edición.

168 Cfr. os comezos da novela: "Nací en un recodo del Gran Río, durante las fiestas de la vendimia. Mi padre -pequeño feudal pobretón y de cortas luces, era casi anciano cuando vine al mundo; por lo que, en un principio, sospechó de la autenticidad de nuestro parentesco (...)". (p. 9)

especialmente á simbolización ou mitificación do heroe e da súa iniciación cabaleiresca na que a valentía e a misión xusticeira, fundada nos precedentes cabaleirescos medievais, quedan atemporalizadas polo mesmo protagonista ao final da novela.

b) a animación e corporificación de forzas inmateriais -outra perspectiva do proceso simbolizador. Destaca neste sentido, na obra de Ana Mª Matute, o 'vento', símbolo polisémico de valores positivos e negativos, e a antítese das cores branca e negra, representativas, respectivamente das forzas do Ben e do Mal.

c) a repetición de imaxes ligadas á autoconciencia rememorativa do heroe. Estes *leit-motiven* narrativos conxugan os efectos rítmicos e cadenciosos do estribillo poético co poder autoformativo das experiencias da personaxe. Relevantes son, neste senso, o episodio da queima das mulleres, en *La torre vigía*, e a pasaxe de *Las mocedades de Ulises* en que o heroe descobre, ao final da súa viaxe iniciática, o sentido daquela primeira lección que Fución lle dera sobre a amargura do mar (vía de iniciación)[169].

d) a polivalencia semántica sensual, sentimental, simbólica e mítica de certos obxectos -no amplo sentido do termo- que acompañan ao heroe na súa iniciación. Sobresaen, a este respecto, 'Krim Caballo', en *La torre vigía*, e, sobre todo, o marmelo que madura á par que o protagonista, en *Las mocedades de Ulises*.

e) a neutralización do tempo narrado e a acronización da historia individual propiciadas pola fantasía poética que oblitera tradicionais convencións da narración. E, finalmente,

f) a ruptura da ilusión narrativa pola *metaficción*, efecto da fabulación acumulativa e da conseguinte autoconciencia ficticia da personaxe. Observamos, por exemplo, na obra de Cunqueiro, como o desbordamento narrativo-fantasioso da novela crea un diálogo permanente do heroe co seu precedente homérico, sobre todo e polo que atangue aos nosos intereses, en torno a súa potencialidade iniciática.

3) *A actualización do potencial iniciático* do heroe homérico e do cabaleiro medieval nas historias que narran as dúas novelas. Tal actualización proxéctase nunha mesma dirección en ambas obras: a recuperación dos anos de infancia e de adolescencia

---

169 Cfr. Á. Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino, 1970, p. 53: "¡Saca la lengua, Ulises, y prueba! ¡Es amarga! ¡Es agua del mar!", e pp. 296 e s.: ""Penélope, la tan amada, era amarga. En la memoria de Ulises surgió Fución, mojándole el rostro. -¡Toma, prueba! ¡Es amarga! ¡Es el agua del mar!"

dos heroes míticos para a configuración coherente dos seus procesos de autoformación. Así, consideramos unha e outra obra como o desprazamento da iniciación cara á prehistoria narrativa dos heroes hipotextuais. Con outras palabras, as dúas novelas instalan o enfrontamento do heroe co mundo na idade biolóxica que lle é propia[170].

Todas estas variantes semánticas que nós observamos na novela lírica de autoformación hispánica -rememoración, autoformación estética, cultivo da sensualidade, confluencia da identidade colectiva e persoal- veñen a confirmar os perfís semántico-formais do *Bildungsroman*, o xénero histórico alemán que manifestou con singular transparencia *a capacidade autorreflexiva do discurso novelístico*. Desde entón o proceso polo que se canaliza a actualización desta facultade non deixou de perfeccionarse dentro de constantes canles: *interiorización crecente da historia narrada por parte do heroe, poetización do discurso novelístico, mitificación do proceso autoformativo individual, intelectualización e metaficción.*

Quizais sexan estas dúas últimas vías as que se adhiren máis novidosamente pero tamén máis propiamente á novela de autoformación do século XX. No dominio hispánico, a *intelectualización* do discurso interactúa coa busca da identidade persoal, sobre todo, nun proxecto colectivo. *La voluntad*, de Azorín, e *Arredor de si*, de Otero Pedrayo, son exemplos que así o poñen de manifesto. O discurso digresivo-intelectual predomina tamén na busca da identidade estética do heroe e chega mesmo a colapsar o proxecto autoformativo inicial[171].

A sobreabundancia do discurso intelectual -na liña da sátira menipea, lembremos, e do *Bilddungsroman* histórico- lévanos, en obras illadas, á indeterminación xenérica. Así, resultaranos difícil discernir, nalgúns casos, se estamos ante un proxecto

---

170 Lembremos, a este respecto, como a iniciación do heroe homérico -a fase de probas- cabalga na *Odisea* sobre o mitema do "regreso ás orixes". Lembremos tamén como o que chamamos 'iniciación cabaleiresca' non é propiamente unha iniciación á cabalería senón a ratificación, nunha fase de probas e *motu proprio*, dun estatuto adquirido previamente polo heroe. Podemos dicir entón que *Las mocedades de Ulises* e *La torre vigía* constitúen a *continuación* (cfr. a propósito deste concepto, G. Genette, *Palimpsestos*, pp. 201 e ss.) -hipertextualización, polo tanto- da *Odisea* e das obras cabaleirescas medievais no sentido de que tanto unha como outra obra recuperan a infancia e a adolescencia dos heroes para as súas historias autoformativas e constrúen, deste modo, unha analepse extradiexética da obra homérica e do paradigma épico-narrativo da cabalería, respectivamente. Falamos, naturalmente, da historia narrada pois, polo que ao discurso se refire, a metaficción de *Las mocedades de Ulises* e o modelo confesional paródico de *La torre vigía* fálannos dun grao avanzado da autorreflexión novelística.

171 Observamos como a relevante presencia do autor implícito, sobre todo no seu discurso intelectual, asfixia a autoformación do heroe, por exemplo, en *A.M.D.G.* e en *Troteras y danzaderas*, primeira e última novela da tetraloxía xuvenil de Pérez de Ayala. A sátira, a ironía, e a caricatura eclipsan, en efecto, a autoconciencia de Alberto Díaz de Guzmán na primeira obra; as digresións e os reclamos rememorativos do mundo literario de Madrid disgrégana na última.

autoformativo ficticio sacrificado finalmente á rememoración autobiográfica e á vocación ensaística do escritor, ou se este recorre á novela como discurso probado e experimentado na ineludible narratividade da autorreflexión.[172]

Canto á *metaficción*, observamos como as novelas líricas hispánicas do xénero examinado presentan en tódalas variantes semánticas analizadas, en maior ou menor grao, signos de autorreflexión textual: reflexión sobre o proceso de creación, recepción e institucionalización literarias -especialmente nas novelas de autoformación estética-; autoficción ou reflexión do texto sobre a xénese do mesmo texto; autoconciencia da personaxe sobre a súa propia ficcionalidade; diálogo do heroe cos seus homónimos (e) ou homólogos hipotextuais[173]. Deste modo, a novela lírica de autoformación funde nun só texto a reflexión da personaxe sobre a historia narrada -o proceso da súa propia formación individual- e a reflexión do texto sobre a historia da súa formación literaria.

Desde a visión panorámica que nos facilitou o exame da traxectoria da autoformación na diacronía novelística, aquelas calidades anticipadas no xénero histórico do *Bildungsroman* -intelectualización e metaficción do discurso- ofrecen novos horizontes á creación e recepción literarias do xénero que estudiamos[174]. A metaficción, que non é senón fase autorreflexiva da ficción, non destrúe a potencial xeración de coñecemento na novela lírica de autoformación. Por unha parte, desde o punto de vista textual, o descubrir os mecanismos da ficción, o romper a maxia do relato como fai o escritor Álvaro Cunqueiro, proporciona ao autor unhas novas credenciais: complicidade

---

172 É o caso de *Delirio y destino*, de María Zambrano, onde, en efecto, non sabemos se o permanente estilo indirecto libre que domina a modalización narrativa é un procedemento empregado conscientemente para enmascarar novelescamente a autorreflexión da autora -con presuposto de ficcionalidade, polo tanto-, ou se, pola contra, é préstamo formal da novela a un discurso autobiográfico con presuposto de veracidade histórica. En calquera caso, segundo básicas hipóteses do noso traballo, o estatuto xenérico da obra vén determinado pola pragmática literaria e, dentro desta, en última instancia, pola recepción. En calquera caso tamén, *Delirio y destino* representa a reconstrucción literaria -vía rememorativa- dunha identidade individual ligada a unha identidade española e mesmo europea.

173 A reflexión sobre o proceso de creación, recepción e institucionalización literarias está especialmente ilustrada nas obras analizadas e frecuentemente aludidas de Pérez de Ayala, de Azorín e de Arturo Barea; o concepto de "autoficción" é particularmente transparente nas últimas páxinas de *La llama*, de Arturo Barea, obra que estudiaremos máis profundamente neste libro; a autoconciencia ficticia da personaxe achámola, por exemplo, en *El convidado de papel*, de Jarnés, e, en fin, *Las mocedades de Ulises* e *La torre vigía* representan o diálogo do heroe cos seus precedentes literarios.

174 Neste sentido coincidimos con Todd Kontje, "The German *Bildungsroman* as Metafiction", *Michigan Germanic Studies*, 13, 2, 1987, pp. 144 e s., cando afirma: "I would like to revise the understanding of the *Bildungsroman* that usually focuses primarily on the content of the novels, in which a young man is to attain personal maturity and become integrated into society, by showing that the process of growth for the individual occurs largely through the medium of literature, and that the novels themselves are less realistic depictions of individuals than metafictional reflections on the function of reading and the institution of literature in society. In this way it becomes possible to mediate between the extremes of sociological determinism and aesthetic autonomy. Reading in this view neither repeats reality nor does it escape reality: instead, *transforms* reality, and the *Bildungsroman* is the genre that examines this transformation."

co lector para asumir a liberdade da imaxinación sen límites, apertura dunha nova iniciación do discurso novelístico e, en consecuencia, unha nova vía de maduración e autocoñecemento persoal e social. Por outra parte, desde un punto de vista diacrónico, a metaficción representa a garantía do noso estudio teórico e histórico comparativo, en canto é tamén a reflexión da novela sobre o seu proceso de iniciación transhistórico, un proceso que acompaña á iniciación da humanidade.

En fin, a terceira fase iniciática -fase reflexiva- que representa a novela lírica na historia da autoformación novelística, especialmente no discurso intelectual e metaficticio, é tamén perceptible no proceso de mitificación. A novela lírica constitúe unha especie de *retorno ás orixes* semántico-formal, un intento de recuperar as fontes literarias que alimentaron o caudal da novela: o mito, o *romance*[175], a sátira menipea e as formas confesionais, especialmente. A transparencia con que todas elas se manifestan na novela lírica indícanos que a mitificación non é só unha mera recuperación de mitos, unha revitalización semántica das orixes antropolóxico-literarias da humanidade propiciada pola imaxe ou o símbolo poéticos. É tamén unha reanimación das formas orixinarias e das estructuras básicas da novela, reanimación que nos puxo de manifesto, unha vez máis, que a autoformación da humanidade conleva un paralelo proceso autoformativo das súas formas simbólicas. Se a novela lírica privilexia a fase reflexiva da iniciación individual e colectiva sobre calquera outra, non é estraño que a autorreflexión alcance ao propio discurso novelístico. A metaficción, os modos confesionais e a intelectualización son a cara externa desa reflexión; a estructura do *romance* e do mito[176] representan a súa faceta nostálxica.

Concluída a revisión das principais liñas de investigación pola que discorreu o noso estudio sobre o *Bildungsroman,* e expostas as conclusións dese traballo, que

---

175 O regreso ás orixes , a mitificación da novela lírica está xa anticipada no *Bildungsroman* histórico. Lembremos a este respecto como *Wilhelm Meister* de Goethe está construída sobre a estructura do *romance.*

176 Aproveitamos esta lembranza do mito no estudio da novela lírica para reforzar a hipótese xa adiantada da súa facultade epistemolóxica. Co apoio das palabras de Nietzsche, "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral", en F. Nietzsche / H. Vainhinger, *Sobre verdad y mentira,* Madrid, Tecnos, 1990, pp. 15-33, e en contra da común opinión que invalida calquera forma de coñecemento non racional, consideramos os desbordamentos imaxinativo-fantásticos da novela lírica como fonte poderosa de revelación. A poesía, en efecto, remove as orixes simbólicas das palabras, descobre os seus fundamentos prelóxicos, está máis cerca das "esencias primitivas" das cousas. Se Beddow (M. Beddow, *The Fiction of Humanity,* p. 5) defende os extraordinarios poderes cognoscitivos da ficción é precisamente porque nela opera unha linguaxe simbólica que se remonta, en última instancia, ao mito. Así, o simbolismo poético da novela lírica non só obstaculiza senón que incrementa e potencia a virtude epistemolóxica que a novela de autoformación ten como narración ficticia. Como sostén Álvaro Cunqueiro no prólogo do seu libro *Las mocedades de Ulises* (Barcelona, Destino, 1970, p. 7), a modo de *capatatio benoevolentiae*: "No busco nada con este libro, ni siquiera la veracidad última de un gesto, aun cuando conozco el poder de revelación de la imaginación."

desenvolvemos con máis amplitude e profundidade na publicación precedente -*La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Kassel, 1966-, contamos xa nesta Introducción, aínda que dun xeito sintético, cos fundamentos teóricos e históricos da "Poética da novela de autoformación", a parte central deste libro, e a nosa modesta contribución á Teoría da novela, polo que ao xénero do *Bildungsroman* se refire.

Partindo do *corpus* de novelas hispánicas analizadas, exporemos a continuación o cadro das constantes que achamos no discurso novelístico do xénero e que están relacionadas con aspectos xa adiantados no específico estudio da novela lírica: a *modalización* -base compositivo-analítica vinculada a cuestións teóricas como a *perspectiva* e *voz* narrativas, os tipos de discursos empregados polo narrador e a personaxe, e as relacións entre as entidades ficticias do texto (*autor-lector implícito; narrador-narratario, paranarradores-paranarratarios*); a *temporalización*, a *espacialización* e a *semántica*.

Tendo en conta ademais que o discurso novelístico da autoformación está sustentado nunha sintaxe narrativa tripartita, presentamos un diagrama dos diferentes enfoques que refrendan esta estructura: o esquema antropolóxico-mítico que debemos a Joseph Campbell; a coñecida tríada hegeliana -*tese* → *antítese* → *síntese*-, que foi interpretada como a expresión filosófica do *Bildungsroman*; o esquema actancial, tamén tripartito, proposto por S. Suleiman para "le roman d'apprentissage", e a sintaxe lóxico-narrativa de C. Brémond.

Finalmente, considerando que a interdependencia dinámica das diferentes disciplinas que integran os estudios literarios faise máis estreita entre Poética e Crítica, presentamos un estudio de cada unha destas catro novelas hispánicas: *Lo rojo y lo azul*, de Benjamín Jarnés; *La forja de un rebelde*, triloxía autobiográfica de Arturo Barea; *Arredor de si*, de Otero Pedrayo, e *La Habana para un infante difunto*, de Cabrera Infante. As catro obras foron seleccionadas atendendo, entre outros aspectos, á súa particular idiosincrasia dentro do xénero: "novela lírica", en Jarnes; "novela épica", en Arturo Barea; identificación nacionalista coa comunidade de orixe, en Otero Pedrayo; autoformación eróticoparódica, en Cabrera Infante. En todo caso, a selección das novelas non responde a unha finalidade exemplificadora, como puidera parecer inicialmente, senón á necesaria fundamentación crítica da Poética que, para un tratamento máis profundo e completo e por evidentes razóns de espacio na exposición, ten que limitar a totalidade extensiva do *corpus*.

Debemos dicir con todo, por mor do rigor que debe presidir un traballo desta especie, que a inclusión da obra de Otero Pedrayo na antoloxía crítica do *Bildungsroman* hispánico non responde só á nosa orixe galega e á natural inclinación e maior coñecemento da literatura deste ámbito cultural.

En primeiro lugar, *Arredor de si* é unha novela lírica que ilumina con gran diafanidade varias das principais liñas semánticas do *Bildungsroman* teórico, pero especialmente aquela que vencella a identidade do protagonista coa súa comunidade de orixe. Xa ao longo da nosa investigación, tivemos varias oportunidades de advertir que os escritores do noroeste peninsular, escribisen en castelán ou en galego, se destacaban con gran frecuencia nos aspectos máis relevantes do xénero estudiado. Ben cedo nos decatamos tamén de que a significativa presencia "da autoformación" nestes escritores tiña moito que ver co recíproco proceso de alteridade-identidade das áreas hipánicas biculturais. En efecto, a pertenza a dúas culturas no seo dunha comunidade e a asunción persoal desta dobre identidade colectiva propicia que os autores se acollan ás estructuras novelísticas da autoformación, experimentadas como están na expresión dos procesos de identidade persoal e na resolución dos conflictos dramáticos que estes implican. Neste senso, pois, *Arredor de si*, de Otero Pedrayo, é particularmente representativa en canto o protagonista da novela, tras unha traxectoria de desorientación, vacilacións e dúbidas alcanza o seu ser, máis alá dun vago existir, identificándose coa cultura de orixe.

En segundo lugar, a selección da novela de Otero Pedrayo na nosa escolma crítica xustifícase tamén por presentar relevantes concomitancias co prototipo do *Bildungsroman* histórico, o *Wilhelm Meister* de Goethe. A estructura de *romance* que sosteñen ambas novelas; a conseguinte orientación utópica das dúas historias narrativas, especialmente visible no carácter abrupto dos finais; as semellanzas nas viaxes iniciáticas de Wilhelm e Adrian Solovio -o protagonista de *Arredorde si-*, e o forte compoñente intelectual do discurso, son analoxías que poden deberse, parcialmente, á influencia directa ou indirecta da cultura alemana no escritor galego pero que, en calquera caso, supoñen na novela de Otero unha aproximación ao paradigma histórico do xénero como non encontramos noutras novelas examinadas.

Ao profesor Dr. Anxo Tarrío, que formou parte do tribunal da miña tese de doutoramento -primeira versión, en parte, deste libro- débolle a publicación das seguintes páxinas e o seu interese por fundamentar con este estudio unha teoría do *Bildungsroman* galego.

As miñas débedas e agradecementos esténdense tamén aos restantes membros do tribunal que xulgou aquela tese -D. Fernando Cabo, D. Javier Huerta Calvo, D. Claudio Guillén, Da. Mª del Carmen Bobes Naves- e ao seu director, D. Darío Villanueva Prieto, prudente e paciente mentor que está na orixe e no camiño iniciático desta investigación sobre o *Bildungsroman* hispánico.

Dirixo así mesmo a miña gratitude a todos os compañeiros e amigos que fixeron posible a culminación daquel proxecto e, singularmente nesta publicación, a Mª Luisa Otero Fernández, que acolleu con interese e agarimo o meu traballo e tratou con especial esmero a supervisión lingüística da última redacción.

En fin, non esquezo ao persoal do C.I.L.L. "Ramón Piñeiro" que colaborou nesta publicación e, moi particularmente, aos meus amigos e antigos compañeiros Luís Alonso Girgado e Manuel Regueiro Tenreiro, aos que dedico este libro.

Desexo que estas páxinas abran novos horizontes á investigación sobre a nosa literatura e sexan o comezo dunha andaina fructífera na exploración dos específicos valores reflectidos pola narrativa da autoformación galega. Como investigadora que alenta nesta área bicultural da hispanidade, síntome seducida polo coñecemento daquela especificidade, e coa vocación de comparatista e de persoa que vive nun clima favorable para o estreitamento de lazos entre pobos e culturas, vou na procura do que de común hai nas diversas literaturas: a idiosincrasia galega e a universalidade da autoformación como dúas facetas interdependentes na expresión simbólica da fundamental iniciación humana.

2 Poética da «novela de autoformación»

Na fundamentación teórica deste traballo, procuramos sentar as bases filosóficas, antropolóxicas, culturais e literarias do xénero que estudiamos. A tal fin, examinamos, en primeiro termo, o concepto de *Bildungsroman*, denominación do xénero histórico que propiciou as primeiras reflexións teóricas sobre a novela de autoformación e aínda sobre a mesma novela. En segundo termo, consideramos os ritos de iniciación que perviven mais ou menos enmascarados en moitas manifestacións culturais dos nosos días e iluminan con singular transparencia as raíces míticas do xénero que estudiamos. En terceiro termo, rastreamos na xénese e na evolución da novela aquelas coordenadas polas que progresivamente se decanta a novela de autoformación. En conxunto a investigación presenta, pois, unha dobre dirección: o *achado de semellanzas* nos diferentes discursos narrativos[1] que representan un proceso de autoformación, e a *consecución da diferencia específica* do xénero aínda que iso non responda ás teses deconstructivistas[2]. En *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al 'Bildungsroman' desde la narrativa hispánica* (Kassel, 1996), vimos como se construíu historicamente esta *diferencia*. Chegados a este punto, o paso seguinte consistirá en elaborar unha Poética da novela de autoformación a partir do *corpus* de obras hispánicas que seleccionamos como base empírica.

Aínda que o termo 'Poética', aplicado á Teoría da Literatura, goza de notorio e consolidado prestixio xa desde os tempos de Aristóteles, o noso concepto de 'Poética' parte do rescate que formalistas e estructuralistas deste século fixeron de tal termo no campo das investigacións literarias. Para Todorov, por exemplo, o obxecto da Poética consiste en propoñer "una teoría que presente un cuadro de los posibles literarios, tal que las obras literarias existentes aparezcan como casos particulares realizados"[3]. A énfase que formalistas e estructuralistas como Todorov puxeron no carácter científico de tal

---

1 Por necesidades de espacio, claridade e afinidade, restrinximos o estudio sobre a *novela de autoformación* aos ritos de iniciación, ao "romance" antigo e medieval e á novela. A pesar destes límites, somos conscientes de que encontrariamos tamén noutros discursos narrativos -o cine debido á súa modernidade e vitalidade ofrece unha canteira digna de ter en conta- datos que reforzarían o substrato antropolóxico común de todas as historias de autoformación, sexa cal sexa o discurso narrativo no que se manifesten.

2 Ben é certo que a busca das semellanzas nos diferentes discursos narrativos apuntan a un substrato común non verbal -a historia que se narra-. A deconstrucción está interesada, como sinala Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983, p. 131, "in the verbal, rather than non-verbal, similarities between all types of narrative. Instead of abstracting a common, 'pre-medium' aspect from various narratives, it investigates narrative elements in the very rhetoric of historical, philosophical, and psychoanalytic texts." Cfr. tamén J. Culler, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 193.

3 Tzvetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 23, versión española de Ricardo Pochtar do orixinal *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

disciplina e no seu prioritario obxectivo -o achado da *literariedade*- relegou á *Crítica* a un segundo plano, como ben se bota de ver na mencionada definición de Poética: a obra literaria, segundo tal concepción, é unha exemplificación das propiedades da *literariedade*.

Nós preferimos unha visión *complementaria e integradora* de todas as disciplinas literarias, especialmente da Poética e da Crítica, tal como manifesta Todorov noutra pasaxe de *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, e outros teóricos da literatura como Genette ou Lintvelt. Con Genette sostemos pois que

> la critique, elle, est et restera une approche fondamentale, et l'on peut présager que l'avenir des études littéraires est essentiellement dans l'échange et le va-et-vient nécessaire entre critique et poétique -dans la conscience et l'exercice de leur *complementarité*.[4]

A nosa coincidencia cos autores mencionados nesta cuestión -a interdependencia de Poética e Crítica- explica, por unha banda, a atención que ás dúas disciplinas dedicamos nas páxinas deste libro e, por outra, que *a priori* declaremos dinámico e aberto o modelo poético do xénero que examinamos, modelo sustentado, polo demais, na aplicación de recoñecidos instrumentos de análise do discurso novelístico a un definido *corpus* de obras. O estudio das catro obras seleccionadas que figuran na segunda parte deste libro actúan, pois, máis que como mostra exemplificadora dun "cadro de posibles literarios", como base sustentadora do mesmo, xuntamente con outras novelas e outros relatos que analizamos, aínda que todos eles resultan ser un *corpus* necesariamente limitado, non só cuantitativamente senón tamén cualitativamente. E isto é así porque, na interacción dinámica que se establece entre Poética e Crítica, temos que contar, en primeiro termo, coa exclusión involuntaria de determinados textos do xénero, a consideración dos cales acaso puidera modificar o noso modelo, esperamos que non dun xeito relevante. En segundo termo, hai que contar tamén coa inclusión doutros textos que puidera ser lexitimamente cuestionada ou mesmo ignorada[5] pois con Schaeffer

---

[4] Gérard Genette, *Figures III*, p. 11. Cfr. tamén do mesmo autor e da mesma obra, pp. 68 e s. Cfr. así mesmo Todorov, op. cit., pp. 24 e s., e Jaap Lintvelt, *Essai de Typologie Narrative. Le "Point De Vue". Théorie et Analyse*, Paris, José Corti, 1989^2, pp. 181 y s. (1ª ed. 1981), quen lembra o mencionado pensamento de Genette.

[5] No capítulo das ignorancias e marxinacións voluntarias debemos lembrar aquelas nas que incorreu a crítica foránea cos máis excelsos representantes do xénero da Picaresca española, o *Lazarillo de Tormes* e o *Guzmán de Alfarache*. Esquecendo ou denegando incluso as súas virtudes autoformativas [que estudiamos no libro que precede a esta publicación -*La novela de autoformación* (Kassel, 1996)-], nunha equiparación cómoda pero non fidedigna cos restantes textos do mesmo xénero da Picaresca, os mencionados críticos prescinden dun importante elo na "xenericidade hipertextual" da novela de autoformación. Sobre o concepto de "xenericidade hipertextual", cfr. as notas seguintes.

recoñecemos que os textos "sont des actes sémiotiquement complexes"[6] que poden ser abordados desde diferentes "lóxicas xenéricas"[7]. En fin, conseguintemente, temos de contar co feito de que calquera texto representa non exhaustivamente senón significativamente unha determinada tipoloxía[8].

Como xa quedou adiantado no derradeiro capítulo da publicación precedente, abordaremos o estudio da Poética da novela de autoformación desde catro perspectivas. En primeiro lugar, baixo o nome de *Modalización*, atenderemos á complexa rede comunicativa que no discurso textual tecen as diversas entidades narrativas: *narrador / narratario; autor implícito / lector implícito* e *personaxe*. O entramado conxuga factores de *enunciación narrativa* -quén conta e a quén-, factores *ideolóxico-retóricos* -qué pensa o autor implícito no texto acerca da historia narrada e cómo transmite ao lector implicado no mesmo texto ese pensamento- e, por último, factores de *perspectiva* ou *focalización* -quén ve os feitos narrados e con qué profundidade e amplitude-.

En segundo lugar, estudiaremos os aspectos do discurso novelístico que se derivan da representación do tempo. Este apartado, subscrito baixo o nome de *Temporalización*, inclúe entre outras, cuestions como a *orde*, a *duración* e a *frecuencia*, conceptos empregados nos estudios de Narratoloxía desde que Genette os fixera operativos na análise de *À la recherche du temps perdu* de Proust (*Figures III*).

En teceiro lugar, no apartado da *Espacialización*, estudiaremos as relacións metafóricas e metonímicas que no seo do espacio textual, o único realmente obxectivo[9], se establecen entre a personaxe e o seu contorno.

---

6 Jean-Marie Schaeffer, *Qu' est-ce qu' un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 131.

7 Schaeffer, op. cit., pp. 184-185, considera catro puntos de vista ou catro "logiques génériques" derivadas do modo de ser deste "act sémiotique complexe" que é "l'acte littéraire, et plus globalement l'acte linguistique": "tout texte est en effet un acte communicationnel; tout texte a une structure à partir de laquelle on peut extrapoler des règles *ad hoc*; tout texte (sauf à rechercher quelque *Urtext* introuvable) se situe par rapport à d'autres textes, donc possède une dimension hypertextuelle; tout texte enfin ressemble à d'autres textes."

8 O carácter relevante que ocupa unha determinada tipoloxía nos textos novelísticos é o que determina a súa *macroestructura* e o que permitiu elaborar, segundo Jaap Lintvelt, *Essai de Tiplogie Narrative*, pp. 185 y s., a *clasificación* de novelas. A orientación crítica da tipoloxía que propón Lintvelt -que sirva como instrumento de análise textual- fai que o mencionado autor descenda "au niveau des *microestructures* du texte littéraire." En Lintvelt, máis que "d'une *typologie du roman*, il s'agit par conséquent d'une *typologie discursive*."

9 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, p. 4, considera ata tal punto o texto como "the only one directly available to the reader" que sostén que a "story and narration may be seen as two metonymies of the text, the first evoking it through its narrative content, the second through its production." Na mesma liña de consideración, Rimmon-Kenan, p. 119, afirma: "It should be clear from my declared focus that the 'reader' is seen in thes book as a construct, a 'metonymic characterization of the text' (Perry 1979, p. 43), an 'it' rather than a personified 'he' or 'she'". Ás palabras desta autora só nos resta engadir que moitos dos valores simbólicos e metonímicos que observaremos no apartado da *espacialización* se derivan precisamente da instrumentalización lingüística do espacio novelístico e da íntima vinculación que a fase reflexiva da autoformación presenta coa construcción do texto. Cfr. ao respecto, o derradeiro capítulo de *La novela de autoformación*, Kassel, 1966.

Finalmente, baixo o nome de *Semántica* expoñeremos un cadro de constantes temáticas polas que discorre a autoformación hispánica. Descenderemos, a tal fin, ás máis representativas especificacións do proceso autoformativo -sensual, sexual, sentimental, literario, ético ou socio-político- e ás relacións denotativas que estas especificacións manteñen cos contextos históricos das novelas.

2.1 *Modalización*

Na presentación do paradigma *modalizador* que caracteriza a novela de autoformación, faremos unha serie de consideracións.

En primeiro lugar, a *novela de autoformación* caracterízase pola superación e abandono das fórmulas retórico-persuasivas que son propias da *novela pedagóxica de tese*. Nesta, en efecto, un esquema ideolóxico, abstraído do programa educativo do mentor, prefigura textualmente a instancia do *autor implícito* e imponse como voz autorizada -a historia é unha demostración- ao *lector implícito*. Estas dúas instancias textuais son, pois, o reflexo das personaxes centrais da historia pedagóxica -mentor e discípulo-, reflexo, á súa vez, dun contexto social e dunha concepción da persoa onde o forte criterio de autoridade que representa toda entidade educativa non permite aínda o libre exercicio dialéctico do educando. Na novela de autoformación, ao contrario, a expresión textual dominante non é a retórica (persuasión) senón a ironía[10]: o *autor implícito* encarna un labirinto de ambigüidades, un verdadeiro camiño de probas para o *lector implícito* ao que xa non se lle esixe obediencia senón participación constructiva e autoformación[11]. Como un eco da personaxe que libra con autonomía a batalla persoal da súa propia formación, como un reflexo da sociedade moderna que demanda esa autoformación sen o concurso infalible de ningunha pedagoxía, o *lector implícito* que prefigura o xénero que estudiamos é unha entidade textual en proceso de maduración: os baleiro, as trampas do texto, non fan senón poñer en evidencia eses mecanismos de ausencia -"lo no formulado"- polos que, segundo Iser, "la literatura ofrece la posibilidad de formularnos a nosotros mismos".[12] A novela de autoformación, temática, contextual e textualmente representa, pois, segundo xa anticipamos, a sección madura da *novela de formación*.

---

10 Cfr. pp. 39 e ss. de *La novela de autoformación*, Kassel, Reichenberger, 1996, obra que proporciona o fundamento teórico do presente estudio.

11 Cfr. J. Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 74.

12 Cfr. p. 86 de *La novela de autoformación*, Kassel, 1996.

En relación co anteriormente exposto, interésannos dúas acepcións de *autor implícito* que a ambigua formulación de Booth, *Retórica de la ficción*, nos permite destacar: por un lado, "o sistema ideolóxico, supranarrativo da obra", entendendo o termo 'ideolóxico' no seu sentido máis amplo e, por outro, o "substrato constructivo ou vertebrador da novela no seu aspecto formal"[13]. As dúas acepcións son, segundo cremos, relevantes nunha análise do discurso novelístico da autoformación xa que a vocación filolóxica, crítica e reflexiva -mellor aínda autorreflexiva- do *Bildungsroman* histórico[14] fainas potencial e significativamente activas. Segundo a primeira acepción (ideolóxica), o autor implícito dunha novela de autoformación canaliza as virtudes críticas, intelectuais e didácticas do xénero, en expresión de Frye, ao seu compoñente "anatómico". Segundo a segunda acepción (formal), vencellada coa primeira no xénero que estudiamos polo que de reflexión comporta, o autor implícito é canle iniciática na tendencia autorreflexiva do xénero, tendencia que, en última instancia, conduce á revelación das regras de xogo da ficción -esa especie de "regreso as orixes" que é a metaficción-, unha das posibilidades revitalizadoras do *Bildungsroman*[15].

---

13 Cfr. W. C. Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch, Barcelona, 1974 - versión española de Santiago Gubern Garriga-Nogués do orixinal *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, At the University Press, 1961, 2ª ed. en inglés en 1983-, especialmente pp. 69 e s. Mencionando diferentes termos -'tema', 'significación', 'estilo', 'tono', etc.- Booth afirma: "Nuestro sentido del autor implícito incluye no solamente los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes. Resumiendo, incluye la aprehensión de un todo artísticamente completo, cuyo principal valor al que «este» autor implícito está comprometido, prescindiendo del partido a que pertenece su creador en la vida real, es el que queda expresado por la forma total." E máis adiante: " El «autor implícito» elige consciente o inconscientemente, lo que leemos; le consideramos como una versión creada, literaria, ideal, del hombre real; es el resumen de sus propias elecciones." Eleccións que afectan, como vemos, non só ao ideolóxico ou significativo senón tamén á forma artística. Cfr. así mesmo Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 366: "Par «sujet du système» (ideologique, stylistique, etc.) nous entendons la conscience, capable d'engendrer une telle structure, et par conséquent, susceptible d'être reconstruite lors de la perception du texte."

14 Cfr. Antoine Berman, "Bildung et Bildungsroman", *Le Temps de Réflexion*, 4, 1983, p. 154: "Une bonne partie du récit est occupée par des conversations, souvent très longues, dont le rôle formateur est évident, et dont le contenu n'est rien d'autre que les diverses dimensions de la *Bildung*: l'art, la science, la contemplation de la nature, l'action pratique. Le *Bildungsroman* est toujours, et essentiellement, un réflexion sur la *Bildung*." Cfr. tamén o mesmo autor, op. cit., p. 142: "*Bildung* signifie généralement "culture", et peut être considéré comme le doublet germanique du mot *Kultur*, d'origine latine. Mais ce mot touche beaucoup plus de registres, en vertu, tout d'abord, du très riche camp sémantique auquel il appartient: *Bild*, image, *Einbildungskraft*, imagination, *Ausbildung*, développement, *Bildsamkeit*, flexibilité ou formabilité, *Vorbild*, modèle, *Nachbild*, copie, et *Urbild*, archétype." Cfr. as derivacións teóricas que destas puntualizacións de Berman se seguen na obra que precede a esta publicación, *La novela de autoformación*, Kassel, 1966, p. 302 e p. 426. Así mesmo, cfr. Michel Espagne e Michael Werner (eds.), *Philologiques. I. Contribution à l'histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIX^e siècle*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'homme, 1990, especialmente, Michael Werner, "A propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l'espace franco-allemand", pp. 11-21, e Wilhelm Vosskamp, "La *Bildung* dans la tradition de la pensée utopique", pp. 43-54.

15 Cfr. Todd Kontje, "The German *Bildungsroman* as Metafiction", *Michigan Germanic Studies*, 13, 2, 1987, p. 152 e tamén o noso traballo, reiteradamente mencionado, *La novela de autoformación*, p. 465. Unha vez máis, nesta virtude rexenerativa, conecta o *Bildungsroman* coa vitalidade do discurso novelístico e da mesma literatura. Cfr. con referencia a isto, J. Culler, *Sobre la deconstrucción*, p. 161: "La literatura es un modo de escritura diferenciado por la búsqueda de su propia identidad; el cuestionamiento de la literatura se convierte así en el marco de lo literario. La novela incluye la parodia de la novela y la teoría de la novela.

En todo caso, sexa *inducido*[16] como "un todo ideolóxico e artístico", sexa percibido fragmentariamente en calquera das dúas facetas -ideolóxica ou formal-, mediante unha manifestación puntual de aquel "todo"[17], o *autor implícito* da novela de autoformación convoca necesaria e reciprocamente a un lector tamén inmanente ao texto que, así mesmo, global ou fragmentariamente, ten de entrar, xa no xogo dialéctico do aparato crítico, "anatómico", daquela instancia textual, xa na revisión dos mecanismos de ficción e na propia construcción da novela. En consecuencia, polo que á categoría de *lector implícito* se refire, a modernidade da novela de autoformación revélase na presencia

---

La esencia de la literatura reside en no tener esencia, en ser proteica, indefinible, en abarcar aquello que pudiera situarse fuera de ella." Na nosa visión, o contaxio metonímico entre a historia dunha identidade persoal e o discurso que analogamente busca a súa propia identidade é unha notable característica da novela de autoformación que o xénero histórico do *Bildungsorman* manifestou e potenciou, con singular relevancia, no propicio contexto cultural alemán de fins do século XVIII.

16 'Induit' é o termo que, efectivamente, desexaría Genette para a súa noción de *autor implícito*. Cfr. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 104. A propósito de Genette e, sen ánimo de entrar na polémica que a categoría de *autor implícito* suscitou, disentimos daquel autor cando considera superflua tal categoría como "instancia narrativa" (cfr. Genette, op. cit., p. 102). Se restrinximos o significado de 'narrativo' á precisa denotación de "narrar" só cabería falar de "narrador" e en todo caso de "narratario" como instancias propiamente narrativas. Pero na elaboración dunha *Poética* da novela ou de calquera outro relato, non debemos esquecer que a narración depende dunha construcción supranarrativa, esa porción de discurso que habitualmente chamamos 'texto', como tamén depende, e así o veremos máis adiante, da historia narrada, na que os actores presentan, a través da focalización, estreitos vínculos co seu narrador. Así pois, a pesar do título da obra de Genette (*Nouveau discours ...*) parécenos que ese autor incorre unha vez máis (cfr. *La novela de autoformación*, p. 400) na escasa consideración do *discurso* do relato, discurso que contén elementos pertencentes ao nivel estrictamente narrativo e elementos que sen deixar de ser textuais rebasan ese nivel. E se ben é certo que a categoría de *autor implícito* podemos achala, como afirma Mieke Bal [cfr. *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la Narratología)*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 125], en textos non narrativos non é menos certo que a súa presencia en textos narrativos presenta específicos caracteres na súa interacción con outras instancias narrativas.

17 Aínda que, en xeral, coincidimos coa visión de Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 159 ("A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello* no tiene voz, ni medios de comunicación directos."), co concepto de Jaap Lintvelt, *Essai de Typologie Narrative*, pp. 17 e s., sobre o *autor abstracto* ("La position idéologique de l'auteur abstrait ne peut être déduite qu'indirectement du choix d'un monde romanesque spécifique, de la sélection thématique et stylistique, ainsi que des positions idéologiques représentées par les instances fictives (narrateur, narrataire, acteurs) qui pourront lui servir de porte-parole" e coa mesma visión "despersonalizada" de Sholomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporay Poetics*, p. 87 ("the implied author must be seen as a construct inferred and assembled by the reader from all the components of the text. Indeed, speaking of the implied author as a construct based on the text seems to me far safer than imagining it as a personified 'consciousness' or 'second self'"), non excluímos a visión puntual e "sonora" do *autor implícito*, correlato, á súa vez, dunha representación puntual e sonora do *lector implícito* (cfr. respecto disto, a parella *autor inscrito / lector inscrito* de Didier Coste, "Trois conceptions du lecteur", *Poétique*, 43, 1980, pp. 354-371, especialmente, p. 361; *autor implícito representado / lector implícito representado* de Darío Villanueva, "Narratario y lectores en la evolución de la novela picaresca", *El polen de ideas*, PPU, Barcelona, 1991, pp. 131-160 e, finalmente, José Mª Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, pp. 233-240, quen adopta con algunha variante conceptual as instancias de *autor implícito representado / lector implícito representado* de D. Villanueva. Conscientes, como Pozuelo Yvancos, da dificultade que encerra a delimitación do discurso do *narrador*, con respecto ao discurso do *autor implícito representado* e, engadimos nós, con respecto ao discurso do *editor ficticio*, a necesidade da súa consideración queda manifesta, segundo cremos, no traballo mencionado de D. Villanueva sobre a novela picaresca. No que atangue ao presente estudio, cfr. pp. 405, 409, 412 e s. de *La novela de autoformación*, Kassel, 1996.

progresivamente acentuada do que Jauss chama "identificación irónica"[18]. En efecto, no xénero que estudiamos, os dous tipos de experiencia lectora adscritos a esta clase de "identificación"

> (el de la identificación ironizada y el de la destrucción de la ilusión) sirven para separar a los receptores de su espontánea tendencia hacia el objeto estético, provocando así su reflexión estética y moral; tienden a activar su actividad estética y a hacerlos conscientes de las condiciones previas a la ficción, de las reglas tácitas del juego de la recepción o de las posibilidades alternativas de interpretación, y por su negación o su provocación moral pueden llevarlos a cuestionar su propia actitud estética.[19]

Deste modo cérrase o ciclo textual da autoformación: autor e lector implícitos reflecten no seu propio nivel supranarrativo, pero textual, a imaxe da personaxe que na historia narrada experimenta e alcanza madureza nos baleiros, nos obstáculos, nas trampas do texto mundano.

A presencia dun autor implícito significativamente *reflexivo*, desde unha perspectiva ideolóxica, e *autorreflexivo*, desde unha perspectiva constructiva, artística ou formal, é especialmente destacable na novela de autoformación hispánica do noso século. A razón está, como xa anticipamos[20], no feito de que a herdanza de Goethe -a herdanza do *Bildungsroman* histórico- e a súa esencial preocupación pola formación individual recóllese tadiamente en España -finais do século XIX, principios do XX- en conexión simultánea co espíritu de renovación poética da novela europea deste século ao que a tradición do *Bildungsorman* tampouco é allea[21].

Non obstante, a relación *autor-lector implícito* foi fructífera na novela de autoformación hispánica moito antes de que o xénero histórico do *Bildungsroman* puidera exercer a súa influencia nela. Destacamos a *ironía* como unha das calidades do discurso do xénero estudiado fronte á novela pedagóxica, e vimos tamén como ese modo de actuación do *autor implícito* require correlativamente a "identificación irónica" do

---

18 Cfr. Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 283-291.

19 H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, p. 283.

20 Cfr. p. 368 de *La novela de autoformación*, Kassel, 1966, e Gerhart Hoffmeister, *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos, 1980, p. 163.

21 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, op. cit., especialmente pp. 388 e ss.

lector. Cremos que este distanciamento irónico de ambas instancias novelísticas con respecto ao mundo narrado procede, amén de particularidades temáticas e calidades intrínsecas ao mesmo xénero[22], da necesariamente limitada focalización. Entramos así no campo das "narracións non fidedignas" das que a novela de autoformación hispánica ofrece un pioneiro exemplo no *Lazarillo de Tormes*. Efectivamente, o narrador autodiexético desta obra resulta pouco fidedigno debido, en primeiro lugar, á inocencia e inexperiencia do Lazarillo -o "experiencing self"[23]- e, en segundo lugar, ao sistema de valores degradados de Lázaro -o "narrating self"-, producto precisamente do proceso deformativo que vimos sufrir ao personaxe no curso da narración. É esta, para nós, unha paradigmática representación novelística da "ironía estable"[24] de Booth pola que, en paráfrase de Chatman,

> el lector implícito siente que hay discrepancia entre una reconstrucción razonable de la historia y el relato hecho por el narrador. Los dos grupos de normas están en conflicto, y el grupo que está oculto, una vez reconocido, debe ganar. El autor implícito ha establecido una comunicación secreta con el lector implícito.[25]

As narracións autodiexética e homodiexética, de gran dominio, segundo veremos, na novela de autoformación hispánica, favorecen, sen dúbida, gracias á perspectiva limitada do personaxe narrador -o personaxe xa experimentado-, a posición distanciada do autor implícito, e moito máis a favorecen se esta perspectiva queda aínda máis reducida coa focalización do personaxe actor/testigo dos feitos -o personaxe inocente e inexperto- como ocorre no *Lazarillo de Tormes*.

---

22 Cfr. ao respecto, a diferencia que establecimos entre a madureza da *novela de autoformación* e a inmadureza da *novela pedagóxica de tese* en "Novela didáctica y novela pedagógica. Relaciones con la novela de autoformación", *La novela de autoformación*, Kassel, 1966, pp. 269-385. Cfr. tamén a imposibilidade temática do cumprimento do xénero e a súa vinculación coa ironía en "El concepto de *Bildungsroman*", op. cit., pp. 29-54, especialmente pp. 39 y ss. Ilustrativas son, a este fin, tamén as palabras de Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986, p. 266: "La *Erziehungsroman* [sic], inventada por Goethe y otros que suponían que por debajo de la ironía había ciertas verdades sólidas que se podían inculcar al héroe, se convirtió en esta forma todavía más irónica [refírese, na súa tipoloxía, ao *Descubrimiento del Abismo*] cuando los autores llegaron a convencerse de que en definitiva la única educación que podía recibir un hombre maduro era reconocer el vacío, el abismo."

23 "Experiencing self" y "narrating self" son as acertadas denominacións -as posibilidades que a lingua inglesa ofrece para formulación sintética son aquí evidentes- con que F. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadores, Ulysses*, Bloomington/London, Indiana University Press, pp. 60 y s., designa respectivamente ao eu-personaxe da historia narrada e ao eu-personaxe narrador.

24 Cfr. os conceptos de "ironía estable" e "ironía inestable", os seus caracteres e a súa tipoloxía en W. C. Booth, *Retórica de la ironía*, pp. 295-344.

25 S. Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, p. 251.

Pero tampouco faltan nas letras hispánicas exemplos temperáns de narracións heterodiexéticas nas que o carácter non fidedigno se debe tamén á focalización do personaxe que leva a cabo o seu proceso autoformativo.

Darío Villanueva sinalou, ao respecto, como

> el narrador de *Los Pazos de Ulloa* renuncia a su atalaya totalizadora en favor de las perspectivas "no fidedignas", *unreliable*, que, parafraseando a Wayne C. Booth atribuimos a Julián Álvarez y su monaguillo.[26]

A apreciación de D. Villanueva vén constituír un importante aval da nosa anterior afirmación se temos en conta que o mesmo autor, con sólidos e convincentes argumentos, interpreta *Los Pazos de Ulloa* (1886) da escritora galega Emilia Pardo Bazán -unha narración heterodiexética-, como un *Bildungsroman*[27]. O mesmo D. Villanueva considera tamén que a devandita obra da Pardo Bazán mantén un diálogo intertextual con outra novela decimonónica española -tamén heterodiexética-, *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, onde un personaxe de análogas características,

> un joven seminarista desconocedor de las pompas y glorias mundanas, mediatizado por lecturas piadosas semejantes a las de don Julián [o igualmente xove e inexperto capelán de *Los Pazos de Ulloa*] aunque mucho más afecto que él al Antiguo Testamento, e influido asimismo en su sensibilidad por el contacto con la naturaleza, pasa por parecidos trances de iniciación.[28]

A atención relativamente recente á cuestión da perspectiva ou focalización dos feitos narrados nos estudios críticos, concretamente nos realizados sobre estas dúas novelas españolas do século XIX, e, sobre todo, a circunstancia de que a anécdota e o

---

26 D. Villanueva, "*Los pazos de Ulloa*, el Naturalismo y Henry James" en *Hispanic Review*, 52, 2, 1984, p. 136, e tamén en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p. 291. Unha versión inicial do traballo mencionado leuse como comunicación no Primer Coloquio Internacional Menéndez Pelayo de Literatura Hispánica celebrado na Universidade Internacional Menéndez Pelayo de Santander a primeiros de setembro de 1981. Sobre o carácter non fidedigno de narradores autoriais que narran en terceira persoa, cfr. F. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 89.

27 Cfr. D. Villanueva, "*Los Pazos de Ulloa*, el Naturalismo y Henry James", *Hispanic Review*, 52, 2, 1984, p. 126.

28 D. Villanueva, "*Los Pazos de Ulloa*, el Naturalismo y Henry James", op. cit., p. 129.

mesmo título das obras -un, referido ao espacio da historia narrada (*Los Pazos de Ulloa*), outro, á protagonista feminina (*Pepita Jiménez*)- eclipsen en maior ou menor grao aos dous personaxes citados explican, cremos, que non se vira con anterioridade a significativa función narrativo-diexética de don Julián e de don Luis de Vargas nas dúas novelas.[29] Enlazamos deste xeito, coa segunda consideración previa a esa proposta dun paradigma de *modalización* para o xénero estudiado: a autoformación do heroe como único aval do relato.

No libro que proporciona os fundamentos teóricos e históricos desta publicación, tivemos ocasión de referirnos, en máis dunha oportunidade, ao compoñente testemuñal do personaxe que se autoforma[30]. Interésanos destacar agora que ese carácter se manifesta, mediante a vinculación narrativo-diexética, nunha dobre dirección: na historia, o personaxe é, antes que *actor*, *observador* do mundo narrado: a súa formación depende en gran medida máis da súa posición testemuñal que da súa propia actuación; no discurso narrativo, polo contrario, o heroe é testemuña do *eu* observador e actor dos feitos, con outras palabras, é testemuña da súa propia historia. Velaquí, pois, en síntese, a dobre condición testemuñal do heroe do noso xénero: conciencia do mundo diexético, por unha parte, e conciencia de si mesmo na construcción performativa do discurso novelístico, por outra.

Como ben se botará de ver, o carácter testemuñal do heroe está intimamente vinculado coa perspectiva ou focalización dos feitos. Neste sentido, observamos que canto máis domina a percepción do personaxe na historia, tanto máis dominará o seu papel de testemuña *nesa* mesma historia. Polo contrario, canto máis se manifesta a perspectiva do narrador tanto máis domina o *testemuño ou conciencia do proceso de autoformación do personaxe.* Na narración heterodiexética, gracias ao *estilo indirecto libre* que aúna ambiguamente o discurso do personaxe e o do narrador, pode tamén dominar unha ou outra perspectiva[31]; pero é na narración homodiexética e sobre todo na

---

29 Dicimos función 'narrativo-diexética' porque o personaxe en canto "focalizador", xera un particular perfil do relato cinguido á súa visión particular dos feitos e porque, diexeticamente, en canto "actor" da historia, encarna o proceso da súa propia maduración persoal.

30 Cfr. principalmente, "La novela picaresca" e "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 220 e 400-401, respectivamente. Cfr. tamén G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 69.

31 Xa vimos en páxinas anteriores cómo *Los Pazos de Ulloa* da Pardo Bazán ceden a visión totalizadora do narrador heterodiexético tradicional á perspectiva dun personaxe aparentemente secundario na anécdota do relato. A función testemuñal deste personaxe na historia narrada, manifestada na particular focalización dos feitos, permite ao narrador representar o proceso da súa autoformación gracias ao estilo indirecto libre. D. Villanueva, "*Los Pazos de Ulloa*, el Naturalismo y Henry James", *Hispanic Review*, 52, 2, 1984, p. 134, sinalou xa ao respecto como nesta obra da escritora galega "se encuentran por doquier (...) algunas de las mejores páginas de estilo indirecto libre de la narrativa española decimonónica". E efectivamente, gracias ao tamén chamado "monólogo narrativizado" -segundo palabras de D. Cohn- enterámonos non só do anecdótico dos feitos senón tamén do impacto e subseguintes emocións e reflexións internas que eses feitos suscitan no ánimo do inexperto Julián Álvarez. Só no derradeiro capítulo,

autodiexética, na que o "eu" vertebra a perspectiva do personaxe -o "experiencing self"- e a perspectiva dese mesmo personaxe xa autoformado -o "narrating self"-, onde máis se advirte a diferencia entre a función testemuñal do personaxe na historia e a función testemuñal do narrador como conciencia de autoformación. Por suposto, tratando como tratamos da novela de autoformación non pode existir un texto deste xénero -heterodiexético, homodiexético ou autodiexético- onde non exista un mínimo grao de conciencia da autoformación do heroe[32] como tampouco o dominio da conciencia do narrador exclúe a necesaria perspectiva testemuñal do personaxe na historia. Exemplos non faltan nas letras hispánicas que confirmen a nosa afirmación: *El Lazarillo de Tormes*, narración autodiexética, é un claro modelo do dominio da función testemuñal do personaxe na historia narrada, precisamente porque no relato tamén domina a perspectiva do Lazarillo -o "experiencing self"-; noutro extremo, *La Voluntad* de Azorín, narración heterodiexética, é un ilustrativo exponente do dominio da conciencia autorreflexiva do personaxe expresada na terceira persoa -significativamente vacilante- do narrador[33]. Hai, pois, unha liña de gradación, desde a maior dose de presencia testemuñal do personaxe na historia e a mínima como conciencia narrativa de autoformación, ata a maior dose desta conciencia narrativa e a mínima presencia de función testemuñal diexética.

---

tralos dez anos de desterro do heroe, o narrador asume sintética e metonimicamente a renovación externa e interna do sacerdote, a perspectiva dun ser transformado fronte á inmutabilidade do espacio iniciático: "Julián se detuvo ante la cruz. Estaba viejo realmente y también más varonil: algunos rasgos de su fisonomía delicada se marcaban, se delineaban con mayor firmeza; sus labios, contraídos y palidecidos, revelaban la severidad del hombre acostumbrado a dominar todo arranque pasional, todo impulso esencialmente terrestre. La edad viril le había enseñado y dado a conocer cuál es el mérito y debe ser la corona del sacerdote puro. Habíase vuelto muy indulgente con los demás, al par que severo consigo mismo." (Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 288). En relación con esta pasaxe e a súa vinculación ao mitema do "regreso ás orixes", cfr. D. Villanueva, op. cit., p. 128: "El último capítulo remata el ciclo mítico con el regreso del héroe al escenario de su doloroso maduramiento, de su persoal pasión". Lembremos -cfr. ao respecto *La novela de autoformación,* Kassel, 1966, especialmente o capítulo "Novela de autoformación y estructura antropológico-mítica", pp. 55-98- que este mitema do *regreso ás orixes* coincide na novela coa fase reflexiva, a conciencia ou testemuño da propia autoformación do heroe no discurso novelístico. O feito de que esta revelación da transformación do personaxe sexa expresión puntual do narrador que cerra a xeito de despedida o proceso da autoformación do heroe débese, segundo cremos, ao dominio do substrato mítico dos relatos galegos, estean escritos en galego ou en castelán (cfr. ao respecto "La novela lírica", *La novela de autoformación*, op. cit., pp. 432 e ss.), que tenden por iso máis á estructura circular do "romance" (máis significativa aínda nesta novela que continúa a súa historia en *La madre Naturaleza*), coa inclusión do mitema do "regreso ás orixes" no mundo diexético que á expresión dese mitema no proceso de concienciación do discurso novelístico.

32 Xa fixemos notar (Cfr. "La novela en la Edad Media. La novela de caballerías", *La novela de autoformación*, op. cit., pp. 171 e ss.) como *Tirant lo Blanc* de J. Martorell, obra que a pesar do seu contexto histórico, cultural e literario é "more a novel than a romance of chivalry" (Kathleen McNerney, *Tirant lo Blanc Revisted. A Critical Study*, The University of Michigan,1983, p. 97), ofrece oportunas e significativas mostras da autoconciencia do heroe no discurso do propio personaxe.

33 Cfr. na publicación que precede a este traballo, "La novela lírica", *La novela de autoformación*, op. cit., p. 405.

A mesma liña de gradación mantense na narración homodiexética que presenta, non obstante, peculiaridades dignas de ter en conta. En efecto, como na narración na que o 'eu' é protagonista e testemuña da acción novelesca, o 'eu' homodiexético da novela de autoformación articula as perspectivas do "experiencing self" e o "narrating self". Con iso ofrécese ao autor a posibilidade de presentar os feitos na mesma novela desde unha e outra focalización[34] e, conseguintemente tamén, a oportunidade de representar en maior ou en menor grao a dobre función testemuñal do heroe: a do 'eu-testemuña' *no* mundo diexético e a do 'eu-testemuña' *da* historia de autoformación.

É moi frecuente, sen embargo, a diferencia do que ocorre na narración autodiexética e aínda na heterodiexética[35] que a acción novelesca da narración

---

[34] Algún autor manifestou ser consciente desta duplicidade de perspectivas e da dificultade que a súa representación no discurso narrativo entraña. A propósito dunha novela homodiexética dos nosos días, (*Il nome della rosa*, 1980), na que o perfil autoformativo está radicado precisamente nese xogo de focalizacións do eu-testemuña, o seu autor, Umberto Eco confesa (*Il nome della rosa. In Appendice Postille a "Il nome della rosa"*, Milano, Bompiani, 1986, p. 517): "Adso impone il suo punto di vista a tutta la narrazione. (...) Però il problema si riproponeva all'interno della narrazione fatta in prima persona da Adso. Adso racconta a ottant'anni quello che ha visto a diciotto. Chi parla, l'Adso diciottenne o l'Adso ottantenne?".

[35] Con esta afirmación non excluímos, por suposto, a presencia do mestre iniciático nas narracións heterodiexéticas e autodiexéticas de autoformación. Nestas, sen embargo, o mestre non pode ser protagonista por razóns obvias: é o mesmo personaxe que se autoforma, actor principal da acción, o que narra a súa propia historia. A narración heterodiexética, polo contrario, pode presentar unha focalización actorial na que o personaxe perceptor dos feitos -o heroe de autoformación- sexa ben testemuña (cfr. *Los Pazos de Ulloa* de la Pardo Bazán) ben protagonista diexético (cfr. *La Voluntad* de Azorín). No primeiro caso, única posibilidade de que o mestre puidera adquirir a condición protagónica, o narrador heterodiexético sacrifica a súa virtual omnisciencia á perspectiva restrinxida do suxeito perceptor -o heroe que se autoforma-, pero non limita do mesmo modo a perspectiva do obxecto percibido. Pola contra, este acostuma estar representado na narración polo macro-mundo diexético que cae baixo do enfoque testemuñal do heroe da autoformación. Se dalgún protagonista activo tiveramos que falar, neste caso, habería que referirse ao conxunto dos personaxes e outros elementos dese amplo espacio diexético entre os que pode destacar, mais non con carácter protagónico, o personaxe do mestre iniciático. Podería obxectarse, neste punto, que *Pepita Jiménez* de Juan Valera -inmediato apoio intertextual do noso principal punto de referencia (*Los Pazos de Ulloa*)- parece desmentir a anterior afirmación: a narración, basicamente é heterodiexética, o título da novela consagra como protagonista á principal figura feminina da historia e este mesmo personaxe parece desempeñar un papel decisivo na iniciación do heroe en vías de autoformación. Descartamos, non obstante, que tal exemplo puidera constituír unha excepción á nosa regra dado o carácterer eminentemente epistolar deste relato: o narrador, malia os seus deslices de omnisciencia, preséntase como fiel transcriptor do cartafol do señor Deán, tío de don Luis de Vargas, (cfr. Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Barcelona, Bruguera, 1986, especialmente, pp. 5-6), cartafol composto case nun 50% polas cartas do heroe. En consecuencia favorécese, ao menos inicialmente, a perspectiva de don Luis de Vargas, que actúa naquelas cartas non só como testemuña dos feitos narrados -testemuña *na* historia- senón tamén como protagonista e narrador (paranarrador) da súa propia historia. No resto da narración -"Paralipómenos" e "Epílogo: cartas de mi hermano", mantense a preeminencia protagónica de don Luis de Vargas por riba mesmo da súa *partenaire* feminina, que actúa como vía de iniciación máis que como mestra iniciática. O termo 'paranarrador', asociado en Narratoloxía aos conceptos de *mise en abyme* e *débrayage*, designa ao narrador dun relato secundario incluído no relato primeiro mediante o procedemento das caixas chinas. Ó respecto, cfr. a tipoloxía que D. Villanueva presenta nos traballos mencionados na nota 17 e, do mesmo autor, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar, p. 34.

homodiexética de autoformación xire arredor dunha figura protagónica que a máis de dar título á obra actúa como mentor ou mestre iniciático do 'eu-protagonista'.

Ese é o caso da xa mencionada[36] obra do francés Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, novela na que efectivamente comprobamos como o personaxe que dá nome ao texto, Augustin Meaulnes, é protagonista da acción novelesca e modelo iniciático para o seu condiscípulo na historia narrada: o *eu-testemuña* do relato, François Seurel.

É o caso tamén da novela de Umberto Eco, *Il nome della rosa* -aínda que aquí o protagonista non figura no título da obra[37]-, relato no que o sabio franciscano Guglielmo da Baskerville actúa como mestre do novicio bieito Adso da Melk -o *eu homodiexético*- desde o principio ao fin do relato.

E, ao cabo, para centrarnos xa no mundo hispánico, o aparente protagonista que presta o seu nome á novela do arxentino Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, é tamén o mestre iniciático de Fabio Cáceres, xove que do mesmo xeito que nas novelas devanditas, preséntase en primeira persoa como testemuña-narrador da acción novelesca.

Significativamente, nos tres exemplos mencionados, a función testemuñal do noso heroe -François Seurel, Adso da Melk e Fabio Cáceres- está asociada a un proceso de idealización do mestre iniciático do que a primeira expresión narrativa é unha prosopografía hiperbólica[38]. Este contaxio metonímico entre a *perspectiva de admiración*

---

36 Cfr. a obra que precede a esta publicación, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 401 e ss. e tamén p. 417.

37 Esta particularidade de *Il nome della rosa* débese probablemente á complexa rede de xéneros que constitúen o tecido narrativo da novela. Gracias a esta intrincada rede, o narrador-testemuña que sustenta o perfil autoformativo da obra, Adso da Melk, é testemuña directa -*testemuña con*- da actuación tamén testemuñal de Guglielmo da Baskerville. En efecto, este personaxe, mestre de Adso na novela de autoformación, é simultaneamente testemuña activa, investigador, nesa misteriosa misión que o leva ao escenario dos feitos e que outorga á novela de Eco o seu perfil policíaco.

38 Cfr. Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes. Miracles*, Paris, Garnier, 1986, p. 163: "C'était *un grand garçon* de dix-sept ans environ" e p. 166: "Quelqu'un a soufflé la bougie qui éclairait pour moi le doux visage maternel penché sur le repas du soir. Quelqu'un a éteint la lampe autour de laquelle nous étions une famille heureuse, à la nuit, lorsque mon père avait accroché les volets de bois aux portes vitrées. Et celui-là, ce fut Augustin Meaulnes, que les autres élèves appelèrent bientôt *le grand Mealnes*." Cfr. tamén Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, p. 23: "Era dunque l'apparenza fisica di frate Guglielmo tale da attirare l'attenzione dell'osservatore più distratto. *La sua statura superava quella di un uomo normale ed era tanto magro che sembrava più alto* (...)". Cfr. finalmente, Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 18: "Al cruzar una calle espanté desprevenidamente un caballo, cuyo tranco me había parecido más lejano, y como el miedo es contagioso, aun de bestia a hombre, quedéme clavado en el barrial sin animarme a seguir. El jinete, *que me pareció enorme bajo su poncho claro*, reboleó la lonja del rebenque (...)", e p. 21: "No era tan grande en verdad, pero lo que le hacía aparecer tal hoy le viera, debíase seguramente a la expresión de fuerza que manaba de su cuerpo." A cursiva é nosa.

da testemuña na *historia* e o *discurso do narrador* preséntanos outro problema. ¿Ata qué punto resulta fidedigna a percepción dun *eu-narrador* que mesmo agranda tan chamativamente o perfil físico do seu mestre[39]? E, en consecuencia, ¿ata que punto é auténtico o protagonismo desta figura? ¿Non será un espellismo propiciado polo misterio e aura espectral que rodea ao personaxe desde a súa aparición na historia?, ¿pola fascinación que exerce sobre o mesmo *eu-testemuña* e, de rexeitamento, sobre o lector?[40]

Nunha Poética da novela son máis relevantes, sen dúbida, as marcas textuais que as valoracións de índole psicolóxica xeradas nunha visión estrictamente diexética. Polo tanto, cremos que o soporte diexético-narrativo do *eu-testemuña*, noutras palabras, o coñecemento do mundo e de si mesmo que o personaxe da historia simultanea coa súa particular focalización dos feitos e a súa función narrativa, interesan máis ao discurso novelístico que o personaxe-modelo instrumentalizado polo heroe de autoformación, por máis idealizado que estea e por máis activo e aventureiro que se presente na historia narrada[41].

---

[39] É certo que o narrador, desde a súa perspectiva de ser adulto -non exenta dun sentimento de nostalxia-, é consciente deste agrandamento físico do seu mestre, como mostran as últimas palabras de Fabio Cáceres (*Don Segundo Sombra*) recollidas na nota anterior e as palabras do octoxenario Adso da Melk en *Il nome della rosa*: "di Guglielmo vorrei dire, e una volta per tutte, perché di lui mi colpirono anche le singolari frattezze, ed è proprio dei giovani legarsi a un uomo più anziano e più saggio non solo per il fascino della parola e l'acutezza della mente, ma pur anche per la forma superficiale del corpo, che ne risulta carissima como acade per la figura di un padre (...). Gli uomini di una volta erano belli e grandi (ora sono dei bambini e dei nani) ma questo fatto è solo uno dei tanti che testimoni la sventura di un mondo che incanutisce." (pp. 22-23 da edición de *Il nome della rosa* mencionada na nota anterior). Non obstante a consciencia adulta da visión hiperbólica do mestre, o narrador, fiel á súa perspectiva de personaxe-testemuña na historia, non propón outra máis obxectiva en substitución, de tal xeito que o lector mediante "identificación simpatética" (cfr.H.R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1988, p. 270) co heroe-testemuña queda sometido á perspectiva de idealización física do mestre.

[40] Cfr. a consciencia que deste espellismo revela o narrador de *Don Segundo Sombra*, p. 19, da edición mencionada en nota anterior: "Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río." Premonición que o mesmo narrador ve confirmada ao final da súa narración: "La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada. (...) Se fue reduciendo como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. Sobre el punto negro del chambergo, mis ojos se aferraron con afán de hacer perdurar aquel rezago. Inútil, algo nublada mi vista, tal vez el esfuerzo, y una luz llena de pequeñas vibraciones se extendió sobre la llanura. No sé qué extraña sugestión me poponía la presencia ilimitada de una alma. (...) «Sombra», me repetí. (...) Me fui, como quien se desangra." (pp. 292 e s.) Un aire de misterio rodea senón á personaxe, si á busca e á misión novelesca de Guglielmo da Baskerville. Así nolo manifesta Adso da Melk ao principio da novela: "Io non sapevo allora cosa frate Guglielmo cercasse, e a dire il vero non lo so ancor oggi, e presumo non lo sapesse neppure lui, mosso com'era dall'a unico desiderio della verità, e dal sospetto -che sempre gli vidi nutrire- che la verità non fosse quella che gli appariva nel momento presente." (p. 22 da ed. xa mencionada). E, finalmente, para referirnos á obra de Alain-Fournier, recoñecemos análogo aire de misterio na presentación do gran Meaulnes. A descrición que o narrador fai da nai daquel personaxe o día da súa chegada á escola non pode ser máis explícita: "Elle avait repris tout son aplomb. Elle eut même, dès qu'elle parla de son fils, un air supérieur et mystérieux qui nos intrigua." (p. 162 da ed. citada en nota anterior.)

[41] Para nós é máis representativa, falando novelisticamente, a aventura de "esa alma que va hacia el mundo para aprender a conocerse, busca aventuras para probarse en ellas y, por esa prueba, da su medida

A cuestión do protagonismo auténtico destas novelas tórnase máis claro aínda se temos en conta que nas novelas do francés e do arxentino, o proceso de idealización do mestre é tamén un proceso de mitificación. Na novela francesa, o gran Meaulnes encarna os mitos de "la casa solariega perdida", "la búsqueda" e "la misterisosa fiesta nocturna" paradigmaticamente representados en *Parsifal* e en *A conquista do Santo Grial*[42]; personifica, ao cabo, o mito da "Idade dourada", o "paraíso perdido da infancia" que o auténtico protagonista, o narrador François Seurel intenta revivir mediante as aventuras fantásticas do seu igualmente fantástico condiscípulo. Na novela de Güiraldes, don Segundo Sombra representa tamén o mito da máis idiosincrásica "Idade dourada" arxentina, a vida gauchesca que o autor coñeceu no paraíso dourado da súa infancia e que ve desaparecer do horizonte cultural do seu país como Fabio Cáceres ve desaparecer a silueta do seu padriño trala "lomada"[43].

Enfatizando, pois, o que de protagónico hai no heroe de autoformación homodiexético e sen esquecer o que de testemuñal hai no narrador autodiexético temos de defender neste punto, como xa o fixeramos en *La novela de autoformación*[44], a neutralización da oposición *eu-testemuña / eu-protagonista* na novela de autoformación.

Finalmente, concluíndo xa esta segunda consideración que atangue ao carácter testemuñal do personaxe que se autoforma, interésanos destacar que, posto que en todos os casos -narración heterodiexética, homodiexética e autodiexética- o testemuño parte do suxeito focalizador dos feitos -o heroe que se autoforma-, coincida ou non a súa perspectiva coa do narrador[45], o grao de testemuño *na* historia e o grao de conciencia ou testemuño *da* historia de autoformación dependerá tamén en gran medida do obxecto focalizado. Canto máis centrado estea tal obxecto no propio personaxe que se autoforma e, sobre todo, canto máis incida a focalización no proceso de autoformación vivido

---

y descubre su propia esencia", segundo palabras de Lukács (cfr. "El concepto de *Bildungsroman*" en *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 32). Nas tres novelas mencionadas, só os narradores-testemuñas instrumentalizan as aventuras vividas polo seu mestre e compartidas con el en prol da súa aprendizaxe, do seu coñecemento do mundo e de si propio. Non é por casualidade, segundo cremos, que aquelas aventuras sexan sentidas polos críticos como unha proxección imaxinativa do propio narrador. Cfr. ao respecto, a p. 402 de "La novela lírica", *La novela de autoformación*. Polo demais, o nome e o apelido do mestre na novela de Güiraldes -'Segundo' e 'Sombra'- son redundantemente significativos do carácter subsidiario e imaxinativo-fantástico con que se presenta na historia.

42 R.M. Albérès, *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971, p. 143 e pp. 402-403 de "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996.

43 Cfr. nota 40. Cfr. tamén Sara M. Parkinson de Saz, "*Don Segundo Sombra*: De novela picaresca a *Bildungsroman*", *Actas del Primer Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Madrid, 1979, p. 1134.

44 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 400-401.

45 Nin tan sequera na narración autodiexética, onde a persoa do narrador coincide coa do personaxe testemuña-actor da historia narrada, se dá unha converxencia necesaria de perspectivas, xa que, segundo fixemos notar en páxinas anteriores, pode dominar a perspectiva do "experiencing self" -o personaxe na historia- ou a perspectiva do "narrating self" -o narrador xa iniciado-.

internamente polo personaxe, máis grao de *conciencia da historia* haberá. Ao respecto observamos que as novelas dos séculos precedentes ao noso manifestan preferentemente a perspectiva testemuñal *na* historia, mentres que a novela de autoformación do noso século enfatiza a conciencia ou testemuño narrativo do proceso de autoformación vivido polo personaxe.

Retomando como exemplos os mencionados con anterioridade, o *Lazarillo de Tormes*, obra na que a converxencia de instancias narrativo-diexéticas (narrador, personaxe e focalizadores -"experiencing self" e "narrating self"-) na persoa de Lázaro de Tormes, favorece en principio a perspectiva centrípeta e a interiorización das experiencias no discurso do narrador é, en cambio, un modelo de dispersión do obxecto focalizado, centrado non tanto na experiencia activa do Lazarillo nin na conciencia que desta manifesta o personaxe ou o narrador -aínda que de todo hai- canto nos testemuños diexéticos do heroe: as diferentes leccións que en forma de anécdotas lle subministrarán os diferentes amos-mestres[46].

Próxima xa a nós, a novela heterodiexética *Los Pazos de Ulloa* constitúe un vacilante exemplo de tránsito entre o *eu-testemuña en* e o *eu-testemuña da* historia polo que á percepción do obxecto se refire. Por unha banda, a dispersión do obxecto focalizado -os diferentes personaxes que coñece Julián na súa iniciación- é aínda o suficientemente notable como para que o anecdótico domine nunha primeira e descoidada recepción da novela[47]. Por outra banda, sen embargo, o *estilo indirecto libre*, que funde no discurso do narrador a perspectiva do personaxe, ofrece xa alusivas e incipientes[48] mostras do proceso

---

[46] A manifestación da conciencia crítica e autocrítica de Guzmanillo (pícaro) e de Guzmán (convertido) no *Guzmán de Alfarache*, oportunamente entreverada co anecdótido no curso da narración e propiciada polo compoñente retórico-persuasivo da obra, supón xa un importante avance no proceso da concienciación autoformativa do heroe e, consecuentemente, no paso *eu-testemuña na* historia ao *eu-testemuña da* historia. A pesar deste avance, a novela de Mateo Alemán é aínda un exemplo representativo da súa época por canto o divorcio existente entre as "consejas" e os "consejos" implica un sometemento do didáctico ao picaresco, un dominio da función diexética sobre a función narrativa.

[47] Con todo, a diferencia do que observamos na novela picaresca, a historia narrada en *Los Pazos de Ulloa* non se articula xa arredor do eixo itinerante e fragmentado do camiño iniciático senón que xira cohesionada arredor dun mesmo núcleo espacial: os pazos. Por iso, a iniciación do sacerdote enfatiza máis o carácter mítico do "descenso aos infernos" có igualmente mítico e iniciático "camiño de probas". A visión que obtemos dos pazos a través da percepción de Julián é certamente infernal: o bosque do contorno móvese con signos ameazantes, o descoido e a escuridade dominan nas estancias interiores, os personaxes esconden misterio nas súas actividades, o saturnal e o máxico fráguanse no espacio especialmente infernal da cociña.

[48] Incipientes e alusivas en canto non coñecemos por elas a sedimentación da experiencia no grao reflexivo da autoformación, senón o impacto iniciático que as duras experiencias labran no espírito bisoño do sacerdote. Dos arrebatos incontrolados de Julián, das súas vacilacións e das súa decisións incumpridas -referímonos fundamentalmente ás determinacións frustradas de partir dos pazos-, da súa ignorancia e falta de habilidade na interpretación da realidade e, sobre todo, da súa complicidade no intento de fuga de Nucha, deducimos o seu descoñecemento do mundo e de si mesmo -especialmente no que atangue ás motivacións de índole amorosa- e a súa falta de dominio. Só a descrición -xa mencionada na nota 31- que o narrador fai do personaxe no último capítulo, e na cal advertimos a súa cara renovada e suficientes indicios de progreso psicolóxico e espiritual, condensa e suxire metonimicamente ese madurar lento e reflexivo das probas iniciáticas durante os dez anos de desterro do sacerdote.

de transformación interna do heroe, polas que o lector infire que aquela anécdota é referida como semente de renovación persoal.

En fin, moi centrada no proceso de concienciación persoal, no testemuño narrado *da* historia de autoformación, está *La Voluntad* de Azorín. Ata tal punto domina nesta novela a función narrativa sobre a función diexética, de tal xeito a perspectiva do personaxe instrumentaliza o discurso do narrador para o proceso da autorreflexión -o obxecto focalizado é a identidade do propio suxeito focalizador- que a historia queda invertebrada nun conxunto de estampas inconexas. O presente verbal constrúe, a tal efecto, unha isotopía de atemporalidade e evocación que neutraliza a referencia histórica ao pasado, ao mesmo tempo que actualiza a sedimentación da historia no proceso autorreflexivo do heroe.

Así pois, como testemuño narrativo dun proceso de autoidentificación persoal máis que como testemuño do personaxe na historia, como texto no que a función poética do discurso novelístico prima sobre a función referencial da historia narrada, a novela azoriniana representa no ámbito hispánico unha concentrada quintaesencia daquel espírito innovador que os críticos viron no *Bildungsroman* histórico[49]. Para nós, en efecto, a principal contribución do mencionado xénero alemán á tradición novelística radica, precisamente, en manifestar as virtudes metanarrativas[50] do discurso da novela e en propiciar con iso unha canle para o necesario compoñente reflexivo da autoformación persoal.

Sen perder de vista o dobre carácter testemuñal do heroe -*na historia, dos acontecementos narrados; no discurso novelístico, do seu propio proceso de autoformación*-, enlazamos aquí coa terceira consideración sobre o esquema *modalizador* da novela de autoformación: a que corresponde á parella textual *narrador / narratario*.

Máis intimamente vinculados á narración cás dúas instancias recíprocas xa examinadas -o *autor* e o *lector implícitos*-, pero na mesma liña de interpretación

---

49 Jean-Marie Schaeffer, *La naissance de la littérature. La théorie esthétique du romantisme allemand*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983, p. 40, considera efectivamente que "la nouveauté révolutionnaire de *Wilhelm Meister* réside dans le fait qu'il n'est pas un de ces romans du tout venant dans lesquels les actions et les personnages constituent l'objet essentiel. Autrement dit, si on le compare à la tradition romanesque du XVIII^{e} siècle, le roman de Goethe se distingue par le fait que la fonction diégétique n'y joue qu'un rôle restreint. Du même coup la fonction référentielle se trouve affaiblie et l'oeuvre peut se révéler en tant qu'organisme autotélique programmé par la *fonction poétique* (Schlegel compare la structure du roman à celle d'une oeuvre musicale)."

50 Entendemos o termo 'metanarrativas' nun senso amplo: "todo elemento do discurso novelístico que vai máis alá da simple función de narrar ou contar unha historia, nunha dirección autorreflexiva".

pragmática do texto, o narrador e o narratario dunha novela de autoformación constitúense, respectivamente, en emisor e destinatario duns feitos dos que a versión ou fonte testemuñal procede, segundo a anterior consideración, do heroe que se autoforma.

Vimos tamén como o narrador dunha novela de autoformación, gracias á fidelidade que mantén con ese informador parcial e inexperto que é o personaxe en proceso de maduración, resulta pouco digno de creto para un lector que aspire a unha visión contrastada e obxectiva dos feitos narrados. Ao noso entender, o sacrificio da múltiple perspectiva en beneficio dunha visión limitada da historia ha de ter incidencia por forza no destinatario do relato. En efecto, se a historia narrativa se configura como un proceso de autoformación persoal, necesariamente, *o primeiro receptor da historia é un narratario intradiexético: o propio personaxe.* Con outras palabras: desde a perspectiva da historia narrada, na que o lector anula a ficcionalidade mediante a "voluntaria suspensión do descreimento"[51], o protagonista dunha novela de autoformación instrumentaliza o discurso do narrador para contarse a si mesmo (narratario) a súa propia historia.

Observamos, con todo, que, na novela de autoformación, o achegamento do discurso do narrador á perspectiva do personaxe ten un efecto reflexivo no mesmo discurso. As narracións autobiográficas, cara ás que tan significativamente propende o xénero que estudiamos, son a manifestación máis transparente daquel efecto reflexivo: *a identidade ficticia do narrador e do personaxe da historia narrada converte ao narrador en narratario do seu propio discurso.* Pero hai máis. Aínda que non se manifeste explicitamente esta identidade, o exame das narracións autodiexéticas fainos ver que a reflexión que comporta a mesma actividade narrativa dunha novela de autoformación produce efectos especulares no discurso narrativo. Doutro xeito: nunha novela do xénero que estudiamos, o discurso do narrador non é só instrumento, actividade, reflexión pola que o personaxe adquire conciencia de si mesmo (narratario intradiexético); é, sobre todo, destino final, producto textual e imaxe especular da actividade reflexiva do propio narrador (narrador = narratario). Así pois, non se trata soamente de que un ente de ficción -o personaxe da historia- se sirva doutro ente de ficción -o narrador- para o seu autocoñecemento ficticio; tamén o narrador instrumentaliza unha historia de autoformación ficticia para desenvolver o seu proceso de autoconciencia narrativa. E aínda hai máis. Extratextualmente, podemos falar mesmo dunha instrumentalización reflexiva por parte do autor da narración e consecuentemente dun narratario extratextual.

---

51 Cfr. D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, p. 113, onde este autor manifesta a súa convicción de "que leemos con una intencionalidad contraria a la de la ficcionalidad", isto é, cunha vontade de "realismo intencional".

No curso desta investigación -e na obra que a fundamenta teoricamente, *La novela de autoformación* (Kassel, 1996)- tivemos ocasión de notar a miúdo como os escritores, consciente ou inconscientemente, proxectan na súa producción literaria a historia da súa autoformación persoal. Os escritores que con maior transparencia manifestan esta constante acostuman ademais especificar a historia de autoformación na súa propia vocación literaria e dun modo narrativo, de tal xeito que o conxunto global da obra representa un vasto *Künstlerroman*[52] no que cada texto constitúe unha fase aberta e imperfecta dun proceso e no que o discurso aúna performativamente a acción de crear e a autoconciencia desa creación. Esta observación empírica sobre os textos literarios e as propias manifestacións dos escritores está avalada tamén polas valiosas achegas teóricas daqueles autores que puxeron de relevo o potencial autoidentificativo e constructivo da narración[53]. Polo demais, na orixe etimolóxica do termo 'narrar' encóntrase xa a facultade cognoscitiva pola que segundo V. Turner,

> "narrative is, it would seem, rather an appropriate term for a reflexive activity which seeks to "know" (even in its ritual aspect, to have *gnosis* about) antecedent events and the meaning of those events.[54]

---

52 Desde ese punto de vista, consideramos acertada a opinión que Francisco Manuel Mariño Gómez manifesta en *La unidad novelística de Goethe*, Valladolid, Publicaciones de la Universidad, 1993, p. 17, segundo a cal *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, continuación da anterior, constitúen "dos partes de un mismo todo". Sobre as continuacións (ou prolongacións, segundo a precisión de G. Genette, *Palimpsestos*, p. 201) que presentan outros *Bildungsromane*, cfr. o noso traballo *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p.48. Nesa obra destacamos, dentro do mundo hispánico e como amplos *Künstlerroman* con carácter unitario, a tetraloxía xuvenil de Ramón Pérez de Ayala, *A.M.D.G., Tinieblas en las cumbres, La pata de la raposa* e *Troteras y danzaderas*, e a triloxía de Arturo Barea, *La forja, La ruta* e *La llama*, que será obxecto dun específico estudio crítico neste libro. Fóra xa do ámbito novelístico, a obra poética de Jaime Gil de Biedma (cfr. *La novela de autoformación*, p. 96) constitúe un claro expoñente de como a poesía pode tamén instrumentalizar a narratividade inherente a todo proceso de autocoñecemento persoal.

53 Sobre o poder autoidentificativo da narración, cfr. Paul Ricoeur, *Temps et récit. Le temps raconté* III, Paris, Seuil, 1985, pp. 355-357 e a aplicación que de tal concepto facemos en *La novela de autoformación*, especialmente nas pp. 46 e 53-54. Con respecto á virtude constructiva da narración autobiográfica, cfr. D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, p. 108: "La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo."

54 V. Turner, "Social Dramas and Stories about Them", en W.S.T Mitchell (edit.), *On Narrative*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1980 e 1981, p. 163. Turner fundamenta esta afirmación nunha ampla revisión etimolóxica: "Narrate is from the Latin *narrare* ("to tell") which is akin to the Latin *gnarus* ("knowing", "acquainted with", "expert in") both derivate from the Indo-European root gnâ ("to know") whence the vasta family of words deriving from the Latin *cognoscere*, including "cognition" itself, and "noun" and "pronoun", the Greek *gignoskein*, whence *gnosis*, and the Old English past participle *gecnawau*, whence the Modern English "know"." O mesmo V. Turner relaciona o drama coa narración desde un enfoque etimolóxico e ao respecto sostén: "*Drma* itself is, of course, derived from the Greek *dràu* ("to do or act"); hence narrative is knowledge (and / or *gnosis* emerging from action, that is, experiential knowledge."

Así pois, gracias ao compoñente reflexivo do xénero que estudiamos, o narratario ou destinatario intrínseco dunha historia de autoformación -a entidade que xustifica, en definitiva, a narración desa historia- proxéctase a modo de *mise en abyme* nos diferentes niveis enunciativos da emisión: desde o narratario diexético -o mesmo personaxe que se autoforma- ata o narratario extratextual -o autor real-, pasando polo discurso do narrador e o metadiscurso do autor implícito nos que estas dúas instancias representan, mediante a obxectivación textual, a recepción e beneficio inmediatos das súas respectivas actividades narrativa e metanarrativa.

Mais non por este específico e idionsincrásico vínculo coa emisión textual e extratextual, o narratario do noso xénero perde a súa relación colindante e fructífera con outros destinatarios do relato entre os que por definición se encontra. Moi ao contrario, o proceso narrativo dunha novela de autoformación implica non só reflexión senón tamén reciprocidade xa que, como afirma Manuel Cruz, "el encuentro lingüístico con los demás es condición de posibilidad para el encuentro con uno mismo"[55]. Paralelamente, pois, o narratario da novela de autoformación, esa imaxe especular que resulta do mesmo proceso narrativo e que se obxectiva no propio texto, perdese noutra *mise en abyme*: a que representa o lector implícito e o lector real.

En canto examinamos as instancias da recepción no *corpus* de obras que nos ocupa, en seguida notamos como ese prurito de verosimilitude[56] que caracteriza a gran parte dos novelistas do mundo hispánico revela paradoxicamente, con maior claridade se cabe, o carácter ficticio e artificial dos narratarios intradiexéticos ou extradiexéticos invocados polas súas recíprocas instancias narradoras. É certo que, ás veces, estes recursos de ficción disfrazados de apariencia histórica logran en parte os seus fins: se non convencen ao lector da veracidade factual do relato, ao menos obrígano a participar no xogo que eles crean. Cando a narración do *Lazarillo de Tormes* se explica como xustificación dos actos[57] do narrador, non se está facendo unha interpretación infiel ao

---

55 Manuel Cruz, *Narratividad: La Nueva Síntesis*, Barcelona, Península, 1986, p. 118.

56 Ese prurito de verosimilitude, que moito debe sen dúbida aos primeiros e máis relevantes textos novelísticos da literatura española -*El Lazarillo de Tormes* e *El Quijote*, fundamentalmente- e que segue o principio cervantino de "que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera" (*El Quijote*, I, Madrid, Cátedra, 1977, p. 541), maniféstase no afán característico do discurso histórico de xustificar documentalmente os feitos narrados. Así proliferan os manuscritos e os cartafolios dos diferentes Cide Hamete Benengeli, os epistolarios, as memorias e os diarios do personaxe nos que o narrador, con maior ou menor funcionalidade editora, pretende ficticiamente fundamentar a veracidade do seu relato.

57 O perigo destas interpretacións parciais non se encontra na súa validez ou lexitimidade textual senón no uso discriminatorio que pode facerse delas. Cfr. Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 34, quen, a propósito da que ela denomina "novela de concienciación" feminina do século XX, "una especie de *Bildungsroman*", sostén: "Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado acutal. De aquí la abundancia de novelas que reevalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta. Esto no es un fenómeno nuevo: lo hacía ya el héroe-narrador picaresco, *pero con el propósito de justificar sus actos* (...)". A cursiva é nosa.

texto pero si parcial, en canto sometida exclusivamente á perspectiva dunha instancia ficticia da recepción: o narratario extradiexético representado polas siglas 'V.M.'.

Franc Schuerewgen, no seu artigo "Réflexions sur le narrataire", postula a existencia dun lector implícito, un lector *no* texto diferente do narratario, examinando precisamente unha novela de autoformación francesa: le *Père Goriot* de Balzac. Schuerewegen observa, en efecto, como xorde "impliquée dans le texte, suscitée par les manoeuvres du narrateur, une lecture «déconstructive», subversive par rapport à celle que le roman a mise en scène"[58], aquela na que o narrador se dirixe a un(ha) lector(a) de man branca e lectura cómoda[59].

Dun xeito diferente, pero en certo modo análogo, *El Lazarillo de Tormes* suxire no prólogo e ofrece no texto do relato outras vías de lectura que a derivada do mencionado narratario. Se a lectura implicada no texto de *Père Goriot* subvirte a que cabería esperar nun(ha) lector(a) de "man branca" e "butaca mol" e descubre finalmente o carácter enganoso da invocación inicial a este(a) lector(a), o amplo horizonte de lecturas explícitamente aberto no prólogo do *Lazarillo de Tormes* e implícitamente mantido na narración, xuntamente co xogo de ambivalencias e ambigüidades que por forza xera, revelan tamén ao cabo, o carácter enganoso e postizo dese recurso ficticio[60] -o narratario extradiexético 'V. M.'- que xustifica e sostén fenomenicamente o relato[61].

---

58 Franc Schuerewegen, "Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet", *Poétique*, 70, 1987, p. 249.

59 Cfr. as palabras con que o narrador-autor implícito representado de *Père Goriot* se dirixe ao seu lector ou lectora ao comezo da novela, palabras que recolle Schuerewegen no mencionado artigo, p. 248: "Le char de la civilisation [...] continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: «Peut-être ceci va-t-il m'amuser»."

60 O carácter enganoso deste recurso ficticio débese ao feito de que, como mantén F. Rico, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 155, "a la ficción no se juega sin un pacto previo, sin convenir de antemano en unas reglas. Y, en los preliminares de la partida, nuestro novelista era un tahúr y repartía los naipes tramposamente, sin que se le hubiera admitido la ventaja: recurría al excipiente neutro de la prosa, prestaba a Lázaro un género o vehículo de comunicación habitual en la vida diaria, prescindía de las marcas específicas de la literatura...(...) forzaba los indicios de historicidad. En breve: el autor no divulgaba una ficción, sino una falsificación." En Balzac, sen embargo, o engano non provén de presentar como histórico o ficticio senón de infrinxir as regras de xogo xa convidas na invocación ficticia: unha lectura axustada a ese(a) lector(a) presumiblemente superficial. Nótese, con todo, como o xogo convencional de presentar como "verdadeiro" -que é diferente do "histórico"- o ficticio apunta xa, aínda que sexa ambiguamente, a un 'lector implícito' que ha de ser imaxe especular do propio proceso autocognoscitivo do personaxe e do narrador, en suma, do propio texto novelístico. A continuación das palabras que xa recollimos na nota anterior, o narrador-autor implícito de *Père Goriot* reconvén anticipadamente a ese(a) lector(a) representado(a) dun xeito explícito no texto: "Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot , vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah! sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, is est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être." (Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Paris, Garnier, 1963, pp. 6-7.) A expresión inglesa, orixinariamente un recurso de *capatatio benevolentiae*, non deixa de ser por iso, un reclamo de lecturas máis profundas.

61 Cfr. D. Villanueva, "Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca", *El polen de ideas*, pp. 131-160.

A este afán tan hispánico de *finxir histórica unha narración ficticia* únese outra peculiaridade non menos idiosincrásica da nosa tradición novelística: o *perspectivismo*. As dúas características se alían, ao noso entender, na eficaz ocultación dos *auténticos*[62] narradores e narratarios do xénero que estudiamos.

Para ilustrar o noso aserto, podemos observar, por exemplo, como a simbiose deses dous caracteres xera unha complicada rede de narradores e narratarios en *Pepita Jiménez*, a novela de autoformación xa mencionada de Juan Valera, que xorde no propicio contexto literario do Realismo decimonónico. En efecto, nesta novela, a plurifuncionalidade narrativa dun mesmo personaxe, a presencia de varios narradores que contan os feitos aos seus respectivos narratarios desde particulares enfoques, a ambigüidade apreciable no uso pronominal de 'nosotros'[63], xuntamente co peso anecdótico da historia, eclipsan non só aos emisores e receptores do proceso autoformativo senón ao mesmo proceso autoformativo.

---

62 'Auténticos' no senso de que están xerados pola propia historia, como proceso de autoformación do heroe, e polo mesmo texto da novela, en canto este obxectiva a imaxe especular derivada da reflexión autocognoscitiva que implica a actividade narrativa. Os outros narradores e narratarios constitúen, como veremos no exemplo seleccionado, a manifestación dun cadro *modalizador* no que se primou a presentación histórica e multiperspectivística dos feitos.

63 O señor Deán, tío do protagonista, é o narratario das cartas do seu sobriño, na primeira parte da novela, e do seu irmán, na terceira; pero é tamén proto-narrador de *Paralipómenos*, copista das cartas e compilador do cartafol "encontrado" polo narrador-editor. O personaxe de don Luis de Vargas é, ademais de protagonista masculino da historia, narrador en primeira persoa da parte epistolar que encabeza o relato. Na segunda parte, a que leva por título *Paralipómenos*, o emprego do pronome 'nosotros' resulta particularmente ambiguo. O narrador-editor, no prólogo da obra, confesa que esa parte narrativa "es la sola obra del señor Deán a fin de completar el cuadro con sucesos que las cartas no refieren" (Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 6). Pero as intervencións metanarrativas do narrador-editor realizadas na primeira persoa do plural (Cfr. a modo de exemplo, p. 142: "Al llegar a este punto, no podemos menos de hacer notar el carácter de autenticidad que tiene la presente historia, admirándonos de la escrupulosa exactitud de la persona que la compuso. Porque si algo de fingido, como en una novela, hubiera en estos *Paralipómenos*, no cabe duda en que una entrevista tan importante y transcendente como la de Pepita y don Luis se hubiera dispuesto por medios menos vulgares que los aquí empleados.") non descartan a presencia de sutís intervencións daquel narrador na parte narrativa "redactada por el señor Deán". Así pois, o 'nosotros' designa ambiguamente, por unha banda, ao narrador de *Paralipómenos* e ao seu narratario e, por outra banda, ao narrador-editor-autor implícito e ao seu narratario-lector implícito.

A propósito do multiperspectivismo de *Pepita Jiménez*, Germán Gullón, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976, p. 151, sostén que "la utilización de tres narradores [catro, se consideramos ao autor das cartas do epílogo, o pai do protagonista] contribúe a romper la monotonía en que una obra de tan escasa acción exterior pudiera haber incurrido de ser contada desde una sola perspectiva. La diversidad de puntos de vista [engade Germán Gullón] ensancha el mundo novelesco haciéndolo más variado y rico. Conocemos mejor a los personajes, incluso al narrador, tan interesado en la novela y tan finamente integrado en la estructura." Nas palabras de Gullón destacamos, polo que afecta aos nosos intereses, o coñecemento que o lector obtén das vicisitudes autoformativas do heroe a través da conciencia da historia que o propio heroe manifesta nas núas cartas -ao menos un 50% da novela. Enfatizamos tamén nas palabras de Gullón a significativa integración textual do narrador-editor, especialmente no que se refire ao compoñente metanarrativo da novela, expresado nas reflexións que fai ese narrador-editor-autor implícito sobre a construcción da mesma novela.

Na proliferación de narratarios extradiexéticos e intradiexéticos e na favorable ocultación dos intrínsecamente relacionados coa novela de autoformación, intervén non só ese especial interés dos novelistas das letras hispánicas en "forzar os indicios de historicidade" da narración ficticia e en presentar os feitos desde múltiples ángulos de enfoque, senón tamén un factor narrativo de índole popular. En efecto, determinados ámbitos da cultura hispánica, favorecidos pola súa situación marxinal -xeográfica, socio-económica e cultural-, manifestan na literatura escrita con significativa frecuencia a representación dun hábito tradicional: a narración oral. O substrato narrativo-popular destas áreas culturais non só foi obxectivado tematicamente na narración escrita, como acredita, por exemplo, *El hablador* (1987) do peruano Vargas Llosa, senón que explica tamén a abundancia de contos e relatos breves e a inserción de historias intercaladas no marco narrativo amplo dunha novela.

Xa sinalamos con anterioridade[64] como o costume galego de "contar historias á beira do lume" expresa unha apreciable influencia contextual nesa estructura de microhistorias que, xirando en espiral cos seus sucesivos e alternativos *paranarradores* e *paranarratarios*, nutre o espacio mítico de *Las Mocedades de Ulises* (Álvaro Cunqueiro). Sen embargo, a multiplicación de narradores e narratarios intradiexéticos non chega a ocultar, na obra do escritor galego, o auténtico narrador e narratario do proceso de autoformación, dado que ese proceso é esencialmente autonarrativo. En efecto, Ulises aprende a narrarse como ávido narratario dos relatos dos seus mestres e compañeiros mariñeiros e tamén como narrador conxuntural de historias. Así vemos como, metamorfoseado en Amadís de Gaula ou no Bastardo de Albania, compón oralmente as historias destes personaxes, que el mesmo asume como propias, ante as dúas narratarias que a súa viaxe iniciática lle depara: a paralítica Helena e a señora Alicia[65]. Entendemos, pois, que o narrador e narratario da autoformación de Ulises; o carácter mítico, poético e intemporal desta figura, e a mesma construcción da novela resultan ser a sumaria imaxe especular dos relatos intradiexéticos. Como Ulises, os outros personaxes da novela son narradores ou narratarios porque a súa substancia é esencialmente narrativa: a orixe, mitolóxico-literaria; a súa vocación, a locución ou audición de historias; o camiño de probas, o exercicio audaz da imaxinación e da retórica; o seu destino final, a pervivencia no mito e a concitación de novas historias[66]. Polo demais, caracteres xa

---

64 Cfr. "La novela lírica", na nosa publicación reiteradamente aludida, *La novela de autoformación*, 1996, p. 452.

65 Cfr. Álvaro Cunqueiro, *Las mocedades de Ulises*, Destino, Barcelona, 1970 (1ª ed. en Argos, 1960) pp. 157 e ss. e pp. 202 e s.

66 O carácter poético e simbólico da novela de Cunqueiro actualiza, dun modo significativo, a máis profunda relación de semellanza na propiedade que Iouri Lotman atribúe ao texto artístico. Cfr. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973 (1ª ed. en ruso 1970), p. 347: "Une proprieté essentielle du texte artistique est le fait qu'il se trouve dans un double rapport de similitude: il est similaire à la tranche de vie déterminée qu'il représente -à une partie de tout l'universel-, et il est similaire à tout cet universel. Après avoir vu un film, nous disons non seulement: «Ainsi était Ivan Pétrovitch», mais aussi:

mencionados[67] na novela-marco son reflexo de análogas constantes nos relatos intradiexéticos.

Sen representar a débeda contraída cos paranarradores e paranarratarios con tanta fondura e recorrencia como o texto novelístico de Cunqueiro, o narrador e narratario dunha novela de autoformación pode asumir, aínda que só sexa puntual e sumariamente, a devandita débeda. Nunha área cultural-literaria da hispanidade na que tamén é facilmente recoñecible o hábito da narración oral, Fabio Cáceres, o heroe-testemuña de *Don Segundo Sombra* -a xa mencionada novela arxentina de Ricardo Güiraldes-, confesa nun determinado punto do relato:

> Una virtud de mi protector me fue revelada en las tranquilas pláticas de fogón. Don Segundo era un admirable contador de cuentos, y su fama de narrador daba nuevos prestigios a su ya admirada figura. Sus relatos introdujeron un cambio radical en mi vida. (...) Mi fantasía empezó así a trabajar, animada por una fuerza nueva, y mi pensamiento mezcló una alegría a las vastas meditaciones nacidas de la pampa.[68]

¿Que pensar destas palabras de Fabio Cáceres senón que a súa autonarración novelesca é unha aplicación escrita das leccións narrativas orais do seu mestre? Os paranarradores e paranarratarios poden ser vistos, entón, como a vertente máis interna da *mise en abyme* que centran o narrador e narratario da novela de autoformación. Mais, a diferencia dos extradiexéticos, eses narradores e narratarios intradiexéticos non son só os elementos constitutivos máis internos da cadea autoformativa que representa o texto da novela senón que tamén expresan o alimento narrativo do heroe e, en consecuencia, a xustificación fenoménica do texto desde a mesma experiencia autoformativa daquel.

A nosa cuarta consideración, neste primeiro apartado da Poética do xénero que estudiamos, céntrase agora no *personaxe* que se autoforma, moi especialmente na representación textual do seu discurso.

«Ainsi sont ces Ivan Pétrovitch», «Ainsi sont les hommes», «Ainsi sont les gens», «Ainsi va la vie».» Parafraseando a Lotman diremos, pois do Ulises cunqueirano: "Así era Ullises", pero sobre todo: "Así son os Ulises e as súas viaxes iniciáticas", "así son os homes e os seus procesos de autoformación".

67 Cfr. *La novela de autoformación*, p. 447 e ss. Lembramos entre eses caracteres: a novelización dunha historia procedente dun *hipotexto* clásico ou medieval; o rebaixamento social da casta do heroe -non obstante a énfase na súa xenealoxía- mediante diversos procedementos humorístico-cómicos propios de xéneros non épicos; a poetización e simbolización do personaxe a través da recorrencia de imaxes espaciais que neutralizan o fluír temporal da historia, e, en fin, a metaficción. Cfr. a xeito de exemplo, a historia de Jasón, pp. 57 e ss. da mencionada edición de *Las mocedades de Ulises*.

68 Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 95.

Anticipándonos a calquera obxección que se nos puidera facer por incluír o estudio do personaxe -entidade eminentemente diexética- dentro dunha Poética narrativa, sosteremos con Paul Ricoeur que,

> la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une *mimèsis* d'action sans être aussi une *mimèsis* d'êtres agissants; or, des êtres agissants sont, au sens large que la sémantique de l'action confère à la notion d'agent, des êtres pensants et sentants; mieux: des êtres capables de parler leurs pensées, leurs sentiments et leurs actions. Il est dès lors possible de déplacer la notion de *mimèsis* de l'action vers le personnage et du personnage vers le discours du personnage.[69]

Agora ben, como apunta P. Ricoeur a continuación, o discurso do personaxe -a propia enunciación da súa experiencia diexética- percíbese como enunciado desde a perspectiva do discurso novelístico -a enunciación do narrador-. "La question sera alors -interrógase Ricoeur- de savoir par quels procédés narratifs spéciaux le récit se constitue en *discours d'un narrateur racontant le discours de ses personnages.*"[70]. Esa cuestión, segundo advirte o mesmo Ricoeur, está intimamente vinculada coas nocións de "punto de vista" e "voz narrativa" que tratamos neste apartado.

Se temos en conta que a liña evolutiva do xénero que estudiamos como, en xeral a de toda a novela se decanta cara á representación da conciencia da acción máis que á representación da acción, explicaremos mellor a progresiva asimilación do discurso do narrador ao do propio personaxe e as diferentes manifestacións desta asimilación: o dominio do discurso autobiográfico; a presencia relevante de memorias, diarios e "monodias epistolares"[71] e, sobre todo, as técnicas de "transparencia interior" *-psico-relato, monólogo relatado* e *monólogo narrativizado-* que analiza Dorrit Cohn en *Transparent Minds*[72]. O monólogo constitúe, efectivamente, a canle máis pura para a representación da conciencia do personaxe. Como nos lembra Manuel Asensi,

---

69 P. Ricoeur, *Temps et récit*, II, Paris, Seuil, 1984, pp. 131 e s.

70 P. Ricoeur, op. cit., p. 132.

71 Cfr. Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, pp. 114 e ss. A "monodie epistolaire" é, para Rousset, aquela posibilidade da novela epistolar que, por carecer de resposta, ten apariencia de diario íntimo.

72 Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds*, Guildford, Surrey, Princeton University Press, 1978, trad. francesa de Alain Bony, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Seuil, 1981.*

> la única modalidad en donde se presenta plenamente la presencia pura del querer-decir es, según Husserl, el monólogo, lugar en el que se soslaya la existencia mundana empírica y en el que es posible, por fin, una autorreflexividad pura de ese querer-decir.[73]

Ningún dos procedementos sinalados é certamente innovador como non é innovador tampouco o uso que a novela fixo deles en diferentes momentos da súa historia. En realidade, aqueles procedementos corresponden á categoría de "enunciados primarios" que se dan na fala e dos cales resultan por sucesiva complicación os "enunciados secundarios" -os xéneros literarios para Bajtin[74]-.

Consideración especial nos merece, non obstante, o "monólogo narrativizado" ou "estilo indirecto libre", segundo a denominación máis frecuente entre nós. Cremos, en efecto, que a súa característica fusión de enunciacións -a do narrador e a do personaxe que reflecte a conciencia do mundo empírico narrado- tivo moito que ver na manifestación e posterior desenvolvemento do xénero de autoformación. Á marxe da polémica que, xa o vincula ao uso común da lingua, xa o fai fillo da literatura máis sofisticada, os investigadores encontraron exemplos do mencionado "estilo" en documentos temperáns das diferentes literaturas europeas[75]. O seu uso na narración literaria empeza a ser sistemático, con todo, na novela do século XIX, no que algúns dos textos máis significativos éo, en gran parte, gracias a memorables mostras do "estilo indirecto libre".

Polo que ao xénero de autoformación se refire, estudiosos alemáns do "erlebte Rede" acusan a súa presencia en numerosas novelas, antigas e modernas, entre as que se encontran os primeiros *Bildungsromane*[76]. E no noso ámbito cultural, xa mencionamos en páxinas anteriores a estreita vinculación que presenta aquela técnica co carácter autoformativo de *Los Pazos de Ulloa*.

---

73 Manuel Asensi, "Estudio Introductorio: Crítica límite / El límite de la Crítica" en M. Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco, 1990, p. 39.

74 Cfr. M.M. Bajtin, "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982, pp. 249-250. Cfr. tamén o noso traballo *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 11.

75 Cfr. Roy Pascal, *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, 1977, pp. 5-21. Cfr. así mesmo Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, p. 115.

76 As de Wieland e Goethe, concretamente. Cfr. Roy Pascal, op. cit., pp. 19-20: "In Germany, Walzel's essays (...) contributed the information that 'erlebte Rede' could be found in the older German novel as well as the modern, in Wieland and in Goethe's *Werther, Wilhelm Meister's Apprenticeship* and *The Elective Affinities*."

O *estilo indirecto libre* revélase particularmente fructífero nas novelas heterodiexéticas. Segundo Stanzel, naqueles textos onde domina o "authorial narrative style", o procedemento mencionado "usually combines both internal and external perspective"[77]. Pero incluso, como tamén advirte Philippe Lejeune, podemos encontrar a referida técnica na narración autodiexética na cal "le narrateur et le personnage sont tous les deux «je», et toute distinction liée à la marque de la personne disparaît"[78]. A ambigüidade característica do estilo poténciase entón ata o límite xa que "selon le context, on peut hésiter pour savoir s'il y a ou non style indirect libre, et prendre parfois pour une énonciation venant du seul narrateur ce qui est la transposition des pensées du personnage"[79]. Trátase, efectivamente, de casos límite e por iso extraordinarios, como extraordinario consideramos o uso da narración en segundo grao, realizada no mesmo estilo e dentro da narración autodiexética da que nos fala tamén Lejeune[80].

Os límites de concepción e espacio deste traballo impídennos dedicar a estes casos particulares a atención requerida. Iso non quere dicir que neguemos o interese e incluso a necesidade do seu estudio nunha investigación exhaustiva da narración autodiexética do xénero de autoformación. O interese da súa consideración radica, ao noso entender, no ambiguo xogo de perspectivas do personaxe -do "narrating self" e do "experiencing self"- e na significación autoformativa que pode representar na historia do *eu* unha rememoración en "estilo indirecto libre".

Con presencia puntual ou sistemática, o "estilo indirecto libre" desempeñou un papel decisivo na transformación da novela hispánica no noso século[81]. Á parte do texto decimonónico xa mencionado -*Los Pazos de Ulloa* da Pardo Bazán- novelas de

---

77 F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative* (trad. de Charlotte Goedsche do orixinal *Theory des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, 2ª ed. revisada, 1982), Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 130-131.

78 Philippe Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 19. Cfr. tamén D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 29.

79 Ph. Lejeune, op. cit., p. 19.

80 *Ibidem*, p. 22: "Parmi les pensées du personnage que le narrateur rapporte au style indirect libre au présent, il peut se trouver des pensées «rétrospectives», le personnage se rappelant et rapportant ce qui lui est arrivé la veille, «l'autre jour», récemment, ou ce qui lui arrive constamment à l'époque où il se trouve: pour peu que ces évocations soient suivies, le personnage va se trouver localement transformé en une sorte de narrateur au seconde degré".

81 En contra da opinión de certos críticos que manifestamente ignoran os profundos cambios da novela española a principios do século XX, sostemos con Andrés Amorós, *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 47, que "los intentos renovadores de la novela alcanzan su punto culminante en España (igual que en el resto de Europa) en la década de 1920 a 1930"; intentos renovadores anticipados xa, polo demais, nas grandes figuras da "generación del 98". Na consideración de Amorós sobre as correntes de renovación que transforman a novela española do noso século, subliñamos a significativa presencia de destacados creadores de novelas de autoformación -Azorín, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, Benjamín Jarnés, etc.- e notamos de paso que todos eles, con máis ou menos eficacia e perfección, expresaron a conciencia de autoformación do personaxe en estilo indirecto libre.

autoformación das primeiras décadas do noso século expresan a súa "omnisciencia selectiva" en "estilo indirecto libre"[82]: *La voluntad,* de Azorín; a tetraloxía xuvenil de Pérez de Ayala, *A.M.D.G., Tinieblas en las cumbres, La pata de la raposa* y *Troteras y danzaderas*; *El convidado de papel* y *Lo rojo y lo azul,* de Benjamín Jarnés; *Las cerezas del cementerio,* de Gabriel Miró; *Arredor de si,* de Otero Pedrayo, etc.

Como calquera nómina que puideramos ofrecer sacrificaría inevitablemente algún texto, dada a difusión da técnica, decidimos seleccionar dúas novelas nas que o uso do "monólogo narrativizado" ilustra analoxías e diferencias no esquema de modalización. Trátase da novela de Azorín, *La voluntad* (1902), e de *El camino* (1950), de Miguel Delibes. As dúas novelas son expoñente, en efecto, *da narración heterodiexética e do tipo narrativo actorial,* segundo a tipoloxía de Lintvelt[83]; nas dúas domina unha percepción limitada dos feitos, sometida ao actor que se autoforma; as dúas prefiren -sinaladamente *La voluntad*- o modo narrativo dramático e a presentación directa dos acontecementos e do discurso dos personaxes, a pesar da evocación rememorativa en que se sustentan; as dúas, en fin, narran un período da historia do protagonista relativamente curto. Notemos agora as diferencias.

O narrador de *El camino* realiza un grande esforzo de aproximación ao (pre)discurso[84] do personaxe. Mesturados coas construccións paralelísticas, coas imaxes e co vocabulario culto do narrador advertimos, en efecto a parataxe, as reticencias, os

---

82 Cfr. "La novela lírica", da publicación que precede a este traballo, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 404- 405.

83 Cfr. Jaap Lintvelt, *Essai de Tipologie Narrative*, pp. 103 e s.

84 Entendemos por '(pre)discurso' o fragmento textual do personaxe en estado de evocación, rememoración e reflexión: sen ser emitido, polo tanto, e sen posible resposta dun interlocutor alleo. Aínda que o proceso é mental, non deixa por iso de ser lingüístico, sobre todo se é obxecto dunha representación novelesca. Discrepamos así, nesta cuestión, da nosa profesora Carmen Bobes, *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos, 1985, pp. 261 e s., cando sostén "que el rasgo más decisivo del «monólogo interior» es el hecho de que se trata de un discurso *sin receptor*, puesto que no ha sido pronunciado." Nós cremos, polo contrario, que o feito de que os nosos procesos mentais non transcendan fóra do *eu* non significa que carezan de destinatario. O receptor deses procesos encóntrase no mesmo *eu*. Xa temos sinalado repetidamente no traballo precedente que a construcción da nosa identidade, o noso autocoñecemento, pasa pola sedimentación e rememoración -proceso lingüístico interno- de impresións exteriores. O fluxo de conciencia aparentemente menos consciente, valla o paradoxo, ten así como meta inevitable o noso autorrecoñecemento, a expresión coherente do noso *eu*. A mesma Carmen Bobes non se subtrae á consideración desta receptividade interna cando engade ás palabras anteriormente citadas: "el sujeto deja libre a su pensamiento que fluya sin interrupciones y no se dirige a nadie, sino que simplemente reflexiona, *discurre para sí mismo.*" (A cursiva é nosa) Iso non quere dicir tampouco que o monólogo teña que ser interpretado forzosamente como un diálogo interiorizado entre un EU locutor e un EU que escoita, tal como sostén Benveniste, *Problemas de lingüística general, II*, p. 88. Esta tese, da que discrepa precisamente Carmen Bobes resúltanos artificiosa -calco da comunicación ordinaria- e inexacta na maior parte dos nosos proceso mentais. En consecuencia, mantemos que un discurso sen interlocutor non é necesariamente un discurso sen receptor. ¿Como interpretar senón un diario íntimo? En breve abordaremos a resposta.

clixés e o léxico común dun neno de once anos[85]. Este fenómeno, que D. Cohn denomina "contagion stylistique" seguindo a fórmula de Leo Spitzer[86], mantense constante nun grao notablemente acusado ao longo de toda a obra. Tan apreciable é a fusión de enunciacións -a do narrador e a do personaxe- que esas pasaxes en que descubrimos o fluír espontáneo da rememoración tal como se produce presumiblemente na mente do personaxe[87], producen efectos secundarios naqueloutros onde a intervención do personaxe non é tan evidente. O resultado é unha ambigua identificación[88] de narrador, autor implícito e personaxe no compoñente interpretativo e

---

85 Cfr. Miguel Delibes, *El camino*, Barcelona, Destino, 1970 (1ª ed. 1950), p. 9: "Daniel, el Mochuelo, no se cansaba nunca de ver a Paco, el herrero, dominando el hierro en la fragua. Le embelesaban aquellos antebrazos gruesos como troncos de árboles, cubiertos de un vellos espeso y rojizo, erizados de músculos y de nervios. *{Seguramente Paco, el herrero, levantaría la cómoda de su habitación con uno solo de sus imponentes brazos y sin resentirse. Y de su tórax, ¿qué?} Con frecuencia el herrero trabajaba en camiseta y su pecho hercúleo subía y bajaba, al respirar, como si fuera el de un elefante herido. {Esto era un hombre.} Y no Ramón, el hijo del boticario, emperejilado y tieso y pálido como una muchacha mórbida y presumida. {Si esto era progreso, él, decididamente, no quería progresar.}*" e pp. 200-1: "Algo se marchitó de repente muy dentro de su ser: quizá la fe en la perennidad de la infancia. Advirtió que todos acabarían muriendo, los viejos y los niños. Él nunca se paró a pensarlo y al hacerlo ahora, una sensación punzante y angustiosa casi le asfixiaba. *Vivir de esta manera era algo brillante, y a la vez teriblemente tétrico y desolado. {Vivir era ir muriendo día a día, poquito a poco,} inexorablemente. {A la larga, todos acabarían muriendo: él, y don José, y su padre, el quesero, y su madre, y las Guindillas, y Quino, y las cinco Lepóridas, y Antonio, el Buche, y la Mica, y la Mariuca-uca, y don Antonino, el marqués, y hasta Paco, el herrero}. Todos eran efímeros y transitorios y {a la vuelta de cien años no quedaría rastro de ellos sobre las piedras del pueblo. Como ahora no quedaba rastro de los que les habían precedido en una centena de años.} Y la mutación se produciría de una manera lenta e imperceptible. Llegarían a desaparecer del mundo todos, absolutamente todos los que ahora poblaban su costra y el mundo no advertiría el cambio. La muerte era lacónica, misteriosa y terrible.* Nas dúas pasaxes seleccionadas sinalamos con cursiva os fragmentos do discurso en estilo indirecto libre e inserimos entre corchetes, dentro de tales fragmentos, aqueloutros onde advertimos os modos de expresión característicos do neno. A primeira pasaxe, extraída das páxinas iniciais da obra, introdúcenos no coñecemento dos personaxes cos caracteres propios dunha descrición, no marco evocativo da rememoración do heroe e polo tanto desde a súa percepción particular dos personaxes. A segunda, entresacada das últimas páxinas, é fundamentalmente meditativa e reflecte a evolución do heroe acorde coas novas experiencias vitais -a morte, neste caso- e co momento narrativo do discurso. A enunciación do narrador -froito da meditación do autor implícito-, na que se funde a reflexión do personaxe, presta a esta sen dúbida o aspecto de precocidade coa que a percibe o lector.

86 Cfr. Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, p. 49.

87 Para a representación narrativa desta actividade mental do personaxe, Dorrit Cohn, op, cit., p. 133, propón a denominación de "monólogo narrativizado". Así xustifica a elección: "L'expression que je propose, «monologue narrrativisé», plutôt que «style indirect libre», a besoin d'être justifiée et explicitée. L'appellation française traditionnelle, tout comme l'appellation allemande, sert en général à désigner non seulement l'expressión de pensées silencieuses sous forme narrative, mais aussi l'expression sous la même forme de paroles effectivement prononcées. «Monologue narrativisé» exclut délibérément cette référence; d'un point de vue littéraire (plutôt que strictement linguistique) l'expression narrativisée de pensées silencieuses pose des problèmes absolument spécifiques, beaucoup plus complexes et intéressants que ceux que pose l'expression narrativisée d'un discours fait à voix haute." Sen menospreciar estas e outras razóns de Dorrit Cohn para o concepto restrictivo de "monólogo narrativizado", nós seguiremos utilizando indistintamente esta denominación creada por Cohn e a máis común entre nós de 'estilo indirecto libre': ao noso entender, as diferencias dos distintos discursos en "estilo indirecto libre" non proveñen de que o personaxe pronuncie ou non os seus pensamentos senón dos específicos designios e modos con que o autor os representa. Ao fin e ao cabo, tanto a expresión novelística do pensamento pronunciado como a do proceso mental impronunciado constitúen un procedemento ficticio e, polo tanto, artificioso.

88 Utilizamos o termo 'identificación', e non 'identidade', previdos coas observacións de D. Cohn, op. cit., p. 136: "Ne parler que d'un phénomène de *dualité* (en termes de perspective, de voix, etc.) me paraît

ideolóxico da obra. O narrador parece efectivamente identificarse con Daniel, el Mochuelo, nesa "negativa á chamada da aventura cidadá" e na nostalxia coa que o protagonista rememora a súa precoz[89] iniciación rural: o descubrimento da orixe da vida, da amizade, do amor e da morte. Só un carácter estilístico obstaculiza esa identificación: o emprego do ambiguo *pretérito imperfecto de indicativo*[90] que alonxa o proceso narrativo e, polo tanto, a enunciación do narrador, non só dos feitos senón tamén da evocación dos mesmos.

---

trompeur: car l'effet du monologue narrativisé est précisément de réduire au minimum l'écart entre narrateur et personnage qui caractérise tout récit à la troisième personne. Mais n'insister que sur l'*unicité* de la perspective, de la voix, etc., est encore plus trompeur: car on risque alors de perdre de vue la différence entre récit à la première personne et récit à la troisième personne; et les protagonistes de romans focalisés (Stephen dans le *Portrait de l'artiste*, K. chez Kafka, ou bien Strether dans *Les Ambassadeurs* de James) ne tardent pas à devenir les «narrateurs» de leur propre histoire. Dans le monologue narrativisé, comme d'une manière générale dans tout récit focalisé, la référence constante à la troisième personne ne cesse de manifester la présence narratoriale, si discrète soit-elle. Et c'est cette *identification* à l'état d'esprit d'un personnage -car il ne s'agit pas d'*identité*- qui se trouve idéalement favorisée par cette technique."

89 Cfr. a nota 85 na páxina anterior. Análoga precocidade advertimos no protagonista-narrador de *Memorias dun neno labrego* (1961) de Xosé Neira Vilas. As analoxías prolónganse incluso ás experiencias dos heroes (experiencia da amizade, do amor e da morte) e ao final aberto das dúas novelas: en realidade, o comezo dunha nova iniciación -voluntariamente elixida no caso de Balbino, o protagonista de *Memorias dun neno labrego*; imposta no de Daniel, el Mochuelo, o protagonista de *El camino*-. Cfr. as precoces meditacións de Balbino sobre a morte, tendo en conta que estamos ante as "memorias dun neno": "Coma na víspora, quedéime a cavilar, na soedade do meu coarto. Penséi nos desacougos da xente; na teima da súa loita pra xuntar diñeiro, mercar terras, pasar fame hoxe co mentes de encherse mañán, e ó mellor ese mañán non chega, ou solprréndeos debaixo dos terrós, mantendo vermes.

Na guerra disque morren os homes coma moscas. E además morren desfeitos pola metralla. Eso ponlle a calquera os pelos de espeto, e moitos non se decatan que na aldea tamén caímos. Non se pelexa con soldados, pero lóitase cos trafegos da vida e coas pestes. Morremos loitando. Non dunha asentada coma na guerra, pero no adro hai de cote terra revolta. Cando nacen erbas ó pé dunha lápida, a peta do enterrador remexe noutra.

¡Se eu poidese entender moitas cousas! Ou falar tansiquera delas; contarlle ós demáis as miñas cavilacións. Pero xa o teño feito e rinseme. E a min doime. Doime que a xente ande polo mundo como andan as vacas e os burros: percurando sômentes pesebre." (Xosé Neira Vilas, *O ciclo do neno. Memorias dun neno labrego. Cartas a Lelo. Aqueles anos do Moncho*, Madrid, Akal, 1978, pp. 68-69) . A precocidade reflexiva que manifestan os protagonistas de *El camino* (Daniel, el Mochuelo) e de *Memorias dun neno labrego* (Balbino) ten, na nosa opinión, dúas explicacións, unha de índole pragmática e outra de carácter semántico. A primeira está radicada na *modalización* das dúas novelas. Nos dous casos advertimos, en efecto, a asimilación da perspectiva do narrador á perspectiva do personaxe: na novela do valisoletano Delibes, a delimitación estilística dunha e outra perspectiva é posible gracias, ou a pesar de, á fusión de enunciacións que leva emparelladas o "estilo indirecto libre" (cfr. nota 85), polo que a precocidade pode atribuírse ao discurso do narrador; no texto do galego Neira Vilas, o relato autodiexético dificulta, polo contrario, a delimitación estilística do "narrating self" e do "experiencing self". A precocidade, neste caso, acentúase ademais se temos en conta que, segundo o "pacto de ficción", o narrador é un neno -"memorias dun neno"-. A segunda explicación provén da referencia contextual: os dous protagonistas son de procedencia rural, onde, como todo o mundo sabe, o contacto directo coas realidades vitais máis significativas acelera o proceso de maduración. Sobre a evolución de Daniel, el Mochuelo (protagonista de *El camino*) e o vínculo do estilo indirecto libre coa representación interna dese personaxe, cfr. Alfonso Rey, *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago, Publicaciones de la Universidad, 1975, p. 76-82.

90 'Ambiguo' porque o aspecto durativo deste tempo verbal fai posible o seu uso en diferentes discursos da narración: a descrición, o resumo narrativo e a evocación do narrado na mente da personaxe.

É a utilización do presente de indicativo, en cambio, a que favorece, ao noso xuízo, a identificación do narrador e do protagonista; máis precisamente, a identificación do proceso narrativo, implícito na enunciación en terceira persoa, co proceso rememorativo-reflexivo do personaxe. Tal identificación está propiciada ademais por outros caracteres textuais e paratextuais, dalgún dos cales xa temos falado con anterioridade[91]. En efecto, a manifestación textual do autor implícito en primeira persoa[92] e o feito de que o nome do personaxe coincida co pseudónimo literario do novelista[93] ten, para nós, importantes efectos no esquema *modalizador* de *La voluntad*.

En primeiro lugar, mediante os signos que favorecen o mencionado proceso de identificación, o lector implícito pasa, sen solución de continuidade, da narración en terceira persoa, que constitúe as dúas primeiras partes da novela, a "los fragmentos sueltos escritos a ratos perdidos por Azorín", terceira parte da obra. Rómpese así, na perspectiva dun lector que privilexie os signos de identificación autor-personaxe, a *mise en abyme* resultante da inserción destes "fragmentos" no conxunto da novela.

---

91 Cfr. o capítulo "La novela lírica" en *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 405 e s.

92 Cfr. Azorín, *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1970, p. 188: "Y tiene Olaiz realmente algo de misterioso. (...) *Yo creo* que ha sido él quien ha infundido entre los jóvenes intelectuales castellanos el amor al *Greco*..." e pp. 204 e s.: "Azorín va repasando la inmensa colección de retratos. Y por un azar que llamare*mos* misterioso, pero que en realidad, *yo lo aseguro*, no tiene nada de impenetrable, sus ojos se fijan en cuatro fotografías que son como emblemas de todo lo más intenso que el hombre puede alcanzar en la vida". (A cursiva é nosa) ¿Quen se esconde detrás deste 'eu' que con tal rotundidade manifesta coñecer o insondable? Trátase, desde logo, dun 'eu' extradiexético como considera Jean Rousset ao 'moi' que analogamente irrumpe na narración en terceira persoa de *Le Rouge et le Noir* (cfr. Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, p. 18.). Sen dúbida, a proclividade á presencia do 'eu' extradiexético na novela de Azorín ten moito que ver co uso do presente como nos suxire o mesmo Rousset, op. cit., p. 18 ("on passe brusquement du *il* foncier au *je* extrinsèque et, par une conséquence logique, du passé simple del' événement narré au présent de l'instance narrative.") Mais, na última cita azoriniana non é xa unha valoración a que xustifica a intervención do autor implícito representado senón a certeza absoluta no dominio omnisciente sobre o seu personaxe. O 'yo lo aseguro' azoriniano é, deste modo e non obstante a narración en terceira persoa, un signo textual eminentemente representativo da identificación do autor implícito co seu personaxe.

93 Sobre o "pacto referencial" que crea a utilización do nome do autor no interior do relato -aínda que ese nome sexa un pseudónimo literario-, cfr. Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, pp. 71 e s.: "Même si le pacte n'est pas référentiel, même si en dehors du livre je n'ai aucune connaissance d'une personne réelle portant ce nom, le nom de l'auteur employé dans le texte me paraîtra réel. (...) Employé dans un récit, le nom de l'auteur a tendance à faire paraître réels les noms des personnages avec qui il se représente en relation. Ici, donc, c'est le nom réel qui fera paraître le pacte référentiel. (...) Un nom réel (...) a une sorte de force magnétique; il communique à tout ce qu'il touche une aura de vérité (...) et tout ce qu' on dit de lui, même donné pour fictif, s'intègre à sa définition." A novela azoriniana permanece, así, na ambigüidade: entre o "pacto referencial" que crea a identidade de nomes (o pseudónimo do autor e o nome do personaxe) e o "pacto ficcional" que crea a novela. Se a isto se engade a consideración de que a obra está narrada en terceira persoa, entraremos no que Lejeune chama "pacto fantasmático": "(«ceci a du sens par rapport à moi, mais n' est pas moi»)" (Cfr. Ph. Lejeune, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, p. 34).

En segundo lugar, as valoracións do narrador sobre o personaxe son lidas como autocrítica deste; as digresións reflexivas da narración, como reflexións do personaxe; as abundantes descricións do discurso narrativo, como imaxes especulares do propio protagonista.

Neutralízanse, en fin, as dúas enunciacións do "estilo indirecto libre" de tal maneira que moi frecuentemente interpretamos a narración en terceira persoa como o pensamento e o discurso do propio personaxe e *como se*[94] este personaxe fose unha imaxe ficticia do autor implícito e tal autor recorrese á "historia e á non-persoa" para falar de si mesmo. Así, por mais que o narrador fale de Azorín en terceira persoa (repítese incesantemente "Azorín piensa..." dado o carácter reflexivo do narrado) e por máis fragmentos do discurso que ofrezan o pensamento do protagonista en primeira persoa, os signos de identificación autor-personaxe prefiguran textualmente un lector que percibe o pensamento de Azorín (actor), o discurso do narrador e o metadiscurso do autor implícito na liña de indeterminación e ambigüidade características do *estilo indirecto libre*:

> El maestro exclama:
>
> -¡Ah, la inteligencia es el mal!... Comprender es entristecerse; observar es sentirse vivir... Y sentirse vivir es sentir la muerte, es sentir la inexorable marcha de todo nuestro ser y de las cosas que nos rodean hacia el océano misterioso de la Nada...
>
> Ya en la lejanía, apenas se percibe, a retazos, la súplica fervorosa de los labriegos, de los hombres sencillos, de los *hombres felices*... Una campana toca cerca; (p. 130).
>
> Azorín, en el fondo, no cree en nada, ni estima acaso más que a tres o cuatro personas entre las innumerables que ha tratado. Lo que le inspira más repugnancia es la frivolidad, la ligereza, la inconsistencia de los hombres de

---

94 Aínda que referidas á autobiografía con "pacto referencial", polo tanto coa perspectiva oposta á que nós adoptamos aquí -a que nos dicta o "pacto de ficción" novelesco-, cfr. as palabras de Philippe Lejeune, *Je est un autre*, p. 34: "Le recours au système de l'histoire et à la «non-personne» qu'est la troisième personne fonctionne ici comme une *figure d' énonciation* à l' intérieur d' un texte qu' on continue à lire comme discours à la première persnne. L' auteur parle de lui-même *comme si* c' était un autre qui en parlait, ou comme s' il parlait d' un autre."

letras. *Tal vez éste sea un mal que la política ha creado y fomentado en la literatura. No hay cosa más abyecta que un político: un político es un hombre que se mueve mecánicamente, que pronuncia inconscientemente discursos, que hace promesas sin saber que las hace, que estrecha manos a personas a quienes no conoce, que sonríe, sonríe siempre con una estúpida sonrisa automática....* (p. 147).

Azorín ha pedido una colección vieja de un periódico. *Una colección «vieja» es una colección del año 1890... Decía el maestro que nada hay más desolador que una colección de periódicos. Y es cierto. En ella parece como que quedan momificados los instantes fugitivos de una emoción, como que cristaliza este breve término de una alegría o de una amargura, ¡este breve término que es toda la vida!...*(p. 202)[95].

A lonxitude das tres pasaxes seleccionadas permítenos corroborar empiricamente as nosas anteriores afirmacións:

1) O tránsito que separa o discurso propiamente narrativo da reflexión do personaxe é sutil e incerto, dado que o tempo verbal é, nos dous casos, o presente de indicativo. Os puntos suspensivos e os signos de admiración presentes no texto narrativo axúdannos a determinar, en cada caso, os remansos da reflexión do personaxe e os altibaixos emocionais que a estimulan ou a apagan.

2) As descricións do contorno contáxianse do pensamento, do estado de ánimo e das estimacións de Azorín (personaxe) no momento evocado (cfr. o adxectivo 'felices' na primeira pasaxe).

3) As valoracións e as opinións que forman parte do metadiscurso narrativo -atribuíbles, polo tanto, ao autor implícito- confúndense coas do protagonista: aplicadas a este personaxe, percíbense como autocrítica e autoconciencia persoal, e aplicadas ao medio, como reflexións críticas do mesmo personaxe sobre o mundo que conforma a súa personalidade.

Polo demais, a enunciación narrativa en terceira ou en segunda persoa[96], dentro de relatos autobiográficos ficticios como *La voluntad* azoriniana, responde, no seu

---

95 Azorín, *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1970. Empregamos a cursiva naquelas liñas onde advertimos a ambigüidade que crean as dúas enunciacións do *estilo indirecto libre*.

96 Cfr. a novela do escritor galego Carlos Casares, *Xoguetes para un tempo perdido*, Vigo, Galaxia, 1975. A segunda persoa empregada no discurso deste relato constitúe, á marxe de modas narrativas e afáns

máis profundo significado, segundo cremos, ao esforzo dos novelistas por captar a súa identidade -a coherencia do *eu*- e a conciencia que os escritores do presente século teñen sobre a dificultade desta empresa. Como afirma Jean Rousset, "le *je* se pose en crise, en même temps que l' unité et la stabilité de la personne sont mises en question."[97]

Así pois, dunha concepción da persoa tan insegura e vacilante como a que a nosa época manifesta en cuestións de identidade persoal, derivan esas operacións de busca e tanteo que representa o uso de diferentes instrumentos especulares -primeira, segunda ou terceira persoa gramaticais- en procesos narrativos autobiográficos de carácter ficticio e con vocación máis ou menos lograda de autoformación persoal.

Xa mencionamos con anterioridade como a novela de autoformación hispánica, no seu característico afán de aparentar histórica a ficción, introduce diarios, "monodias epistolares" e "retazos de memorias íntimas"[98] no seo da narración novelesca. Trátase, ao noso entender, dunha *mise en abyme* homoxénea xa que o relato marco, a propia novela, adopta, con significativa frecuencia, o discurso frecuentado por aqueles relatos intercalados. Non esquezamos que a que consideramos pioneira manifestación do xénero de autoformación no mundo hispánico, a pequena gran novela *El Lazarillo de Tormes*, preséntase como unha extensa carta, e que moitas das novelas hispánicas examinadas e outras destinadas a selo[99] -especialmente aquelas de marcado carácter autobiográfico- desmenten o seu primitivo sino afogadas na anécdota, sepultadas pola nostalxia evocadora, utilizadas como dardo crítico e satírico nunha paisaxe de *memorias*[100]. E, en efecto, este discurso privilexiado pola tradición autobiográfica dos

---

experimentais, un procedemento idóneo para a construcción de identidades individuais ou colectivas baseadas nun proceso rememorativo. Un dos textos hispánicos máis próximos ao do mencionado escritor galego, que acaso puido actuar como modelo, é a obra de Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, México, Joaquín Mortiz, 1966. Nos dous casos, evócanse anos xuvenís dos protagonistas (etapa de estudios, na novela de Casares; anos de exilio, no texto de Goytisolo) e en ambas novelas, a construcción da identidad individual é tamén a das súas respectivas xeracións.

A utilización da segunda persoa en relatos de maior ou menor contido autobiográfico visualiza con gran efectividade a imaxe especular que crea o proceso narrativo de autoconciencia e manifesta no discurso, con igual diafanidade, o narratario intrínseco do noso xénero -o protagonista, o narrador, o autor implícito-

97 Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, p. 36. Cfr. tamén Ph. Lejeune, *Je est un autre*, p. 38. Cfr. así mesmo o noso capítulo "Autobiografía y novela autobiográfica" en *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 264.

98 Cfr. "La novela lírica" en *La novela de autoformación*, Kassel, 1966, pp. 412 e ss. Sobre o concepto de "monodia epistolar" lémbrese o xa apuntado na nota 71 en páxinas anteriores.

99 Os seus protagonistas son adolescentes ou mozos en tránsito á idade adulta e viven nun medio con suficientes estímulos para espertar a súa conciencia, superar a inocencia e interiorizar experiencias.

100 Co fin de xustificar a liña de continuidade que advertimos entre o discurso evocativo da novela de autoformación hispánica máis frecuente e o discurso dos igualmente frecuentes relatos intercalados (epístolas, diarios íntimos e fragmentos de memorias), convimos con Georges May (*La autobiografía*, México, F.C.E., 1982) na liña de definición imprecisa que separa a autobiografía dos seus xéneros veciños

nosos veciños franceses[101], coa súa énfase no contorno do heroe, no factual e na vivencia anecdótica, resulta ser particularmente idóneo para a expresión autoformativa dunha

(memorias, crónica, diario íntimo, biografía e novela). Todos eles presentan, ao longo da súa historia, interrelacións, préstamos, influencias e incluso relacións de filiación máis profundas (en opinión de G. May, a autobiografía naceu das memorias). Xa sinalamos que a serie de cartas sen resposta que atopamos en novelas como *Pepita Jiménez* teñen aparencia de diario íntimo (cfr. Jean Rousset, *Narcisse romancier*, pp. 114 e ss.). Aínda que, en principio, o discurso epistolar está condicionado por un destinatario alleo ao emisor, a carta singular e, moito máis a secuenciación de cartas con fins narrativos tal como na novela citada, xeran *en* e *por* o propio discurso un destinatario implícito coincidente coa persoa do emisor. Cfr. ao respecto, Philippe Lejeune, *Je est un autre*, pp. 36-37. O autor, partindo da autobiografía escrita en segunda persoa e da teatralización desta enunciación ("si je me parle en me disant «tu», je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tiers, l'eventuel auditeur ou lecteur"), sostén: "cette théatralisation existe déjà implicitement dans beaucoup de textes autobiographiques en «je»: le lecteur peut aussi bien croire que «je» lui parle directement, ou que *«je» lui montre comme il se parle.* En réalité, le destinataire est toujours plus ou moins double, mais selon le choix du pronom, l'un de ses aspects se trouve mis en avant et masque en partie l'autre." A cursiva é nosa.

Polo que ao diario íntimo se refire, consideramos que o autor realiza fragmentadamente, cada día, e secuencialmente, día a día, análoga operación de evocación e selección de vivencias que nas cartas e memorias. Discrepamos así de Jean Rousset, *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*, Paris, José Corti, 1986, p. 159, cando afirma: "Le respect du calendrier entraîne deux conséquences formelles. L' une saute aux yeux: la fragmentation, elle est la fatalité du genre, qui doit intéresser à cette titre la théorie littéraire actuelle. L' autre est moins visible: elle interdit au rédacteur de se comporter en «auteur», au sens de maître et organisateur du récit". En pequena escala, segundo a nosa opinión, o autor que revive as experiencias cotiás é organizador e dono do seu relato pois a escritura esixe unha orde de prioridades e unha mínima coherencia que só ao autor do diario compete. Non negamos que a secuenciación do día a día impón unha limitación de orde, pero non é menos certo que entre os caracteres atribuíbles ás *memorias* encóntrase precisamente "la adopción del orden cronológico" (cfr. G. May, op. cit., p. 72). Así pois, a evocación dos feitos experimentados ou simplemente percibidos polo autor nun pasado máis ou menos recente da súa historia é nota común, segundo cremos, aos discursos mencionados; como o é tamén, na nosa opinión, a énfase no factual e a notable ausencia de vertebración subxectiva nun proceso de concienciación persoal.

101 Cfr. René Démoiris, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin, 1975. O autor, tendo en conta os cambios de concepción da persoa que se operan nos períodos sinalados no título, estudia as relacións que presenta a narración en primeira persoa coas novelas-memorias francesas de tales períodos. Por outra parte, goza de xeral aceptación entre os teóricos a crenza en que a tradición francesa é máis proclive ao discurso das memorias mentres que a autobiografía parece sintonizar mellor coa tradición anglosaxona. Sen embargo, non convén esquecer o impulso que a este último xénero narrativo prestan *Les Confessions* de Rousseau. Segundo Démoiris, esta obra rousseauniana supón a revalidación dunha nova concepción da persoa: a dunha clase non aristocrática que ten xa dereito a representar a súa vida privada nunhas memorias "verdadeiras" (cfr. R. Démoiris, op. cit., p. 460). Cfr. tamén, a propósito desta apreciación, Ralph-Rainer Wuthenow, "Le passé composé" en Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (comp.), *Autobiographie et Biographie*, Colloque Franco-Allemand de Heidelberg, Paris, A.-G. Nizet, 1989, p. 40: "Sur le plan des genres littéraires, Rousseau oppose donc l'autobiographie quasi romantique aux Mémoires disons classiques; il expose toute l' intimité qui n' eut point de place dans les écrits de ce qui était le «monde»."

Polo que atangue aos caracteres diferenciadores das *memorias* e da *autobiografía*, G. May cuestiona as definicións dos diccionarios segundo as cales as *memorias* atenden fundamentalmente ao contorno do autor mentres que a *autobiografía* incide na propia figura do escritor. Sen embargo, as propostas de May (*Memorias*: narración do que se viu e coñeceu e narración do que se fixo e dixo / *Autobiografía*: narración do que un foi) non parecen introducir ningún cambio substancial nas concepcións xa consolidadas que el recolle. Cfr. ao respecto "Autobiografía y novela autobiográfica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 256.

Definicións máis próximas a nós, temporalmente, mantéñense na liña tradicional. Cfr. Ralph-Rainer Wuthenow, op. cit., p. 41: "Les Mémoires portent sur la vie extérieure, sur l'action, le fait, la chose vue; l' autobiographie fait réapparaître le sujet tel qu' il a été, tel qu' *il est devenu à travers les étapes d' enfance et de jeneusse avant de s'intégrer dans la société à laquelle il faut s' adapter. La fin de cette opposition sera donc marquée par la maturité, ainsi que la fin du processus autobiographique.*" A cursiva é nosa. Estas palabras de Wuthenow

tradición novelística que, como a hispánica, reivindicou con sinalado denodo o papel testemuñal do heroe e a presencia intelectual, reflexiva, irónica ou satírica do autor implícito. O plural co que coñecemos e designamos aquel discurso -'memorias'- é, pois, sintomático da dispersión do suxeito no rosario de vivencias evocadas que a penas alcanzan a secuenciación interna nun proceso autoformativo, cando a alcanzan.

Un exemplo significativo, a propósito desta última observación, é, ao noso xuízo, *El jardín de los frailes* (1927), de Manuel Azaña. Esta novela representa, en efecto, unha evocación desordenada[102] de anécdotas vividas polo narrador autodiexético -imaxe do autor empírico- nun colexio de frades do Escorial. O feito de que a historia narrada constitúa un anecdotario de colexial relatado desde a perspectiva dun narrador adulto[103] e o feito de que ese anecdotario sexa pretexto para digresións reflexivas do autor implícito -moitas veces críticas fustigadoras ás instancias educativas-[104] rompe a liña de autoconciencia e, consecuentemente, a liña de autoformación persoal, da que a penas recibimos, tan desordenadamente como na narración das anécdotas, algúns retallos[105].

---

son suficientemente elocuentes non só do estado teórico relativamente recente dos debates sobre a delimitación dos dous xéneros senón tamén do estreito parentesco que une a *novela de autoformación* coa *Autobiografía*. A consideración central do artículo de Wuthenow ["L' autobiographie n'est guère le récit authentique d'une vie vécue. Son authenticité se retrouve dans la narration même. Elle nous offre toujours un passé composé." (p. 51)] parécenos especialmente clarificadora da fase reflexiva do xénero que estudiamos, pois, lembremos, a manifestación desta fase reflexiva é a propia narración, o discurso *performativo* da propia novela. O feito de que un número considerable das novelas autobiográficas hispánicas presenten perfís máis propios das memorias (a énfase nos feitos que se viron e coñeceron, sobre todo) que da autobiografía resta moitas posibilidades á constitución de tales textos como auténticas novelas de autoformación.

102 Incúmprese así un dos procedementos -a orde cronolóxica- que G. May, op. cit., p. 72, considera característico das *memorias*. Non hai pretensión de linealidade cronolóxica en Azaña porque o dominio da perspectiva interna do *narrating self* e das súas manifestacións discursivas (reflexións-monólogos que rompen a liña temporal) inclínano á volta atrás -analepses- ou cara adiante -prolepses-, ou á repetición -analepses repetitivas-; en suma, á transgresión temporal, segundo o dictado das asociacións mentais do narrador. A orde cronolóxica é, polo tanto, secundaria.

Tampouco se cumpre nesta novela o outro procedemento que G. May, op. cit., p. 72, observa no discurso das *memorias*: a narración en terceira persoa do singular. O narrador de *El jardín de los frailes* cóntanos a historia, en cambio, en primeira persoa do singular, que pasa ao plural en sumarias xeralizacións fundadas na experiencia compartida polos condiscípulos. Cfr. Manuel Azaña, *El jardín de los frailes*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 27: "Estímulos de esta índole preponderaban en la sociedad del colegio. Propensos a echárnoslas de hombres avezados, no había más cabal signo de hombría que el aventajarse en experiencia sexual. La insurrección de la carne alumbraba siempre aquel vivir (...); lo que nos atosigaba no eran dudas teologales". Nas posteriores referencias á obra de Azaña citaremos pola mencionada edición.

103 O dominio da perspectiva do narrador adulto non só se aprecia na presencia constante de digresións -autor implícito- senón tamén na conciencia que o propio narrador ten da distancia que o separa do momento vivido e na propia actividade autobiográfica que implican as súas memorias. Cfr. M. Azaña, op. cit., p. 30: "De haber tenido entonces el juicio más afilado y sobre todo más atento, hubiera hecho en aquel minuto de reflexión comprobaciones angustiosas." Cfr. tamén as palabras do prólogo da novela que citamos en nota posterior con Ph. Lejeune, *Moi aussi*, p. 213: "Quant à l' autobiographie, c' est plutôt une activité de la maturité ou de ce qu' on appelle aujourd' hui le troisième âge."

104 Cfr. D. Villanueva, *La novela lírica, I*, Madrid, Taurus, 1983, p. 14, e "La novela lírica" do noso libro *La novela de autoformación*, p. 407, nota 636.

105 Cfr. Manuel Azaña, *El jardín de los frailes*, pp. 19 e s.: "Cuanto me ha reconciliado con la vida: el amor o el arte, el afán de saber o la amistad, el apego a la acción por la acción misma, y el estímulo de

O mesmo autor, en anotación peritextual[106] parece refrendar as nosas afrmacións. Aínda que outros designios puideran inspirar as súas palabras -o recurso retórico da *captatio benevolentiae* e o establecemento do pacto de ficción, entre eles- o primeiro sentido e incluso o ton pesimista que naquelas palabras advertimos concordan con algunhas das nosas apreciacións: a adopción do discurso das *memorias*, a disgregación do *eu* nos feitos indicados, o proxecto frustrado da autoconciencia persoal, a instrumentalización da historia con fins metanarrativos. O autor confesa, en efecto, no prólogo da súa novela:

> Quien posea menos humanidad que espíritu crítico, fallará adversamente si el primer encuentro de un mozo con lo grave y lo serio de la vida se diluye en *frívolos devaneos de colegio*. Tal sucede en mi narración. Trazándola *pensaba yo haber elegido un tema personal*, de suerte que en vez de relegar al ocaso de la profesión literaria el componer *mis memorias* habría empezado (si empezar es esto) por escribirlas. *No me reconozco en ellas.* Aprisionan *la fugaz realidad de un concierto de luces reflejado en tales nubes que, dispersas, no han vuelto a juntarse como ya se juntaron.* Repaso indiferente el soliloquio de un ser desconocido prisionero en este libro. No es persona con nombre y rostro. Es puro signo. *Habrá de no pararse en el signo quien pretenda gastar su benigna atención en leerlo útilmente.* [107]

Co dominio do discurso metanarrativo sobre a narración, da divagación sobre a linealidade, da anécdota sobre a historia, *El jardín de los frailes* non só non respecta o modelo clásico das *memorias*[108] senón que frustra as súas potencialidades autoformativas.

---

añadir al mundo moral alguna criatura de mis manos no son sino las formas en que ha buscado empleo y saciedad aquella pujanza juvenil que entonces me puso miedo creyéndola ponzoñosa, y que todos, todos parecían ignorar no sólo en mí, pero en el ser humano. Con más cordura, sumiso al orden, la hubiera destruido. La defendí; fui rebeldillo, un enemigo, prestando al orden la aquiescencia mínima. Vivía para mí solo. Amaba mucho las cosas; casi nada a los prójimos..."; p. 71: "Más allá del espanto, abordé en una tristeza grave, gastada la primera turbulencia de la pasión en ejercicios cotidianos, dispuestos para desbravarla. Fue también discernimiento, no sé si diga astucia; de fijo, un adelanto en mi aprendizaje, pues vine a enfrenar el abandono. (...) Aprendí que mi desbarajuste se correspondía con otras experiencias, muy añejas, disecadas ya, articuladas en ideas", e pp. 150 e s.: "Aprendí a refinar el egoísmo, a no fundar esperanza en la compasión: a maltraer un poquito cualquier deseo, lo que baste si exacerbado se logra para crecer el gozo, para loar la cautela si la abstención lo consume. Tracé sobre el futuro una pespectiva deleitable a mi soberbia, donde pudiese cumplir a mis anchas el viaje de la vida: incógnito, sin nombre ni estado, en esquivez taciturna (...). La fase de mi educación sentimental que prometía sacar un nuevo Alceste, tuvo tiempo de agotarse y se agotó a puro cansancio de la facultad sensible."

106 Sobre o concepto de *peritexto*, cfr. G. Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 7.

107 M. Azaña, "Prólogo" de *El jardín de los frailes*, pp. 7-8. A cursiva é nosa.

108 Cfr. G. May, *La autobiografía*, p. 72. Tampouco se trata dun discurso propiamente autobiográfico, aínda que o fundamento da anécdota -non só vista e coñecida, non só evocada polos seus valores factuais,

Lonxe queda a novela de Azaña, en efecto, coas evocacións desordenadas e caprichosas do narrador adulto, coa avasaladora presencia retórica do autor implícito -xa irónico, xa caricaturesco, xa mordaz e expeditivo[109], sempre crítico e reflexivo- de homólogas novelas europeas[110], como *Die Werwirrungen des Zöglings Törless* (1906), de Robert Musil e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce.

As dúas novelas son exemplo da narración heterodiexética actorial, segundo a tipoloxía de Lintvelt, e nas dúas, a omnisciencia do narrador ponse ao servicio do proxecto autoformativo do personaxe, someténdose á percepción interna limitada deste e permitindo ao lector observar directamente o proceso de construcción persoal.

A dominante presencia satírica do autor implícito sacrifica tamén as virtudes autoformativas doutras novelas hispánicas con referencia autobiográfica educativo-institucional. As dúas novelas europeas citadas anteriormente suxiren, ao respecto e por contraste, oportunos e ilustrativos exemplos.

Xa temos sinalado na Introducción como a invectiva contra os xesuítas frustra as potencialidades de autoformación novelesca do heroe en *A.M.D.G.*, de Pérez de Ayala, potencialidades que Joyce desenvolve cumpridamente en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, obra na que o protagonista é educado tamén polos discípulos de Santo Ignacio.

De modo análogo, a denuncia do autor implícito contra o ambiente opresivo e represivo do instituto paramilitar "Leoncio Prado", escenario dos feitos narrados,

---

como é propio das memorias- está radicado na mesma experiencia do narrador e aínda que a narración autodiexética favoreza o proceso de autoconcienciación persoal, moi fragmentado nesta novela, como xa vimos. Cfr. tamén a nota 101.

109 Cfr. M. Azaña, *El jardín de los frailes*, p. 15: "El libro tenía entonces dos tomos; ahora muchos más. O la materia o el saber del autor engrosaron con los años.

Para acabar de formarnos el espíritu estudiábamos un libro de filosofía, parto de un profesor de Barcelona, almacenista de bacalao que en los ratos de ocio producía metafísica. Ortodoxia pura." Cfr. tamén p. 21: "Había capellanes de escopeta y perro, o que imitaban al pie de la tierra [sic] la vocación de los apóstoles pescando barbos en el Henares; curas de rebotica y algunos goliardos." E finalmente, p. 98: "¿Qué horizontes les iban a descubrir el seminario y la aldea? ¿Qué pesaba en su vida la curiosidad ni cómo encenderse en el ardor comunicativo del buen maestro? ¿En qué ambiente? ¿Por qué estímulos? No poseyéndolos, sería maravilloso si la enseñanza hubiese pasado de salvarnos en los apuros de junio. Tanto nos incitaba al cultivo superior del entendimiento como a subir a la luna." A forza da evocación e da reflexión e o espíritu satírico chegan, ás veces, a extremos paroxísticos que se manifestan no ton exclamativo do narrador e na aparición duns conxunturais narratarios: "¡Tremendo chasco, frailes de buena voluntad, asiduos en las lecciones, que por nuestro amor, pensando acertarla, abreviabais los libros tomándoos el trabajo de dictar súmulas para ahorrarnos la digestión e incluso la lectura de los textos!..." (p. 98).

110 Homólogas en canto a narración céntrase nas experiencias escolares dos seus protagonistas, en canto ao seu fundamento autobiográfico e a que todas son vocacionalmente, ademais de novelas de autoformación, *Künstlerroman* (os heroes dan mostras de sensibilidade, curiosidade intelectual, calidades poéticas e nacentes habilidades literarias).

defrauda as expectativas de autoformación novelesca en *La ciudad y los perros* (1963), de Vargas Llosa[111]. En opinión de Darío Villanueva e José Mª Viña Liste,

> se trata, más que de una novela de aprendizaje, de una novela moral, en la que la crítica de unos comportamientos individuales -y de lo que Vargas Llosa ha calificado en su libro sobre Flaubert como «la más odiosa de las instituciones»- se proyecta implícitamente a toda una sociedad, la peruana, de la que los cadetes del Leoncio Prado, de muy variada procedencia geográfica y familiar, configuran un microcosmos.[112]

Implícita denuncia do ambiente colexial asfixiante -non exenta tampouco de máis profundas referencias sociais e políticas[113]- podemos advertir tamén en *Die Werwirrungen des Zöglings Törless* de R. Musil. Mais o autor austríaco, non en van

---

111 Cfr. D. Villanueva e José Mª Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «Realismo mágico» a los ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 375.

112 D. Villanueva e José Mª Viña Liste, op. cit., p. 375.

113 Blas Matamoro, "Musil: el hombre sin propiedad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, 1992, p. 30, sostén ao respecto: "En *Las confesiones del alumno Törless* se puede leer un anticipo alegórico de las dictaduras del siglo XX. Esta historia de unos hijos mimados de la burguesía que son encerrados en una escuela militar donde la educación se imparte en un hermético cuarto de torturas, se parece demasiado a las ligas de estudiantes, los clubes deportivos y las organizaciones de legionarios del fascismo y el estalinismo. El esclavizamiento del joven más bello por el sádico conductor (Basini, Beineberg), los ejercicios de yoga y la disolución del yo en un complejo preparatorio para la jerarquía de la guerra, evocan el mundo bélico de Ernst Jünger y la organización esotérica de la sabiduría a que es sometido Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann, así como otras formaciones corporativas que aparecen en la literatura alemana desde las logias de maestros y discípulos de Goethe, Jean-Paul y Novalis, hasta obras más cercanas, como *El juego de abalorios* de Hermann Hesse y *El encuentro en Telgte*, de Günter Grass." Ao abeiro desta ampla cita, permitímonos as seguintes consideracións.

En primeiro lugar, subliñar unha constante do *Bildungsroman*: a presencia de sociedades de diverso sino, que desempeñan un papel decisivo na formación dos heroes.

En segundo lugar, e ao fío da interpretación de Blas Matamoro, sinalar a complicidade dos intelectuais -representados na obra de Musil polo protagonista Törless- cos grupos represivos xurdidos na iniciación xuvenil e xerados polo ambiente asfixiante da educación institucional. Inicialmente, a complicidade de Törless cos verdugos lévase a cabo co testemuño compracente dun *eu* que, estimulado pola nacente voluptuosidade, intenta aventurarse nos abismos dese mesmo *eu*; despois, coa automarxinación covarde e o salvador reintegro ao seo familiar. Neste senso, o final de *La ciudad y los perros* presenta tamén estreitas analoxías coa novela do austríaco: o personaxe Alberto, que, polas súas calidades literarias e reflexivas parece encarnar o fundamento autobiográfico da obra e ser o máis firme candidato ao protagonismo individual, realiza unha saída do inferno iniciático entre covarde e cínica, non libre de compoñentes traidores como tamén observamos na novela de Musil -unha variante semántica, polo demais, frecuentada polas novelas de autoformación (cfr. o apartado de "*Semántica*" neste mesmo capítulo)-. Inger Enkvist, *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Goterna, Kungälv, ed. Gunnar von Proschwitz, 1987, p. 61, sostén con respecto ao final de *La ciudad y los perros*: "En el epílogo, el autor se empeña en que el lector ya no sienta simpatía por Alberto. Es presentado como un chico sin ideales, cínico, vanidoso, que imitará los devaneos de su padre y no aprovechará sus experiencias en el colegio. Alberto parece finalmente más despreciable que sus compañeros del barrio porque, si ellos no conocen la realidad social peruana, Alberto sí la conoce pero prefiere no pensar en ella."

herdeiro directo da tradición do *Bildungsroman*, concibe unha narración sometida ao proceso autoformativo do adolescente Törless -un verdadeiro inferno iniciático na novela- e á súa percepción externa e interna dos feitos[114].

Sen a persistente acritude satírica que un estricto marco educativo -institución relixiosa ou militar- proxecta frecuentemente no aparato retórico de aparentes *Bildungsromane* hispánicos, o virtual proceso autoformativo dos heroes novelescos tamén acostuma diluírse, con significativa frecuencia, na evocación nostálxica do narrador de memorias adulto, máis atento á evocación mesma -a deleitación na lembranza- e ao mundo evocado que á instrumentalización da memoria e da narración con fins autoidentificativos. En todo caso, a nostalxia do tempo ido ou do espacio lonxano, a visión irónica pero amable do autor menos ferido polo seu pasado, ou a sañuda crítica do maltratado adoitan tecer naquelas novelas variados cadros costumistas, retratos de sociedade e de época que, aínda que non aborten radicalmente as nosas expectativas sobre a autoformación dos candidatos, ensombrecen notablemente as súas potencialidades autocognoscitivas.

Non se nos escapa que a opción das *memorias* para o discurso de tales novelas e os tons sinalados, cos que os autores as revisten, están impulsados xeralmente por factores socioculturais de áreas marxinais, xeograficamente falando, e (ou) marxinadas,

---

En terceiro lugar, a interpretación de Blas Matamoro pode ser aplicada unha vez máis -*mutatis mutandis*- á obra de Vargas Llosa: a violencia social que alegoricamente expresan as tensións entre os cadetes -procedentes de diferentes clases sociais- é certamente un caldo de cultivo propicio para o levantamento do tirano, representado en *La ciudad y los perros* polos modos represivos da institución educativa "Leoncio Prado". As dúas novelas, a do austríaco e a do peruano, ilustran, neste sentido, o papel decisivo que as institucións educativas poden desempeñar na retroalimentación social da violencia.

114 O narrador desta novela fala en terceira persoa pero con gran fidelidade á perspectiva do seu personaxe. A súa omnisciencia asimílase deste modo á conciencia adulta do protagonista, conciencia autobiográfica que adianta prolepticamente o significado de accións e de personaxes do relato e valora a transcendencia extradiexética dos acontecementos na vida posterior do heroe. Cfr. ao respecto, Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Barcelona, Seix-Barral, 1985, p. 71: "Así comenzó Basini a adquirir, por primera vez, la significación que luego habría de tener en la vida de Törless"; pp. 168 e ss.: "Cuando hubo dejado atrás los acontecimientos de su adolescencia, Törless se convirtió en un muchacho de espíritu refinado y sensible. Entonces fue uno de esos seres de naturaleza estético-intelectual, a los cuales, la observancia de la ley, e incluso, en cierta medida, de la moralidad pública, ofrece tranquilidad y serenidad, pues así se ahorran el tener que reflexionar sobre cosas groseras (...). Por eso Törless, a lo largo de su vida, nunca se arrepintió de aquella experiencia en el instituto. (...) Así, cuando una vez alguien a quien él había contado la historia de su adolescencia le preguntó si este recuerdo no le causaba vergüenza de vez en cuando, Törles respondió, con una sonrisa: «No puedo negar que se trató de una bajeza. ¿Por qué iba a negarlo? Ha pasado. Pero algo quedó: aquella pequeña dosis de veneno necesaria para liberar el alma de un exceso de salud segura y acomodada, pero que le da, a cambio, una salud más aguzada, sutil e inteligente." Esta conciencia narrativa omnisciente, que valora o significado autoformativo dos feitos narrados na vida do heroe, presta tamén o seu discurso -estilo indirecto libre- ás lembranzas que a voluptuosidade e a pasión espertan no adolescente: "Sí, ahí estaba un recuerdo...Había ocurrido durante un viaje..., en una pequeña ciudad italiana...Él vivía con sus padres en un hotel" (p. 136).

economicamente. Factores como o cultivo da anécdota na práctica cotiá da narración oral[115], e a distancia que separa a posición intelectual -crítica e reflexiva- do escritor (coincidente en moitas ocasións cunha orixe social e cultural máis elevada) e do medio social que máis ou menos directamente interveu na iniciación xuvenil do propio autor.

O resultado final, en calquera caso, é a *preeminencia do espacio iniciático, a expensas da autoformación do heroe*[116], no discurso do narrador e no metadiscurso do autor implícito. É, en definitiva, o dominio das *memorias*, a decantación cara ao que se viu e coñeceu, cara ao que se dixo e fixo, segundo G. May, en prexuízo da orientación autobiográfica -a narración do que se foi, sempre segundo May- que implica o proxecto autoformativo.

As novelas hispánicas que deste modo crean pero non culminan expectativas de autoformación persoal terxiversan, desde a perspectiva do xénero que estudiamos, as funcións testemuñais do actor e do narrador. Este asume, a través da evocación, o testemuño dos acontecementos diexéticos que directa e reflexivamente atanguen ao personaxe-actor[117]. Ao mesmo tempo, o narrador descoida a función metanarrativa esencial ao xénero que estudiamos: o testemuño implícito -e puntualmente explícito- *da* propia historia de autoformación no discurso novelístico, a autoconciencia persoal que o mesmo proceso narrativo crea e expresa gradualmente como prolongación reflexiva e necesaria ao testemuño e ao protagonismo do heroe *na* historia[118]. Dito con outras

---

115 O substrato narrativo oral de índole popular que apreciamos na área americana e galega explica, moi especialmente na galega, a multiplicación de microhistorias no seo dunha novela (cfr. *Las mocedades de Ulises*, de Cunqueiro), a concatenación anecdótica da historia novelesca e a conseguinte multiplicidade de personaxes que eclipsan ao potencial heroe de autoformación. Significativa é, ao respecto, a obra de Eduardo Blanco Amor, *Xente ao lonxe*, Vigo, Galaxia, 1972. A conciencia metanarrativa ("fonction de régie", segundo Genette, *Figures III*, p. 262) que o eu-narrador prioritario (Suso) ten sobre a influencia do substrato popular nos seus propios modos narrativos queda ben patente nestas palabras: "...Boeno, isto non ten que ver co que viñamos falando, paréceme que nin xiquera me lembro porque iste é modo de falarmos eiquí, niste pobo do nabo, que temos ise vezo i empezamos a darlle ao taravelo, dunha leria noutra, que se van ensarillando e desensarillando, collendo un tino desapartándose dil, como quen vai por un camiño e colle á direita e colle á esquerda, e vai pra diante e arrecúa pra atrás (...). Porque o que eu ía decir de comenzo é que o Perfeutiño (...)" (p. 72).

116 Este aserto será obxecto de ilustración textual no apartado da "*Espacialización*".

117 Domina, pois, a perspectiva "authorial", segundo terminoloxía e concepción de Stanzel. Cfr. Stanzel, *Narrative Situations in the Novel*, p. 153: "In the authorial novel everything enters the reader's imagination from the point of view of the narrator. Insofar as the narrated material is not scenically dramatized, it appears in the form of a report, polished, stripped of all excessive impulses, arranged with a narrative goal in view, always as something complete and finished." Domina o "teller-character" -sempre segundo Stanzel- sobre o "reflector-character". Cfr. Stanzel, *A Theory of Narrative*, p. 144: "A *teller-character* narrates, records, informs, writes letters, includes documents, cites reliable informants, refers to his own narration, addresses the reader, comments on that which has been narrated, and so on. (...) By contrast, a *reflector-character* reflects, that is, he mirrors events of the outer world in his consciousness, perceives, feels, registers, but always silently, because he never 'narrates', that is, he dies not verbalize his perceptions, thoughts and feelings, in an atempt to communicate them."

118 F. K. Stanzel considera que o proceso narrativo mesmo é unha parte esencial da historia en todas as novelas e, dun modo particular, nas novelas autobiográficas escritas en primeira persoa. Cfr. Stanzel, *A*

palabras: o personaxe de ficción que crea pero non satisface expectativas de autoformación persoal é instrumentalizado polo narrador, no mellor dos casos, como fonte de información ou como ángulo de enfoque privilexiado; frecuentemente, como unha peza máis, destacada, iso si, na representación da historia novelesca[119].

Theory of Narrative, p. 213: "In the quasi- autobiographical first-person narrative, the narrative process itself also becomes an essential part of the story, but in a different way than in authorial narrative. These two narrative situations are similar in the varying degree of detail which can characterize the narrative process. (...) More essential however, are the dissimilarities between those two narrative situations. In the first-person narrative situation, the narrative act is a form of continuation of the experiences of the self which results in an existential motivation to narrate foreign to the authorial narrrative situation."

Nós cremos, polo contrario, que a "motivación existencial" para continuar na narración as experiencias do 'eu' non é exclusiva dos relatos escritos en primeira persoa.

Por un lado, Stanzel fai extensivos aos relatos ficticios [fala de "quasi-autobiographical first-person narrative"] esta motivación existencial ignorando que o narrador primopersoal, tan ficticio como o que narra en terceira persoa, *simula* esa motivación.

Por outro lado, se a afirmación de Stanzel se refire só á autobiografía non ficticia, temos que convir con G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 92, en que, á vista dos textos, "on doit admettre qu' il n' existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu' elle s' abstienne de toute «mise en intrigue» et de tout procédé romanesque" de tal maneira que o "eu" textual, a selección de acontecementos, a súa disposición estructural e a conciencia deles derivada é unha construcción inmanente ao mesmo discurso. A "motivación existencial" non é, pois, de orde narratolóxica senón de orde existencial, valla a redundancia. Non expresa o tránsito obrigatorio entre experiencias (¿do autor?, ¿do personaxe?) e narración senón que preexiste ao mesmo relato, máis ou menos ficticio, na intención autoidentificativa do autor empírico.

119 A figura de Daniel el Mochuelo -o protagonista de *El camino*, de Miguel Delibes-, co seu emblemático alcume popular, parécenos paradigmática do personaxe-cámara: aquel desde a perspectiva do cal o narrador nos presenta os feitos. Como o carácter observador e a función testemuñal destes personaxes adoita coincidir, incluso por afinidade, con outras calidades propiciadoras do proceso autoformativo -sensibilidade, curiosidade intelectual, hábito introspectivo- só a habilidade do autor, as súas intencións ou a súa formación literaria poden facer que efectivamente as implícitas aptitudes do personaxe se actualicen nunha historia de autoformación. Se na novela domina a asimilación interna dos feitos, o que se procesa no interior da cámara -os grandes ollos do personaxe inocente-, triunfarán os perfís do xénero que estudiamos. Se, polo contrario, a narración se sente atraída polo espacio iniciático -o que ven os grandes ollos do neno-, se incluso o autor marxina esta cámara no seu relato, sen xustificar as fontes de información, conseguirase un cadro de costume, un retrato máis ou menos parcial dunha sociedade ou dunha época determinadas pero non unha novela de autoformación. Desafortunadamente para o teórico, a práctica textual non ofrece exemplos puros: a total dedicación ao espacio iniciático ou a perfección reflexiva son modelos ideais. De todos modos, como xa queda sinalado, a decantación hispánica cara ao que se viu, coñeceu, dixo ou fixo non só explica a frecuencia das *memorias* na narración retrospectiva senón tamén o significativo esquecemento da reflexión -gradual e acumulativa conforme avanza a narración- que sobre o mesmo personaxe proxecta o que se viu, coñeceu, dixo e fixo. Dous exemplos, un hispanoamericano e outro galego, acoden á nosa mente para ilustrar estas afirmacións: *Un mundo para Julius* (1970), do peruano Alfredo Bryce Echenique e *A nosa cinza* (1980), de Xavier Alcalá. As dúas novelas, relatos heterodiexético e autodiexético, respectivamente, preséntannos as súas historias desde a perspectiva interna dos seus protagonistas ("Internal perspective prevails when the point of view from which the narrated world is perceived or represented is located in the main character or in the centre of events.": Stanzel, *A Theory of Narrative*, p. 111) ou, o que é o mesmo, desde esa cámara sen estrear, particularmente sensible, que é un individuo na súa infancia e adolescencia (Desde as primeiras lembranzas ata os case once anos, en Julius; ata o verán do Preuniversitario -16 ou 17 anos-, en Xoán, protagonista de *A nosa cinza*. As dúas novelas ofrecen mostras puntuais do sometemento da narración a aquela pespectiva, mediante o uso do *estilo indirecto libre* -"monólogo narrativizado", na hispanoamericana; "monólogo autonarrativizado", na galega (cfr. D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 29)-. Ao respecto, cfr. A. Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Barcelona, Laia, 1979, p. 357: "Al entrar al colegio, Julius tuvo la sensación de que sus pies pisaban más abajo. Primero pensó que a lo mejor se iba a desmayar, pero luego, al detenerse en esa

Oposta estimación merécenos a inserción das *memorias* do personaxe -cartas, manuscritos, diarios, *memorias, strictu sensu*- no seo do discurso narrativo. Aínda que, como adiantamos, tal inserción xera unha *mise en abyme* aparentemente homoxénea -*grosso modo*, *memorias* dentro de *memorias*- a orixe e o efecto destes relatos intercalados son moi diferentes aos do relato base ou relato do narrador.

En primeiro lugar, a representación directa da narración do personaxe constitúe, en aparencia, un procedemento narrativo non ficticio co que convencionalmente se finxe desficcionalizar a novela: constante hispánica, segundo sinalamos anteriormente.

En segundo lugar, os efectos novelísticos deste procedemento fanse patentes, sobre todo, no proceso autoformativo do mesmo personaxe, proceso ao que contribúen a fortalecer, segundo cremos, por dúas vías.

---

sensación empezó a comprender que había crecido. *Estaba en tercero de primaria, era un grande en el colegio, por eso el cemento del piso estaba ahora más lejos de su vista y el local le parecía más pequeño, soy un grande. Era su mano, todo era más fácil este año y aunque las ventanas seguían siendo inmensas, tal vez las más grandes que había visto en su vida, ya nunca podrían tragárselo, ya nunca serían tan grandes como antes."* A cursiva é nosa. E Xavier Alcalá, *A nosa cinza*, Vigo, Galaxia, 1980, pp. 187-188: "Encerreime. Apañei o primeiro que me veu á man e púxenme a lelo. Era a biografía do mariscal Rommel, o libro que don Manuel andaba a roer na hora da sesta.

A biografía era boa; por ela un podía mesmo seguir a peripecia vital do Raposo do Deserto ata a súa caída en desgracia ante o Führer louco...*A Segunda Guerra Mundial fora un drama formidable. ¿Cantas historias coma a do Rommel habería nela? Moitas; moitos grandes homes fixeron Historia nela*...E desexei podela ter vivido- por ter vivido algo de Historia." A cursiva é nosa. Sen embargo, o lector ten poucas oportunidades de ver reflectida a historia na propia evolución persoal do heroe. Cfr., a este propósito, a mencionada pasaxe de *Un mundo para Julius* e estoutro de *A nosa cinza*, p. 49: "Hai un episodio que marca o fin da miña estada con dona Lucía, unha experiencia vital cun verdadeiro significado que eu non había de alcanzar ata moitos anos despois- na miña iniciación á verdade ante unha muller..." A potencial riqueza autoformativa das dúas novelas queda sen desenvolver plenamente, eclipsada, segundo o noso criterio, pola profusión anecdótica das súas historias. Narrando as vivencias infantís e adolescentes dos protagonistas, a atención diríxese máis, case sempre, cara ao episodio en si que á impronta persoal do episodio. Representados nas dúas novelas con diferentes estilos, tales episodios están impulsados, na súa orixe, pola nostalxia do "paraíso infantil" dos seus propios autores. No destino textual, as anécdotas abocan, respectivamente, a cadros representativos da sociedade -modo de vida das familias privilexiadas peruanas- e de época -xuventude da posguerra española-, non exentos da visión irónica e crítica do autor implícito, na novela americana (cfr. ao respecto, o que sosteñen sobre *Un mundo para Julius*, D. Villanueva e José Mª Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, p. 392), e da fruición das lembranzas e da identificación afectiva e ideolóxica do narrador có personaxe, en *A nosa cinza*. A emigración, o exilio ou a viaxe de formación cultural e artística a outros países propicia, particularmente en escritores galegos e hispanoamericanos, a nostalxia da terra natal asociada á das primeiras vivencias. Nas máis profundas raíces da rememoración novelesca laten propósitos de autoidentificación pois, como subliñou Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, p. 43, citando a Selim Abou, *L'identité culturelle*, Paris, Anthropos, 1981, p. 31, "no tenemos necesidad de afirmarnos en nosotros mismos, más que cuando estamos frente a otros". Pero, ao mesmo tempo, o contraste cultural favorece a visión crítica da realidade social autóctona. Se a isto engadimos os hábitos de narración oral que dominan nos núcleos rurais de Hispanoamérica e Galicia, e que inevitablemente inflúen na narración escrita, veremos que o idóneo discurso das *memorias*, coa súa énfase no contorno social do personaxe de ficción, coa súa crítica implícita e co seu ton nostálxico recortan ou minimizan os propósitos identificativos orixinarios. Cfr. a este respecto, á parte das novelas mencionadas, Xosé Neira Vilas, *Memorias dun neno labrego* e Eduardo Blanco Amor, *Xente ao lonxe.*

Por un lado, opérase un desprazamento do "teller-character" ao "reflector-character" que favorece non só a perspectiva do personaxe e o seu testemuño directo dos feitos senón tamén a reflexión deses mesmos feitos na conciencia do personaxe a través da súa narración. Por outro lado, a *auto-destinación*[120] implícita no discurso narrativo directo do personaxe non fai senón poñer de relevo o carácter reflexivo do xénero que estudiamos, o narratario intrínseco da novela de autoformación -paranarratario nestes relatos intercalados-: o mesmo personaxe. Non é de estrañar, pois, que algún crítico[121] advirta a presencia autoformativa de determinadas novelas hispánicas precisamente nestes fragmentos narrativos nos que, valla a expresión, o discurso do personaxe reivindica e actualiza con singular diafanidade, no conxunto da novela, o potencial autocognoscitivo da historia.

En suma, o dominio das *memorias* sobre o discurso propiamente autobiográfico -aquel que articula os episodios da historia no proceso de autoformación do heroe- é característico das virtuais novelas de autoformación hispánicas, como o é tamén o consecuente fortalecemento da *función testemuñal do heroe con respecto ao seu espacio iniciático* e as que Genette denomina función *testemuñal*[122] e *ideolóxica* do narrador e que nós, para evitar a ambigüidade[123] que neste punto pode crear o termo 'testemuñal', preferimos chamar *actitude emotiva e posición crítica - moral e ideolóxica- do autor implícito.*

2.2 *Temporalización*

Non consumiremos o *tempo do noso discurso* en poñer de relevo o que algúns filósofos, moitos teóricos da literatura e, especialmente, os narratólogos destacaron desde

---

120 "Auto-destination" é o termo que emprega Jean Rousset, *Le lecteur intime*, pp. 144 e ss., para referirse ao círculo reflexivo en que ineludiblemente está inscrito o diario íntimo: o seu redactor é, ao mesmo tempo, o destinatario do discurso. Nós cremos que termo e concepto poden facerse extensivos a aqueles fragmentos narrativos -diarios, memorias, cartas, etc.- do heroe que son representados na novela sen estar mediatizados polo discurso do narrador e sen ofrecer paranarratarios alleos ao propio protagonista. Sobre a "autodestinación" das cartas sen resposta, cfr. notas 71 e 100 das páxinas precedentes.

121 Cfr. D. Villanueva, *La novela lírica, I*, p. 14: "Contando con todos los elementos necesarios a su favor, *A.M.D.G.* se queda, sin embargo, en un magnífico proyecto frustrado de novela lírica a causa de que la diatriba antijesuítica del autor acaba por anular lo verdaderamente definitivo, la educación sentimental de Bertuco que sólo se enseñorea de la obra cuando se reproducen retazos de unas memorias íntimas del muchacho." Cfr. tamén "La novela lírica" en *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 407 e s.

122 Cfr. G. Genette, *Figures III*, pp. 261-263.

123 Ambigüidade porque podería confluír equivocamente, por unha parte, coa función testemuñal do heroe *na* historia e, por outra, coa función testemuñal *do* narrador con respecto á historia de autoformación -autoconciencia narrativa-, da que falamos en páxinas anteriores.

os seus particulares enfoques: a vinculación esencial de *tempo* e *novela*. Interesa máis aos nosos propósitos abordar directamente o modo específico en que o xénero estudiado manifesta a *temporalidade*.

Se na publicación precedente e nas primeiras páxinas deste libro destacamos a idoneidade da novela para expresar un proceso de autoformación (*individual*, nun texto; *colectivo*, na mesma diacronía do xénero) é porque ambas, *autoformación* e *novela* necesitan, desde a *historia* e desde o *discurso*, respectivamente, a mediación narrativa.

E ¿que implica a narración?, preguntémonos unha vez máis. Narración, en palabras de P. Ricoeur, "implique mémoire, et prévision implique attente"[124]. Estamos de novo regresando ás orixes do noso estudio e aos fundamentos antropolóxicos do xénero.

Dúas direccións temporais gobernan, en efecto, o desenvolvemento dunha novela de autoformación desde o presente ficticio do narrador, dúas traxectorias nas que converxen idoneamente a historia de autoformación e o discurso novelístico: unha dirección *cara ao pasado*, inscrita nun proceso *rememorativo-reflexivo*, e outra *orientada ao futuro*[125], *teleolóxica*: textualmente cósmica[126], extratextualmente aberta.

Narrar é, pois, "lembrar para" e narrar autoformativamente é *lembrar para crear identidade*: ficticia e narrativa, no personaxe e no narrador da historia; metanarrativa e

---

124 P. Ricoeur, *Temps et récit, I*, Paris, Seuil, 1983, p. 27. As palabras de Ricoeur son froito do seu comentario ao libro XI das *Confesións* de Santo Agostiño, especificamente, á triple concepción temporal que alí mantén o santo de Hipona: "«Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (...), le présent du futur, c'est l'attente»". Cfr. P. Ricoeur, op. cit., p. 28.

125 Cfr. Frank Kermode, *El sentido de un final*, p. 57: "es nuestro insaciable interés en el futuro (hacia el cual estamos biológicamente orientados) lo que exige que nos relacionemos con el pasado y con el momento en el medio, con ayuda de tramas."

126 Cfr. F. Kermode, op. cit., p. 159, quen lembrando as palabras de Burney sobre a súa experiencia no cárcere -"Lo esencial, aunque no lo sabía entonces, era tener un límite que hiciese al tiempo finito y abarcable"- comenta: "Al parecer, esto es esencial, sea la propia pobreza real o figurada. Los segmentos de tiempo que no están puntuados por el significado derivado del final son algo imposible de soportar." Cfr. tamén P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, pp. 191 e s.: "Quant à la notion d' unité narrative de la vie, il faut aussi y voir un mixte instable entre fabulation et expérience vive. C'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l' après-coup, quitte à tenir pour révisable et provisoire toute figure de mise en intrigue empruntée à la fiction ou à l'histoire. Ainsi, c' est à l' aide des commencements narratifs auxquels la lecture nous a familiarisés que, forçant en quelque sorte le trait, nous stabilisons les commencements réels que constituent les initiatives -au sens fort du terme- que nous prenons. Et nous avons aussi l'experience, qu' on peut dire inexacte, de ce qui veut dire terminer un cours d' action, une tranche de vie. La littérature nos aide en quelque sorte à fixer le contour de ces fins provisoires."

incluso empírica no autor e nos lectores; colectiva, na humanidade que constrúe o seu sentido de identidade a partir das historias que crea[127].

Estas marcas temporais do xénero novelístico que estudiamos, *rememoración do pasado, coherencia do presente narrativo* e *expectativas de futuro,* déixanse sentir significativamente na ecuación *tempo da historia / tempo do relato* polo que á categoría de *orde* se refire.

Efectivamente, o xénero de autoformación está rexido por unha *temporalización retrospectiva*[128], manifesta ostensiblemente no discurso dos numerosos relatos primopersoais que tanto abundan na novela de autoformación. Pero, aínda que a retrospección non se advirta tan claramente nas novelas escritas en terceira persoa, a información[129] da historia que posúe o narrador desde o seu presente narrativo e o necesario compoñente autobiográfico[130] da autoformación autorízannos a falar dunha *inmanente temporalización retrospectiva.* En todo caso, latente ou explicitamente, esta temporalización retrospectiva é a expresión novelística da *anamnese,* correspondente ao mitema do "regreso ás orixes" e á fase reflexiva da autoformación nos fundamentos antropolóxico e filosófico do xénero investigado.

A *inmanente temporalización retrospectiva* da novela de autoformación, representada máis ou menos perceptiblemente no discurso do narrador[131], non exclúe a

---

127 Cfr. P. Ricoeur, op. cit., p. 191: "En faisant le récit d' une vie dont je ne suis pas l' auteur quant à l' existence, je m' en fais le coauteur quant au sens."

128 O dominio da «temporalización retrospectiva» ou «prospectiva», segundo o caso, é un dos catros rexistros ou modalidades da expresión temporal na novela que sinala D. Villanueva, "La unidad de tiempo en la novela", *Le temps du récit*, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres 3, Madrid, 1989, 127-145.

129 Evitamos con Genette (*Nouveau discours du récit*, p. 49) o termo 'omnisciente' xa que aplicado ao autor é tautolóxico ("absurdo", segundo Genette) -o autor sábeo todo porque é o que inventa a historia- e aplicado ao narrador, entidade ficticia, expresa o grao cero, a partir do cal medir a información que representa ter na historia. En calquera caso, con todos os límites de coñecemento que o xogo de percepcións ou focalizacións impoña, a narración dunha novela de autoformación implica necesariamente a re-flexión sobre a historia diexética, na súa totalidade. Por tautolóxico que poida parecer, o narrador coñece a historia que conta, e, con respecto ao presente narrativo, a referencia a aquela en calquera punto é retrospectiva.

130 Aínda que moitas das novelas de autoformación se nutren das vivencias dos seus propios autores non nos referimos a este fundamento empírico cando falamos do compoñente autobiográfico senón á súa representación textual: a narración do que se chegou a ser. Cfr. ao respecto a nota 101 nas pp. 117-118.

131 Lembremos, unha vez máis, que a natureza reflexiva do xénero que estudiamos reside propiamente na narración. O discurso narrativo é, pois, o *instrumento da identificación do personaxe e do mesmo narrador,* coincidan ou non na mesma persoa, segundo xa vimos. Nos relatos homodiexéticos e heterodiexéticos con acusada perspectiva actorial, a rememoración narrativa inmanente ao proceso de autoformación asimílase á *anamnese* do personaxe de tal maneira que a instrumentalización rememorativa do narrador queda

manifestación doutras direccións temporais dentro do mesmo rexistro -referímonos ás prolepses-, a reincidencia na mesma dirección temporal retrospectiva -analepses e monólogos rememorativos-, e, finalmente, a presencia doutras modalidades temporais -a duración íntima, prioritariamente-.

Xa Genette ten sinalado en *Figures III* como *À la recherche du temps perdu*, novela con marcado carácter autobiográfico e autoformativo[132], "fait de la prolepse un usage probablement sans équivalent dans toute l' histoire du récit"[133]. Sen chegar a este extremo, as nosas observacións sobre as novelas de autoformación hispánicas permítennos destacar tamén un emprego relevante de anticipacións temporais, especialmente nos relatos autodiexéticos[134].

---

encuberta. Polo contrario, nos relatos heterodiexéticos con menor incidencia da perspectiva actorial, a necesaria e global retrospección queda ao cargo da intelixencia narrativa (autor implícito) que selecciona na historia do heroe desde o presente da narración os episodios diexéticos con transcendencia autoformativa.

132 O mesmo Genette, *Figures III*, pp. 259 e s., interpreta a peculiar relación que presentan estes dous caracteres na *Recherche*, con estas palabras: "ce qui la distingue ici de presque toutes les autres autobiographies, réelles ou fictives, c' est qu' à cette différence essentiellement variable [différence d'âge et d' experience], et qui diminue fatalement à mesure que le héros s' avance dans l' «apprentissage» de la vie, s' ajoute une différence plus radicale et comme absolue, irréductible à un simple «progrès»: celle que détermine la révélation finale, l' experience decisive de la mémoire involontaire et de la vocation esthétique. Ici la *Recherche* se sépare de la tradition du *Bildungsroman* pour se rapprocher de certaines formes de la littérature religieuse, comme les *Confessions* de saint Augustin: le narrateur n' en sait pas seulement, et tout empiriquement, *davantage* que le héros; il *sait*, dans l' absolu, il connaît la Verité." P. Ricoeur considera a mencionada obra de Proust "à la fois comme un roman d' apprentissage et comme un roman du flux de conscience" (cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 21.). Precisamente desde a tradición do *Bildungsroman*, interpreta Ricoeur as innovadoras liñas de temporalidade abertas por *Der Zauberberg* (Mann) e por *À la Recherche* (Proust), nos estudios específicos que realiza sobre ambas obras en *Temps et récit II*. Con respecto á obra de Proust, Ricoeur, op. cit., p. 198, sostén: "Le décentrement opéré par la *Recherche* de l' événement rédempteur par rapport au long apprentissage des signes laisse plutôt entendre qu' en inscrivant son oeuvre dans la tradition du *Bildungsroman* Marcel Proust subvertit d' une autre façon que Thomas Mann la loi du roman d' apprentissage; il rompt avec la vision optimiste d' un développement continu et ascendant du héros à la quête de soi-même. Ainsi comparée à la tradition du *Bildungsroman*, la création romanesque de Proust réside dans l' invention d' une intrigue qui conjoint par des moyens strictement narratifs l' apprentissage des signes et l' avènement de la vocation." "Apprentissage des signes", "apprentissage de la désillusion" (p. 195): estes son os caracteres da autoformación do heroe de la *Recherche* para Ricoeur. Noutro lugar do estudio da obra de Proust, o filósofo francés manifesta implicitamente, segundo se verá, o seu punto de coincidencia coa mencionada interpretación de Genette: "Ce qui fait la singularité de *la Recherche*, c' est que l' apprentissage des signes, aussi bien que l' irruption des souvenirs involontaires, offre le profil d' une interminable errance, interrompue, plutôt que couronnée, par la soudaine illumination qui transforme rétrospectivement tout le récit en l' histoire invisible d' une vocation. Le temps redevient un enjeu, dès lors qu' il s' agit d' accorder la longueur démesurée de l' apprentissage des signes avec la soudaineté d' une visitation tradivement racontée, qui qualifie rétrospectivement toute la quête comme temps perdu." (p. 195)

133 G. Genette, *Figures III*, p. 106.

134 Cfr. G. Genette, op. cit., p. 106: "Le récit «à la première personne» se prête mieux qu' aucun autre à l' anticipation, du fait même de son caractère rétrospectif déclaré, qui autorise le narrateur à des allusions à l' avenir, et particulièrement à sa situation présente, qui font en quelque sorte partie de son rôle." Cfr. así mesmo Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, pp. 48-49.

Indudablemente non todas as *prolepses* teñen o mesmo carácter nin responden aos mesmos fins, pero todas manifestan no discurso, e fan lembrar aos lectores neste senso, o dominio reflexivo do narrador sobre os acontecementos diexéticos e incluso extradiexéticos.

A orientación futura das prolepses nunha narración retrospectiva non desvirtúa a rememoración como nun principio puidera supoñerse; antes ao contrario e, en palabras de Ricoeur,

> l' usage des prolepses à l' intérieur d' un récit globalement rétrospectif me paraît illustrer mieux encore que l' analepse ce rapport à la signification globale ouverte par l' intelligence narrative.[135]

As palabras de Ricoeur poñen de relevo a virtude estructuradora das prolepses desde un presente narrativo en proceso de rememoración, ao mesmo tempo que suxiren o servicio destas anacronías á proxección cósmica do texto e á orientación teleolóxica, características do xénero estudiado, como xa indicamos.

Non nos referiremos, pois, a aquelas prolepses, completivas, repetitivas ou de calquera outro signo que adianten acontecementos sen transcendencia para a autoformación do heroe. Tampouco trataremos aqueles "*amorces*, simples pierres d' attente sans anticipation, même allusive, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l' art tout classique de la «préparation»[136]. A nosa atención diríxese a tres grupos de prolepses, ou fragmentos de discurso con función proléptica, especialmente vinculados á novela de autoformación pola súa frecuencia e significación.

En primeiro lugar, consideramos as *anticipacións temporais asociadas a unha valoración autoformativa do narrador-autor implícito e relacionadas con futuras experiencias intradiexéticas ou extradiexéticas do heroe* -prolepses internas ou externas, polo tanto-[137].

---

135 P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 124.

136 G. Genette, *Figures III*, p. 112. Encontramos, por suposto, exemplos de prolepses sen transcendencia autoformativa e de "amorces" nas novelas estudiadas. Estes últimos, próximos, segundo cremos, á noción de *indicios* de Roland Barthes (cfr. R. Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43) son particularmente frecuentes na novela lírica. Cfr., ao respecto, *Los ríos profundos*, de José Mª Arguedas.

137 Non podemos deixar de mencionar, neste punto, a valoración que Lázaro narrador fai das profecías do seu primeiro amo. Referímonos, inicialmente, a aquela en que o cego "asió de un cuerno, y con un gran suspiro dijo: -(...) algún día te dará este que en la mano tengo alguna mala comida y cena-." (Das

En segundo lugar, destacamos nas novelas estudiadas os *Epílogos* ou fragmentos finais con carácter epilogal -cartas, resumos narrativos, etc.-. Aínda que non son propiamente prolepses, presentan a mesma natureza anticipativa e desempeñan con reveladora frecuencia unha función autoformativa radicada na orientación teleolóxica e cósmica do xénero: *satisfacer as expectativas do lector con respecto á futura vida extradiexética do heroe e demostrar o cumprimento da autoformación diexética*[138].

---

interpolacións da edición de Alcalá. Cfr. Francisco Rico (ed.), *Lazarillo de Tormes,* Madrid, Cátedra, 1992, nota 109, p. 37). En segundo lugar, aludimos a aqueloutra na que o mesmo amo profetiza: "-Yo te digo -dijo- que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú" (p. 43 da mencionada ed. de Francisco Rico), e Lázaro, en efecto, recoñece: "Mas el pronóstico del ciego no salió mentiroso, y después acá muchas veces me acuerdo de aquel hombre, que sin duda debía tener spíritu de profecía" (p. 43). A evocación dos augurios do cego polo narrador constitúe, aínda co seu carácter azaroso, non só unha proléptica visión da carreira autoformativa do heroe senón tamén un factor de cohesión interna ao servicio da intelixencia narrativa e unha valoración consciente dese episodio feita polo mesmo heroe adulto -autoformadora, polo tanto-. Na nota 114, p. 113, deste mesmo capítulo, seleccionamos algunhas pasaxes da obra de Robert Musil, *As tribulacións do estudiante Törles*, que demostran o valor autoformativo de determinadas prolepses internas e externas. Destacamos agora unha prolepse interna co mesmo valor na novela galega de Carlos Casares, *Xoguetes para un tempo prohibido*, p. 102: "Máis adiante, uns anos despois, cando ó coñecer a Mara te esqueciches de tantas cousas, soubeches dicir que o deber de toda persoa era coñecer a súa propia capacidade". Finalmente, lembremos a anticipación extradiexética -prolepse externa- de *A nosa cinza* que xa citamos na nota 119, p. 116: "Hai un episodio (...), unha experiencia vital cun verdadeiro significado que eu non había de alcanzar ata moitos anos despois- na miña iniciación á verdade ante unha muller..."

138 Lembremos a este respecto, en primeiro lugar, o "Epílogo. Cartas de mi hermano" de *Pepita Jiménez* (Juan Valera) que satisface as expectativas do lector sobre o futuro dos personaxes da obra nos catro anos posteriores á voda dos protagonistas. De don Luis de Vargas, o seu pai, o autor ficticio destas cartas epilogais dirixidas ao señor Deán, dinos: "Luis no olvida nunca, en medio de su dicha presente, el rebajamiento del ideal con que había soñado. Hay ocasiones en que su vida de ahora le parece vulgar, egoísta y prosaica, comparada con la vida de sacrifico, con la existencia espiritual a que se creyó llamado en los primeros años de su juventud; pero Pepita acude solícita a disipar estas melancolías, y entonces comprende y afirma Luis que el hombre puede servir a Dios en todos los estados y condiciones, y concierta la viva fe y el amor de Dios, que llenan su alma, con este amor lícito de lo terrenal y caduco." Sen dúbida esta definitiva adecuación do heroe ás circunstancias sitúa á obra de Valera na liña clásica do *Bildungsorman* goethiano.

En segundo lugar, en *Los Pazos de Ulloa* da Pardo Bazán non hai Epílogo porque a historia continúa en *La madre naturaleza*, pero os últimos capítulos precipitan o desenlace da historia nun *speed-up* acompasado pola recorrencia dos *verba rememorandi* ("no lo olvidará Julián...No olvidará tampoco...No, no olvida nada Julián...no olvida...no olvida...Y, sin embargo, no olvida." O último capítulo, que marca o regreso de don Julián ao escenario dos feitos despois de dez anos de ausencia, revélanos metonimicamente a través da descrición do clérigo que este non esqueceu efectivamente e que madurou con esas lembranzas: demostración, ao fin, do cumprimento da autoformación. Cfr. nota 31, pp. 92 e 93 deste capítulo.

En terceiro lugar, o "Epílogo" de *La voluntad* azoriniana está constituído por tres cartas de J. Martínez Ruiz (o nome real do autor, erixido en postremo narrador-xuíz da historia de Azorín) dirixidas a Pío Baroja. O redactor das cartas, como nos casos anteriores, dános conta da vida extradiexética do personaxe Azorín e fai un balance digresivo da súa autoformación, marcada pola abulia e pola ausencia dunha completa realización -"es un hombre *sin acabar*" (p. 247)- que fai extensiva a toda a xuventude española contemporánea.

Da novela que seleccionamos como cuarta ilustración, *Belarmino y Apolonio* (1921), de Pérez de Ayala, Mª del Carmen Bobes Naves, *Gramática textual de «Belarmino y Apolonio»*, Madrid, Cupsa, 1977, p. 90, di: "Para el lector resulta un verdadero alivio el comprobar que al fin Pedro toma las riendas de su propia vida. Puede interpretarse que esa decisión sirve de desenlace a la novela, en razón de este significado que creemos ver en ella. El autor no aclara en ningún momento, cómo será la vida de la pareja en Castrofuerte, o en San Madrigal, y sólo se preocupa de informarnos de que en el tiempo que va desde que perdemos de vista a Pedro en la mañana del domingo de Resurrección hasta el momento en que el autor escribe la

Finalmente, distinguiremos aquelas prolepses que, segundo Ricoeur, "servent à authentifier le récit du passé par le témoignage de son efficace sur le souvenir actuel"[139]. Trátase, xeralmente, de *verba rememorandi* -"recuerdo", "me acuerdo de", "veo hoy la escena", etc.- que *aúnan no presente de indicativo a temporalidade retrospectiva do discurso do narrador e unha implícita valoración da transcendencia autoformativa do episodio evocado*[140].

---

novela, Pedro ha hecho «grandes cosas». El lector satisface así su expectativa sobre un punto concreto: Pedro que no fue capaz de decidir ni sobre su propio modo de vida, es capaz al alcanzar la madurez, el dominio de su voluntad, que no otra cosa significa recuperar a Angustias, de actuar por sí mismo y hacer grandes cosas. La novela puede interpretarse así como una *Bildungsroman*, o historia del aprendizaje de un carácter, de forja de una persona." As palabras de Carmen Bobes son suficientemente ilustrativas de como o final das novelas pode revelar o carácter autoformativo da historia con respecto a un personaxe da mesma, ao propio tempo que satisface as expectativas do lector sobre o futuro daquel. Non deixamos de advertir, sen embargo, que a revelación final da autoformación de Pedro en *Belarmino y Apolonio* preséntase abrupta e en certo modo inexplicablemente, vista a anterior traxectoria do personaxe. Estes finais abruptos son unha característica de moitos *Bildungsromane*, incluído o prototipo do xénero alemán, o *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, segundo vimos na introducción. Sobre a consideración desta obra de Pérez de Ayala como un *Bildungsroman*, pero desde outras perspectivas diferentes á que adopta Carmen Bobes, cfr. Sara Suárez Solís, *Análisis de "Belarmino y Apolonio"*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1974, p. 242, e Wilma Newberry, "Ramón Pérez de Ayala's Concept of the *Doppelgänger* en *Belarmino y Apolonio*", *Symposium*, XXXIV, 1, 1980, pp. 57-58: "Belarmino is able to smile ironically as he examines the new store, for he now realizes that his displacement in the business world means personal liberation. If we believe what follows to be a period of intense self-development for Belarmino, and if we agree with Sara Suárez that *Belarmino y Polonio* is a *Bildungsroman*, C. F. Keppler's statement about the malignant second self is of particular interest: "the outward destruction tends, so regularly that there can be no mistaking the fact, to be inwardly constructive" (p. 195), and he goes on to say that all second-self stories are, en fact, *Bildungsroman*."

Finalmente, como quinta ilustración deste tipo de finais prolépticos, cfr. o último parágrafo de *La vocación de Adrián Silva* (R. Otero Pedrayo), separado do resto da narración a modo epilogal por unha liña discontinua de puntos. Este parágrafo satisface, como nos casos anteriores as nosas expectativas sobre o futuro do heroe: a culminación da vocación sacerdotal de Adrián tralo diexético *descenso aos infernos* -a súa estancia no "pazo da Cuqueira"-.

139 P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 125.

140 Manifestacións esporádicas de tales prolepses encontrámolas en varios relatos, especialmente nos homodiexéticos. Unha das novelas que analizaremos neste libro, *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, fai uso abundante e significativo destes *verba rememorandi*, segundo veremos. Polo momento seleccionamos, como exemplo que acumula prolepses deste grupo, un *Bildungsroman* urbano e picaresco, primeira obra do arxentino Roberto Arlt, *El juguete rabioso* (escrita entre 1921 e 1926 e publicada por vez primeira en 1926). Citamos pola edición de Bruguera, Barcelona, 1981: "*No recuerdo* por medio de qué sutilezas y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella" (p. 31); "*Recuerdo* la escena de ese día" (p. 91); "Mientras don Gaetano encendía la luz, la acompañé. *Recuerdo con exactitud.*" (p. 113); "*Recuerdo* que cuando mi hermana era más pequeña..." (p. 122); "*Recuerdo* que durante una semana caminé seis horas por día inútilmente." (p. 164); "*Me acuerdo*. Era la una." (p. 190); *Recuerdo* que un día, explicándole los prodigios de la galvanoplastia..." (p. 192); "*Recuerdo* que entramos a una cancha.." (p. 203). A cursiva e as elipses son nosas. A inercia recorrente destes *verba rememorandi*, esas prolepses que certifican o testemuño diexético do narrador, arrastra no mesmo clixé a prolepses que non alcanzan o presente narrativo -"Más tarde me acordaría para siempre de aquel instante" (p. 14)- e a outras rememoracións dentro da gran rememoración -"De pronto recordé con nitidez asombrosa..." (p. 206)-. Xa Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1984, p. 155, na análise das técnicas narrativas das novelas de Arlt, advirte, en máis dunha ocasión (cfr. pp. 123 e 155), a frecuencia deste verbos que introducen directamente os pensamentos e lembranzas do pesonaxe (persistencia da actitude tradicional do narrador, segundo a autora) e que constrastan con esoutra tendencia de Arlt a presentar extensos diálogos sen *verba dicendi* (cfr. p. 168 da obra de Gnutzmann).

A rememoración da historia diexética levada a cabo polo narrador proxéctase a modo de *mise en abyme* na propia rememoración do personaxe. Hai novelas, como *El camino*, de Miguel Delibes, enteiramente construídas sobre as lembranzas do heroe: o narrador, segundo vimos, acompaña con notable fidelidade, gracias ao *estilo indirecto libre*, ao balance retrospectivo[141] do protagonista durante unha noite insomne e crucial. Outras novelas realizan puntuais representacións das lembranzas protagónicas que alimentan a gran rememoración narrativa e que, con respecto a esta, manteñen a distancia temporal que media entre a enunciación presente do narrador e a temporalidade retrospectiva do personaxe na historia, ao contrario do que ocorre no primeiro tipo de novelas[142]. En todos os casos, trátase dun *débrayage* ficticio da retrospección, imaxe especular do propio proceso rememorativo do narrador ou, se se prefire, representación ficticia de fragmentos temporais da historia do heroe potenciados psicoloxicamente pola memoria do personaxe e narrativamente pola estructuración autoformativa do autor implícito.

A incorporación do acontecemento diexético á memoria narrativa, inmediata o mediatamente a través das lembranzas do personaxe, explica en última instancia, o *enchevêtrement*[143] de analepses e prolepses nas novelas de autoformación estudiadas. O seu extremo, de difícil análise, condúcenos á *acronía*, á *metalepse* e á *sincronía*[144] ou

---

141 Dicimos "balance" porque o comezo da rememoración de Daniel el Mochuelo na véspera da súa partida á cidade non está exenta dalgunha voluntariedade: "Que él recordase, era ésta la primera vez que no dormía tan pronto caía en la cama. *Pero esta noche tenía muchas cosas en qué pensar. Mañana, tal vez, no fuese ya tiempo.*" (M. Delibes, *El camino*, Barcelona, Destino, 1970, p. 8. A cursiva é nosa.) Posteriormente as lembranzas parecen fluír coa naturalidade e a desorde que impón a mesma memoria do personaxe. Sen embargo, a división en capítulos sinalados con números romanos e a mesma coherencia e secuenciación autoformativa do relato denuncian a actividade cohesionadora do autor implícito e a orientación teleolóxica da narración que este lle imprime. Así explicamos o aparente paradoxo expresivo de Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1970, p. 141: "La narración no se sujeta a un diseño predeterminado, sino que resulta de la libre evocación, desordenada pero coherente del protagonista."

142 A asimilación do discurso do narrador á perspectiva do personaxe, como ocorre nas novelas que empregan o monólogo narrativizado, tende a borrar as fronteiras que separan o presente enunciativo do narrador da temporalidade evocadora do personaxe. A utilización do demostrativo "esta" na pasaxe de *El camino* citada na nota anterior ilustra a neutralización temporal, da que falamos, no presente narrativo. No "psico-relato" (tomamos prestado o nome de D. Cohn, *La transparence intérieure*, pp. 64 e ss.), en cambio, as lembranzas do personaxe acostuman ser sinaladas con *verba rememorandi* expresadas en pasado. Nos relatos homodiexéticos, estes verbos representan con gran transparencia a distancia temporal das dúas rememoracións, a *mise en abyme* e a elipse da temporalidade enunciativa: "[Recuerdo que] recordé". Cfr. a última cita da novela de R. Arlt, *El juguete rabioso*, que rexistramos na nota 140.

143 Referímonos con este termo, derivado do mesmo adxectivo empregado por Genette, *Figures III*, p. 115, á presencia de analepses e prolepses en segundo grao, en todas as posibles combinacións (analepses dentro de prolepses, prolepses dentro de analepses, analepses dentro de analepses, etc.).

144 'Acronía' e 'metalepse' son termos cuñados por Genette, op. cit., pp. 115 e ss., e 243 e ss., para referirse ao "événement sans date et sans âge" e a "le passage d' un niveau narratif à l' autre", respectivamente. O termo 'sincronía' que empregamos a continuación parécenos especialmente apto, non obstante a súa polivalencia semántica, para expresar ese crisol de diferentes temporalidades en que se converten algúns relatos. Ao respecto sinalamos pola súa representatividade *Las mocedades de Ulises*, de Álvaro Cunqueiro, que xa estudiamos no capítulo "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel,

neutralización das temporalidades canónicas -pasado, presente, futuro-. Todo iso, conxunta ou separadamente, ocorre cando a narración ficticia, pero "como se fose histórica"[145], pérdese nos labirintos da poesía, o mito e a fantasía que adoitan acompañar á metaficción.

A retrospección narrativa, as analepses e prolepses que así mesmo comportan rememoración e, finalmente, a irrelevancia narrativa dos límites temporais convencionais[146] nos relatos poéticos e míticos, traen á nosa consideración a importancia que a dimensión psicolóxica do tempo ten no xénero que estudiamos. Encontrámonos, pois, ante esa modalidade temporal da narración que se coñece co nome de «duración íntima» ou «Zeiterlebnis».

José Mª Pozuelo Yvancos erixiuse no ámbito hispánico como un verdadeiro paladín desta temporalidade[147], no estudio do relato. Ao respecto, sinala dúas figuras teóricas, Carmen Bobes e P. Ricoeur[148], que en España e en Francia reivindicaron, respectivamente, o que no sistema genettiano parece constituír unha sospeitosa falla: a análise do tempo vivido internamente polo personaxe. A importancia desta temporalidade en toda a novela, e especialmente no xénero que estudiamos, é obvia. A súa preeminencia causal na narración supera incluso á modalidade anterior xa que a retrospección é producto da memoria e esta, en definitiva, unha facultade interna do individuo.

1996 (cfr. especiamente pp. 455 e 55.). A novela do escritor galego proporciónanos exemplos de acronías, metalepses e todo xénero de liberdades temporais propiciadas pola imaxinación do autor, a mitificación da historia e a desmitificación da narración. A autoformación de Ulises, orientada cara ao futuro na temporalidade narrativa, aliméntase deses retrocesos temporais que nos conducen abismaticamente, de relato en relato secundario, pola transtemporalidade do mito.

145 Transformamos *pro domo nostra* a expresión que P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 275, emprega a propósito da "historización da ficción": "comme si passé".

146 Lingüísticos e históricos, fundamentalmente.

147 Cfr. José Mª Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 264 e ss. e "Tiempo del relato y representación subjetiva (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar)" en *Le temps du récit*, Madrid, 1989, pp. 169-184.

148 Mª del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1985, considera "El tiempo como duración" como unha das posibilidades de uso do discurso novelesco (p. 153), e en tal sentido estúdiao na análise de *La Regenta* que leva a cabo na mencionada obra (cfr. pp. 191-195). P. Ricoeur, *Temps et récit II*, (pp. 120-131), partindo da estimación que Günther Müller fai do tempo vivido en *Morphologie poétique*, realiza unha crítica do sistema de análise temporal de Genette. Estas son as súas palabras finais: "Au-delà de la discussion de l' interprétation de la *Recherche* proposée par Genette, la question est de savoir si, pour préserver la signification de l' oeuvre, il ne faut pas subordonner la technique narrative à la *visée* qui porte le texte au-delà de lui-même, vers une expérience, feinte sans doute, mais néanmoins irréductible à un simple jeu avec le temps. Poser cette question, c' est demander s'il ne faut pas faire droit à cette dimension que Günther Müller, se rappelant Goethe, appelait *Zeiterlebnis*, et que la narratologie, par décret et ascèse de méthode, met hors jeu. La difficulté majeure est alors de préserver le caractère fictif de ce *Zeiterlebnis*, tout en résistant à sa réduction à la seule technique narrative."

Para nós, sen embargo, a análise do *Zeiterlebnis* nunha Poética da novela segue sendo unha aporía. É certo que as técnicas de transparencia interior, as metáforas e metonimias espaciais e incluso as "vitesses"[149] e a *frecuencia* do aparato retórico genettiano constitúen outros tantos recursos do autor -indicios textuais de que dispón o lector, polo tanto- para comunicar a percepción desa temporalidade interna. Pero non é menos certo que carecemos dunha tipoloxía específica de validez xeral que nos axude a medila. Desde a perspectiva dunha Poética narrativa, a duración íntima resulta, pois, inmensurable.

Aínda recoñecendo as dificultades de análise da «duración interna» e, sobre todo, a insatisfacción que en nós crean desde os horizontes actuais da Poética da novela, o estudio do noso xénero obríganos a ir máis alá. Pois, se o tempo da autoformación do heroe é un *tempo vivido e rememorado*, a temporalidade máis idiosincrásica do xénero é a de ser un *tempo aprendido*.

A vivencia interna do tempo e o seu necesario *significado autoformativo* no xénero estudiado conflúen, ás veces explicitamente, na *conciencia narrativa que rememora*. A seguinte pasaxe, un *resumo iterativo*[150] do narrador adulto de *A nosa cinza* ilustra oportunamente a nosa afirmación:

> Durante os primeiros meses da miña vida no novo lar sucedéronse moitos días semellantes, con mañás trilingües, tardes mudas e noites de delicioso terror, ó longo dos cales *aprendín por dolorosa experiencia* o significado das semanas, resistidas na esperanza da liberación dominical: esperando a volta ó querido mundiño da aldea.[151]

---

149 A substitución terminolóxica de 'durée' por 'vitesses' que o mesmo Genette efectúa en *Nouveau discours du récit*, p. 23, axusta o concepto á súa verdadeira condición: a "durée" da que falaba Genette en *Figures III* non é o mecanismo retórico que nos axuda a estudiar o tempo interno do personaxe; é simplemente unha constancia de velocidade do tempo da historia que o lector realiza a partir do pseudo-tempo (o relato mesmo na súa grafía e literalidade).

150 Conxugamos nesta expresión dous tecnicismos narratolóxicos que debemos a G. Genette e á súa obra *Figures III*. O primeiro, correspondente á análise da "durée" (cfr. nota 149) e na lingua francesa 'sommaire', expresa "la narration en quelques paragraphes ou quelques pages de plusieurs journées, mois ou années d' existence, sans détails d' actions ou de paroles." (p. 130). O segundo -'iterativo'-, relativo á tipoloxía da *frecuencia* ('fréquence'), significa "*raconter une seule fois (...) ce qui s' est passé n fois*" (p. 147). O mesmo Genette, p. 132, apunta a propósito da *Recherche* que o relato iterativo é unha manifestación particular, na novela moderna, do resumo tradicional. No xénero que estudiamos, tal procedemento desempeñará un papel decisivo por reunir, como a pasaxe citada a continuación demostra, as tres temporalidades da autoformación: o tempo vivido, lembrado e interpretado narrativamente.

151 Xavier Alcalá, *A nosa cinza*, Vigo, Galaxia, 1980, p. 41. A cursiva é nosa.

A conciencia narrativa explícita do tempo aprendido lévanos, finalmente, a examinar outro compoñente temporal da autoformación: o tempo que *crea e interpreta* a mesma narración: unha *temporalidade narrativa identificadora.*

Na publicación precedente, e mesmo neste libro, témonos referido xa ás teses que P. Ricoeur apunta en *Temps et récit III. Temps raconté* e reafirma, desde unha orientación ética, en *Soi-même comme un autre*[152]. Son teses, por outra parte, asumidas na elaboración do esquema teórico do xénero que estudiamos, no que representan unha función decisiva.

A nosa débeda co filósofo francés alcanza basicamente ao concepto de *identidade narrativa*, á súa fundamentación fenomenolóxica e á súa consecuente proxección pragmática. Na concepción de Ricoeur, efectivamente, a *identidade narrativa* non atangue exclusivamente ás entidades ficticias das narracións senón tamén aos seus creadores e aos seus receptores. Sinteticamente, pois, o personaxe, o autor e os lectores construímos a nosa identidade persoal ou comunitaria -*ipse*, non *idem*[153]- coas historias que sobre as nosas vidas nos contamos a nós mesmos. Estamos así ante unha perspectiva reflexiva e recíproca[154] da pragmática do relato e ante unha consideración epistemolóxica, non ontolóxica da *identidade.*

Interesa agora detérmonos nesta natureza cognoscitiva da identidade narrativa, radicada por outra parte, segundo xa vimos, nas raíces etimolóxicas de 'narrar'. Se dixemos que personaxe, autor e lectores *coñecemos quen somos* ou, o que é o mesmo na concepción de Ricoeur, construímos a nosa *ipseidade contándonos* a nosa vida a nós mesmos, é porque as historias que nola contan fánnola *intelixible*[155]. Como os modelos

---

152 Cfr. especialmente P. Ricoeur, *Temps et récit III. Temps raconté*, pp. 345-352, e *Soi-même comme un autre*, pp. 137-198.

153 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit III. Temps raconté*, p. 355: "Sans le secours de la narration, le problème de l' identité personnelle est en effet vouée à une antinomie sans solution: ou bien l' on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l' on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n' est qu'une illusion substantialiste, dont l' élimination ne laisse apparaître qu' un pur divers de cognitions, d' émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l' identité comprise au sens d' un même (*idem*), on substitue l' identité comprise au sens d' un soi-même (*ipse*); la différence entre *idem* et *ipse* n' est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l' identité narrative."

154 Os textos narrativos son unha mediación privilexiada da interpretación e da comprensión de si mesmo (cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 138) pero tamén vehículo de "ipseidad" para a comunidade que se recoñece neles. Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit III*, p. 356: "Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée, selon le mot de Socrate dans l' *Apologie*. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée, par les effets cathartiques des récits tant historiques que ficitifs véhiculés par notre culture. L'ipséité est ainsi celle d' un soi instruit par les oeuvres de la culture qu' il s' est appliquées à lui-même."

155 Cfr. Mª del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela*, p. 159: "El tiempo es el marco limitado en el que se sitúan los hechos y el desenlace a que llevan; es el ámbito en el que se pretende hacer inteligible

con que narramos as experiencias vitais están tomados da historia propiamente dita e da ficción, sempre segundo a teoría de Ricoeur, a nosa conclusión é, pois, que a novela pola súa dobre natureza histórica e ficticia revela unha especial idoneidade para a construcción da identidade narrativa e, polo tanto, para darnos a *coñecer quen somos.*

E ¿que dicir do xénero tratado, no que a temática fundamental é precisamente a busca da identidade persoal? Á vista do anteriormente exposto, cremos que o tempo da novela de autoformación non é só un tempo vivido e rememorado; é, sobre todo, un tempo que *interpreta e valora*, nun proceso narrativo intelixente e cósmico, as temporalidades anteriores; é un tempo que crea e descobre a mesma narración, unha *temporalidade narrativa e metanarrativa*, xeradora de identidade gracias á súa natureza sígnica[156].

Resumindo, a complexa articulación temporal da novela de autoformación implica tres fases:

1) Unha *temporalidade psicolóxica* ou tempo vivido internamente polo personaxe. Como primeira fase, atende especialmente á recepción e asimilación interior do acontecemento externo, de aí que, aínda que ningunha facultade humana queda excluída do seu alcance, a proximidade a tal acontecemento vincúlaa con prioridade aos estratos menos elaborados racionalmente: o *sensitivo* e o *emotivo-afectivo*. As manifestacións textuais desta temporalidade advírtense sobre todo en *metonimias e metáforas espaciais*[157] -o cronotopo descobre diafanamente aquí o seu carácter unitario- e nas técnicas de transparencia interior -*monólogos*- que xa revisamos no apartado da *modalización*. En canto ás manifestacións textuais propiamente temporais, temos que

---

la vida. Forster ha destacado como finalidad de la novela el hacer comprensible el mundo y el tranquilizar al hombre. Mientras el historiador muestra los hechos sobre los que no tiene ninguna competencia, ni de acción, ni de cambio, el novelista elige las acciones, señala los límites sin ninguna realidad que lo vincule, impone un principio y un final, y da sentido a un mundo que en sí mismo es caótico." Non compartimos, con todo, a separación entre historia e novela na exposición de Carmen Bobes. Como P. Ricoeur manifesta en *Temps et récit III*, pp. 264-279, a "ficción se historiza" e a "historia se ficcionaliza" na "refiguration *effective* du temps, devenu ainsi temps humain". Cfr. Así mesmo P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 138, e tamén p. 191, onde o autor fala da necesidade da ficción para organizar a vida real. A mesma Carmen Bobes, op. cit., p. 164, apunta o compoñente ficticio da historia, aínda que cun carácter determinativo, cando afirma: "Los historiadores que en sus interpretaciones cambian los hechos para justificar una determinada visión del mundo, tienen en realidad vocación de novelistas."

156 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 118: "la vie comme telle ne forme pas un tout; la nature peut produire des vivants, mais ils sont indifférents (*geichgültig*); l' art peut ne produire que des êtres morts, mais ils sont significants. Oui, voilà l' horizon de pensée: arracher par le récit le temps raconté à l' indifférence." Cfr. tamén o mesmo autor, *Soi-même comme un autre*, p. 191.

157 Cfr. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, F.C.E., 1965 (1ª ed. en francés, 1957), p. 11: "la imagen es *antes* que el pensamiento". Cfr. así mesmo o noso capítulo "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 392.

pensar que nin o ritmo narrativo que expresa a ecuación *tempo da historia / tempo da narración* -as "vitesses" genettianas-, nin a "frecuencia" nin sequera a "orde", máis ligada aos caprichos da memoria que aos dos sentidos ou emocións, son alleos á temporalidade psicolóxica. De todas maneiras, xa vimos que, ao non ser esta unha temporalidade directamente narrativa, resulta inmensurable.

2) Unha *temporalidade rememorativa* fundada nas vivencias e nas lembranzas do propio personaxe. A súa manifestación textual dominante é, en primeiro lugar, a *retrospección narrativa* e, en segundo lugar, as alteracións de *orde* -analepses e prolepses en primeiro e segundo grao- seleccionadas e coordenadas todas elas pola temporalidade seguinte e impulsadas pola anterior.

3) A *temporalidade narrativa e metanarrativa*, que selecciona intelixentemente os momentos vividos internamente polo personaxe e preseleccionados pola mesma memoria narrativa. O seu carácter racional e a súa vocación epistemolóxica fana portadora da autoconciencia inherente ao noso xénero. De entre todas as manifestacións textuais desta temporalidade da novela de autoformación destacan:

a) os *resumos iterativos* que reúnen nunha mesma expresión, como xa observamos, dúas das categorías temporais genettianas, unha relativa á *velocidade* -ecuación *tempo da historia / tempo da narración*- e outra relacionada coa *frecuencia* -número de veces que o narrador conta un ou varios episodios-. Mediante a recorrencia diexética ou narrativa implícita nos *resumos narrativos*, a novela da nosa época converte en signo o anodino e cotián. Desta maneira, o significado autoformativo non se extrae soamente do acontecemento cualitativamente relevante senón tamén daqueloutros en aparencia intranscendentes que a subxectividade do personaxe, a memoria e a intelixencia narrativa fai valiosos. O significado autoformativo converte en resumo o que tradicionalmente sería unha gran elipse, de aí que aquel non teña como finalidade acelerar o ritmo narrativo ao modo tradicional.

b) as *pausas digresivas*[158] que manifestan o compoñente "crítico e reflexivo"[159] do xénero. Sustentadas na narración pero sen ser propiamente narrativas senón metanarrativas, constitúen o dominio expresivo do autor implícito. Unhas teñen un

---

158 G. Genette, *Nouveau discours du récit*, pp. 24-25, corrixe a concepción restrinxida que sobre a pausa (somente considera a descritiva) mantén en *Figures III*: "Toute description ne fait pas pause; mais d' autre parte certaines pauses sont plutôt digressives, extradiégetiques, et de l' ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration".

159 Cfr. Antoine Berman, "Bildung *et* Bildungsroman", *Le Temps de réflexion*, 4, 1983, p. 154.

carácter simplemente *crítico* ou *reflexivo*, acorde coa natureza intelixente da entidade narrativa que as produce. Outras canalizan as calidades *poéticas* do autor implícito. Algunhas, as máis inclinadas ao espacio diexético, son *irónicas* ou *satíricas*. Finalmente, as que máis nos interesan, son aquelas referencialmente *autoformativas*, é dicir, pausas digresivas nas que a reflexión se proxecta sobre a propia evolución existencial do heroe. Se as imaxes que expresan o *Zeiterlebnis* do personaxe son a *linguaxe xove*[160] do xénero que estudiamos, as pausas digresivas do autor implícito constitúen a manifestación máis clara da sabedoría e maturidade da autoformación. A imaxe sostén o balbuceo temporal da subxectividade; as pausas, os remansos que a temporalidade adulta xera no seu curso narrativo.

E ¿que dicir da memoria narrativa e do seu papel mediador? Manuel Cruz dixo que "del tiempo del sujeto sólo puede dar cuenta la memoria". E engade:

> El ejercicio de la memoria no es una decisión del escritor, sino su destino. Se es buen escritor cuando se es capaz de ordenar los laberintos emocionales de la niñez y de la adolescencia alrededor de unas cuantas sensaciones, emociones, verdades y realidades primarias. De esta forma va tomando forma la identidad: reconociéndose en sus productos, objetivándose *merced a la memoria*. [161]

As palabras de M. Cruz veñen oportunamente na nosa axuda xa que non só poñen de relevo a necesidade e a mediación da *memoria* na narración senón tamén a súa función articuladora entre a *temporalidade psicolóxica -Zeiterlebnis-* e a temporalidade xeradora de identidade -a que constitúe, no noso esquema, a culminación das dúas fases previas: a *temporalidade narrativa e metanarrativa-*.

Intentamos esbozar o esquema básico temporal do xénero tratado e dúas obxeccións poden presentársenos de inmediato. En primeiro lugar, as tres temporalidades analizadas non son exclusivas da novela de autoformación: apuntan ao corazón de toda a novela. Estariamos así con aqueles que cren que o *Bildungsroman* non constitúe unha categoría especial xa que o tema da novela é esencialmente o da formación humana[162].

---

[160] Cfr. G. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 11: "La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven."

[161] Manuel Cruz, *Narratividad: La nueva síntesis*, p. 77. A cursiva é nosa.

[162] Cfr., neste libro, "Introducción", p. 13. Cfr. así mesmo, na publicación precedente, "El concepto de género literario", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 26 e s.

En segundo lugar, a que chamamos *temporalidade narrativa e metanarrativa* tampouco é exclusivamente narrativa nin en si mesma nin con respecto ás demais temporalidades, pois como xa vimos a *rememoración,* da que falamos na segunda fase, é tamén un proceso inherente á narración.

Nos dous casos, segundo cremos, estamos sometidos á marxe de flexibilidade e imprecisión semántica da propia linguaxe: esa marxe que cunha oposición binaria limitamos imprecisamente tamén ao "amplo sentido" / "sentido estricto"[163]. No primeiro caso, o esquema tripartito proposto como base estructural do xénero estudiado está fundamentado realmente nunha concepción teórica asimilable *grosso modo* ao que entendemos hoxe por novela. E isto é así porque a novela de autoformación -o exame da súa configuración histórica nolo mostra- xestouse e desenvolveuse no mesmo proceso xerativo da novela. A estructura antropolóxico-mítica do noso xénero, o esquema da iniciación humana, ten na novela, precisamente polo seu carácter narrativo, un dos máis dinámicos e vitais medios de figuración simbólica[164].

Así pois, o feito de que o xénero da novela de autoformación comparta con toda a novela o esquema básico da temporalización non é senón a demostración de que comparte tamén con ela o seu mesmo centro propulsor: a estructura antopolóxico-mítica do "devir" humano.

¿Onde buscaremos, pois, os caracteres distintivos da temporalidade do xénero para que poidamos falar deste como tal? Nós cremos que nas manifestacións textuais desas temporalidades e nos seus propios límites.

Así, por exemplo, se a *temporalidade psicolóxica* do personaxe está presente en toda a novela como unha virtualidade, o xénero novelístico da autoformación, precisamente como novela de personaxe, leva aquela virtualidade a un alto grao de desenvolvemento, pois o primeiro paso da autoformación é a asimilación interna particular dos acontecementos diexéticos. A abundancia de metáforas e metonimias

---

163 Desta imprecisión participan os outros xéneros novelísticos. Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 71, así o ve, cando afirma con respecto á novela picaresca que "picaresque genre, first of all; a group of novels secondly, that deserve to be called picaresque in the *strict sense* usually in agreement with the original Spanish pattern; another group of novels thirdly, which many be considered picaresque in a *broader sense* of the term only; and finally, picaresque myth: an essential situation or significant structure derived from the novels themselves." A cursiva é nosa.

164 Mais non é o único pois outras manifestacións culturais non literarias e nin sequera propiamente artísticas, como os ritos de paso e as relixións, son tamén representacións simbólicas da iniciación humana. Visto deste modo o "sentido amplo" do noso xénero vai máis alá incluso da mesma novela e da mesma literatura.

espaciais e os monólogos que dean conta de tal interiorización son os únicos baremos de que dispoñemos, segundo vimos, para estimar a "duración íntima" que implica este proceso.

Se "do tempo do suxeito só pode dar conta a memoria", a *anamnese* é unha calidade inherente á linguaxe narrativa da novela e de calquera relato. Mais a novela de autoformación ten unha esixencia específica desa temporalidade en canto á terceira fase de constitución do xénero -fase reflexiva- é a rememoración da vida do heroe desde a enunciación narrativa. A especificidade desta temporalidade no xénero estudiado faise explícita na retrospección narrativa dos relatos homodiexéticos e está presente, aínda que encuberta pola terceira persoa, nos heterodiexéticos.

Se a que chamamos *temporalidade narrativa e metanarrativa* a atopamos en calquera relato, a novela de autoformación acentúa o seu protagonismo gracias ao compoñente reflexivo do xénero. Neste sentido, as que consideramos como representacións textuais máis relevantes de tal temporalidade na novela de autoformación -os resumos iterativos e as pausas digresivas- constitúen, en canto manifestacións explícitas, redundancias da reflexividade inherente a toda narración e representacións puntuais desa intelixencia narrativa que conduce en sombras os fíos do relato e que chamamos "autor implícito".

En resumo, as tres temporalidades inherentes a todo proceso narrativo novelístico alcanzan no xénero estudiado, por esixencias específicas, un *alto grao de representación textual.*

Polo que respecta á segunda obxección, debemos admitir o inconveniente que resulta do feito de que a rememoración sexa tamén unha temporalidade narrativa, e a dificultade engadida de que a terceira temporalidade teña unha dobre denominación e, en consecuencia, unha dobre concepción. O fundamento da obxección pode ser máis amplo aínda se consideramos que a temporalidade psicolóxica, pertencente en orixe ao personaxe, só é viable a través da narración.

A separación en tres temporalidades que, nunha ou noutra orde, son narrativas obedece no noso esquema á natureza epistemolóxica de toda análise: a delimitación, a claridade, o coñecemento, en suma. Así, para nós, a *temporalidade rememorativa*, aínda que inherente na novela á mesma acción de narrar, é, pola súa orixe, anterior a ela, e presenta manifestacións textuais no xénero que fan aconsellable a súa distinción.

En primeiro lugar, a rememoración do narrador é un proceso derivado directamente da memoria. Facultade humana pasiva en canto depósito de vivencias e activa en canto efectúa unha primeira selección[165] de lembranzas, a memoria non é, en si mesma nin intelixente nin intelixible. Só a linguaxe nola fai intelixible pero non coherente, como intentan demostrar os monólogos rememorativos[166]. Necesita, pois, da narración para constituírse nun proceso coherente. A rememoración revélase entón como unha temporalidade narrativa mediadora, que esixe e é esixida, á súa vez, polas outras dúas temporalidades. Dun lado, só ela pode dar conta do tempo do suxeito, tempo que constitúe, por outra parte, o seu fundamento vital; doutro lado, só a enunciación narrativa, que non é posible sen o tempo da memoria, transforma nun proceso intelixente e cósmico a rememoración.

En segundo lugar, a distinción entre *temporalidade rememorativa* e *temporalidade narrativa e metanarrativa* alcanza pertinencia textual no noso xénero no uso dos tempos verbais. Aínda que por razóns de espacio non nos deteremos aquí, como sen dúbida sería desexable, nas relacións que o sistema dos tempos verbais manteñen coas temporalidades examinadas[167], un exemplo puntual pode refrendar oportunamente as nosas afirmacións.

No terceiro volume da triloxía *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, titulado *La llama*, asistimos co narrador autodiexético á rememoración da experiencia que o protagonista tivo da guerra civil española. Nun punto do relato, a retrospección narrativa lévanos a outro proceso rememorativo interno -*mise en abyme* da segunda temporalidade,

---

165 A experiencia dinos que recordamos aqueles feitos que pola súa impronta no tempo psicolóxico constituirán un papel fundamental na nosa autoformación. A narración, con todo, axuda a rescatar algúns recordos que descansaban esquecidos na nosa memoria e que poden constituír unha clave importante do noso autocoñecemento. A terapia psicanalítica fóra da literatura, por un lado, e as *Confesións* de Santo Agostiño e a obra de Proust na literatura autobiográfica, por outro, así o confirman. Cfr. S. Aurelii Augustini, *Confessionum*, Lib. X, cap. XIX, Taurini, Petri Marietti-Editoris, 1913, p. 364: "Neque enim omnimodo adhuc obliti sumus, quod vel oblitos nos esse meminimus. Hoc ergo nec amissum, quarere poterimus, quod omnino obliti fueramus." ("Non se pode, pois, dicir, que nos esquecemos totalmente, xa que nos lembramos ao menos, de termos esquecido e de ningún modo poderiamos buscar o perdido que esquecemos absolutamente"). O neoplatonismo de Santo Agostiño revélase con toda a súa forza no poder omnímodo que o santo atribúe á memoria, sobre todo nos capítulos VIII-XV do libro décimo. Para nós, é importante, sen embargo, independentemente das raíces filosóficas que o sustentan, o papel que o santo asigna á memoria no seu proceso de autoformación.

166 Cfr. D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 211, quen referíndose a este tipo de monólogos, manifesta: "L'intention, on le remarquera, est là aussi essentiellement mimétique: c' est bien de «décrire» qu' il s' agit; mais le modèle n' est plus celui de la communication autobiographique (raconter sa propre histoire), c' est celui de *la mémoire s' impliquant elle-même*. Et cette mimésis d' un processus solitaire, tout intérieur, n'entraîne pas seulement une chronologie brisée, mais aussi une relation fragmentaire". A cursiva é nosa.

167 Cfr. a revisión teórica que P. Ricoeur, leva a cabo sobre esta cuestión en *Temps et récit II*, pp. 93-113.

o "meminisse me memini" de Santo Agostiño[168]- que realiza o protagonista cando, de volta dunha excursión á serra coa súa amante María, viaxa en tren a Madrid o día 19 de xullo de 1936. Lémbrase no tren Arturo entón da transcendental noite do 18 de xullo que el viviu cos seus compañeiros socialistas. Unha vez acabada esta rememoración que é tamén, no conxunto do relato, unha analepse homodiexética completiva, o narrador dinos:

> *Esto fue* lo que *pasó* en la noche del 18. *La noche pasada*, aunque *ahora parecía* infinitamente lejos. La conversación de los otros *seguía* su zumbido. Yo *estaba* cansado, disgustado con lo *ocurrido* durante el día, disgustado con María, disgustado conmigo, sin ganas de ir a casa y encerrarme allí, con mi mujer como remate.[169]

O xogo de referencias temporais que esta pasaxe nos presenta, non só no uso dos tempos verbais senón tamén no dos pronomes demostrativos e adverbios, suxírenos as seguintes reflexións.

En primeiro lugar, 'esto', 'la noche pasada' e 'ahora' son signos lingüísticos que nos remiten á simultaneidade do narrado (a lembranza en segundo grao) coa enunciación narrativa. Pero ¿de que enunciación narrativa se trata ? ¿ese presente é realmente o presente do narrador? Propiamente, non. Temos que distinguir aquí tres niveis lingüísticos diferentes, expresión de tres temporalidades tamén diferentes: o tempo presente do narrador, o tempo pasado do rememorador e o pasado dos feitos que se lembran en segundo grao. Nada nos impide falar no segundo nivel dun presente histórico, ese "presente de evocación" que ao dicir de D. Cohn "crée momentanément l'illusión d' une coïncidence de deux niveaux temporels, «evoquant littéralement le temps de l'histoire, de l'action, dans le temps de la narration"[170]. En todo caso, trátase dun presente histórico en segundo grao: simultaneidade do rememorado en primeiro grao coa enunciación narrativa e simultaneidade da lembranza en segundo grao coa primeira rememoración. Os pasados (imperfectos) en que aparecen os verbos destrúen a ilusión desas simultaneidades e restauran o pasado convencional e referencial que se segue no resto do relato[171]. Así pois, mediante ese uso puntual do presente lingüístico, o autor

---

168 "Lémbrome de terme lembrado". S. A. Augustini, *Confessionum*, Lib. X, cap. XIII, p. 355.

169 Arturo Barea, *La forja de un rebelde III. La llama*, Madrid, Turner, 1977 (escrita en español e publicada en inglés entre 1941 e 1944), p. 121. As cursivas son, obviamente, nosas.

170 D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 225.

171 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 112, quen ve neste dobre compoñente dos tempos verbais unha ilustración das relacións entre *mímesis I* e *mímesis II*. Para Ricoeur, "les temps du passé disent d' abord le passé, puis, par une trasposition métaphorique qui conserve ce qu' elle dépasse, ils disent l'entrée en fiction sans référence directe, sinon oblique, au passé en tant que tel."

implícito potenciou textualmente a temporalidade rememorativa ao mesmo tempo que crea a ilusión de que ese momento rememorado en primeiro grao é simultáneo ao propio presente do narrador e ao do lector[172].

En segundo lugar, os diferentes pasados verbais empregados na citada pasaxe -imperfectos e perfectos simples- confirman os dous graos da rememoración: os imperfectos 'parecía', 'seguía' e 'estaba' expresan a distancia temporal que media entre o presente do narrador e o momento evocado na rememoración narrativa -tarde do 19 de xullo de 1936-; os perfectos simples 'fue' e 'pasó' expresan a distancia que vai do presente do narrador ao momento rememorado en segundo grao -18 de xullo do mesmo ano-. No primeiro caso, o aspecto durativo dos verbos representa o proceso rememorativo da narración; no segundo, o aspecto perfectivo actúa como refrendo da finalización do episodio evocado en segundo grao[173].

Por último, a pasaxe ofrece tamén signos lingüísticos explícitos da *temporalidade psicolóxica*. A ruptura da cotidianidade, a eclosión de tensións e, sobre todo, a acumulación de vivencias transcendentais nunha noite tan significativa na vida do heroe fai que a sensación de pasado máis lonxano -"ahora parecía infinitamente más lejos"-, non obstante a súa inmediatez, se acentúe.

E xa, para rematar a nosa *anticipatio* ¿por que unha dobre denominación -'narrativa' e 'metanarrativa'- na terceira temporalidade? Primeiro, porque nos convén singularizar esa intelixencia narrativa que, implícita na mesma narración, é a responsable do carácter cósmico e teleolóxico do noso xénero, da selección de vivencias e lembranzas con valor autoformativo, da ralentización do monólogo, dos resumos iterativos, dos silencios elípticos que falan, das pausas digresivas que representan a súa humanidade (sentimentos, pensamentos), etc. Segundo, porque non só a narración é autoformativa: xa vimos que o compoñente metanarrativo é unha característica relevante do xénero e

---

172 Cfr. E. Benveniste, *Problemas de lingüística general, II*, p. 80: «Quienquiera que diga "ahora, hoy, en este momento", localiza un acontecimiento como simultáneo a su discurso; su "hoy" pronunciado es necesario y suficiente para que su interlocutor se le reúna en la misma representación. Pero separemos "hoy" del discurso que lo contiene, pongámoslo en un texto escrito; "hoy" no es ya el signo del presente lingüístico, puesto que ya no es hablado y percibido, y tampoco puede remitir al lector a ningún día del tiempo crónico, puesto que no se identifica con ninguna fecha; pudo haber sido proferido no importa qué día del calendario y se aplicará indiferentemente a todo día. El único modo de emplearlo y de hacerlo inteligible fuera del presente lingüístico es anexarle una correspondencia explícita con una división del tiempo crónico: "hoy 12 de junio de 1924" (...). Así se establece la juntura entre el tiempo lingüístico y el tiempo crónico».

173 Cfr. A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, New York, Humanities Press, 1972[2] (1ª ed. 1952), p. 96: "As stated earlier, the past in wich most novels are written represents not a simple value of pastness but a complex of different degres of it." Cfr. así mesmo, a nota 171 na páxina anterior.

alcanza nel un alto grao de representación textual. As pausas digresivas, que representan unha primeira lectura da autoformación xerada polo relato, son dependentes deste pero non son propiamente narrativas.

Dixemos antes, a propósito do específico modo de comportarse as tres temporalidades na novela de autoformación, que tal especificidade se recoñece nas manifestacións textuais máis relevantes e tamén nos *límites da súa actuación*. O xénero que estudiamos participa dos movementos de renovación novelesca e xa examinamos na publicación precedente como a novela lírica do presente século logra desenvolver con éxito moitas das potencialidades novelísticas da autoformación. Parece, sen embargo, que a "ruptura de la linealidad temporal"[174], característica segundo Gullón da novela lírica, non pode escurecer no noso xénero a orde imposta polo propio proceso autoformativo. É máis, a autoformación propende á linealidade cronolóxica, como recoñece P. Ricoeur no que el denomina "roman d 'apprentissage":

> Il est clair qu 'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu' *une structure linéaire plus continue convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose*, tandis qu'une chronologie brisée, interrompue par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérement pluridemensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survoi et de toute cohésion interne.[175]

Do mesmo modo, parece ser necesario un mínimo soporte diexético do acontecemento[176] se ben tendo en conta que, no noso xénero, como xa puxemos de relevo, "au contraire du modèle aristotélicien, l'intrigue est mise au service du personnage"[177]. Neste sentido, a mutua dependencia da narración e da identidade do personaxe advírtese no feito de que "à mesure que le récit s' approche du point d'annulation du personnage, le roman perd aussi ses qualités proprement narratives"[178].

---

174 Cfr. Ricardo Gullón, *La novela lírica*, p. 15.

175 P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 120. A cursiva é nosa.

176 Cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 169: "La différence essentielle qui distingue le modèle narratif de tout autre modèle de connexion réside dans le statut de l' *événement*, dont nous avons fait à plusieurs reprises la pierre de touche del' analyse du soi". E ao respecto, Ricoeur puntualiza en nota a pe de páxina: "Je dis qu' en entrant dans le mouvement d' un récit qui conjoint un personnage à une intrigue, l' événement perd sa neutralité impersonnelle. Du même coup, le statut narratif conféré à l'événement prévient la dérive de la notion d'événement, qui rendrait difficile, sinon impossible, la prise en compte de l' agent dans la description de l' action."

177 P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 176. Ricoeur sitúa precisamente "le roman d' apprentissage et, plus encore, le roman du courant de conscience" no conxunto de manifestacións novelísticas que máis claramente representan esta subordinación.

178 P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 177.

A novela de autoformación sitúase, pois, no conxunto da producción novelística, como un *xénero de comportamento mesurado*, nunca exposto aos límites de ruptura da temporalidade e da narración que son as que soportan, respectivamente, o proceso de autoformación e a identidade narrativa do personaxe.

2.3 *Espacialización*

Mikel Dufrenne destacou, en *Fenomenología de la Experiencia Estética*, a relación recíproca que se establece entre a necesaria espacialización do tempo e a igualmente necesaria temporalización do espacio, non só no suxeito senón tamén no obxecto estético[355]. Polo que respecta á espacialización do tempo, Dufrenne sostén que este "es más pobre en propiedades intuitivas que el espacio, por tal motivo las relaciones de tiempo puede y deben expresarse por una intuición exterior"[180]. Pola espacialización,

> el tiempo se desprenderá del sujeto, el tiempo vivido se convertirá, por efecto del juego espacial, en el tiempo conocido y medible, un tiempo sobre el que ejercemos influencia y poder. En lugar del flujo que cada uno *somos*, es un tiempo que *tenemos*. Y también un tiempo que *nos posee*, siempre que conociéndonos como objetos, nos inscribamos en él y ocupemos nuestro puesto entre los acontecimientos.[181]

A estreita relación entre tempo e espacio na novela foi posta de relevo por G. Genette, narratólogo que construíu unha tipoloxía da temporalidade do relato escrito, segundo vimos. Para Genette, a temporalidade deste relato

> est en quelque sorte conditionnelle ou instrumentale; produit, comme toute chose, dans le temps, *il existe dans l'espace et comme espace*, et le temps qu'il faut

---

179 Cfr. Mikel Dufrenne, *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1982, pp. 283-289 (versión española de Román de la Calle do orixinal *Phénomenologie de l' Experience esthétique. I. L'Objet esthétique*, Paris, PUF, 1953). Para Dufrenne, pola temporalización do espacio e a espacialización do tempo pasamos a descubrir "un tiempo y un espacio propios, interiores en cierta medida al objeto estético y como asumido por él, que hacen de él un cuasi-sujeto, capaz de un mundo que expresa en sí." (p. 289)

180 M. Dufrenne, op. cit., p. 287.

181 *Ibidem*, p. 287.

pour le «consommer» est celui qu' il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d' autre temporalité que celle qu' il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture."[182]

Na mesma dirección, Shlomith Rimmon-Kenan, inspirándonse en M. Perry, sostén que "story and narration may be seen as two metonymies of the text, the first evoking it through its narrative content, the second through its production." [183]

A interdependencia de *espacio* e *tempo* e a consideración metonímica da temporalidade, da historia e da narración que poñen de manifesto as citas dos mencionados autores non pretenden invalidar o estudio da temporalidade nin a fecundidade que na análise do relato ten a oposición 'story' / 'narration'. Só revelan o sometemento de todas estas categorías, incluída a do espacio representado, á realidade fenomenolóxica da lectura do texto. Xa que, como Roman Ingarden ten sinalado, "os espaços explícita e realmente apresentados são (...) separados por uma espécie de lacunas e ostentam, por assim dizer, lugares de indeterminação"[184]. Estes lugares de indeterminación que non só afectan ao espacio representado senón tamén ao tempo, "são predeterminados pelas unidades de significação e durante a leitura actualizados pelos leitores."[185]

No capítulo "La novela lírica" da publicación precedente, vimos tamén como Ricardo Gullón proclama o carácter *esencial* do espacio literario ao que considera, á súa vez, como *espacio-metáfora* de realidades míticas[186].

Metonimia e *metáfora*: velaí os dous tropos que se converten en instrumentos de análise case inevitables cando abordamos o coñecemento do espacio representado *en* e *pola* novela[187] e cando, como vimos no apartado anterior, nos internamos na temporalidade psicolóxica do heroe.

---

182 G. Genette, *Figures III*, p. 78. A cursiva é nosa.

183 Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, p. 4.

184 Roman Ingarden, *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979², p. 246, trad. de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento do orixinal *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1965³ (1ª ed. 1930).

185 R. Ingarden, op. cit., p. 275. Cfr. así mesmo D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 111, quen considera esta teoría de Ingarden "transcendente en grado sumo para la cuestión del realismo".

186 Cfr. Ricardo Gullón, *Espacio y novela*, pp. 8-9. Cfr. tamén "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 418, nota 659. Así mesmo, véxase a Introducción do presente libro, p. 69.

187 Cfr. P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 11: "La métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité. En liant de cette manière fiction et redescription, nous restituons sa plénitude de sens à la découverte d'Aristote dans la *Poétique*, à savoir que la *poiêsis* du langage procède de la conexion entre *muthos* et *mimêsis*."

Como non é a nosa intención realizar un exame pormenorizado da espacialidade do xénero tratado senón observar algúns dos seus máis representativos perfís nos textos hispánicos estudiados, permitímonos resumir algunhas das conclusións a que nos levou a revisión do espacio no capítulo "La novela lírica" (*La novela de autoformación*, Kassel, 1996) e que lembramos na Introducción deste libro (cfr. pp. 62-64).

En primeiro lugar, lembremos que o espacio textual é a manifestación da terceira fase iniciática do heroe, a saber, a reflexión rememorativa sobre as experiencias diexéticas. Deste modo, non só a historia e a narración son metonimias do espacio textual; tamén a autoformación do heroe o é.

En segundo lugar, vimos que este espacio textual novelístico é un "modo de figuración simbólica" dos mitos. Se temos en conta que a novela de autoformación está fundamentada precisamente nunha estructura mítica, non é de estrañar que o noso xénero se enriquecera diacronicamente coas diferentes interpretacións que sobre tal estructura aportan as súas configuracións históricas. Non é de estrañar tampouco que a vitalidade desa estructura mítica e o fenómeno da intertextualidade nos permitan descubrir certas constantes de especial fecundidade novelística: o *camiño* e a *viaxe*, entre as máis sobresaíntes. A recorrencia novelística da fase iniciática propiamente dita -a fase de probas- non se detén, con todo, nestas representacións itinerantes. A novela dos nosos días rescatou para a iniciación o valor simbólico-mítico dos espacios cerrados. Cidades, celas de institucións penitenciarias ou pedagóxicas, faiados, sotos e bordeis son, entre outros espacios, destacadas singularizacións do mitema profundamente iniciático do "descenso aos infernos".

Por último, independentemente de que a mesma novela se constitúa como representación textual do mitema "regreso ás orixes" -3ª fase iniciática- mediante a temporalidade rememorativa, o espacio textual pode representar tamén metaforicamente o regreso do heroe ás orixes diexéticas. A simbolización espacial do mitema "regreso ao paraíso" ten idóneo asento, como vimos e veremos, naquelas novelas do noso xénero nas que o proceso de autoformación culmina na identificación do heroe coa comunidade da orixe. Aqueles ámbitos da cultura hispánica, xeralmente periféricos como os hispanoamericanos ou peninsulares con lingua e cultura autóctonas, son particularmente proclives a este tipo de novelas de autoformación.

Destacamos, finalmente, as virtualidades *conformadoras, integradoras* e *identificadoras* do espacio iniciático. Desde os fundamentos míticos que nos asisten e coa

linguaxe que nos presta o esquema actancial, o espacio actúa aquí como *emisor, axudante, opoñente* e incluso como *destinatario.* Non esquecemos, a este respecto, aquelas novelas en que o protagonista culmina o seu proxecto autoformativo nunha especie de comuñón panteísta co contorno. En todo caso, o espacio non é xa visto de ningún modo como receptáculo pasivo; polo contrario, conxunta ou fragmentariamente, con referencias humanas ou obxectivas, o espacio *actúa como esa alteridade* necesaria para autoformación, o autocoñecemento e a identidade persoal do heroe.

Aos exemplos amosados no mencionado capítulo da publicación precedente -"La novela lírica"- engadimos agora novas ilustracións desas constantes espaciais do noso xénero que anteriormente subliñamos.

Seleccionamos, en primeiro lugar, a *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, unha das máis representativas novelas de autoformación do noso século no que á revitalización do *camiño iniciático* se refire. Ata tal punto domina a representación do camiño de probas nesta novela que *o camiñar de Fabio Cáceres se converte nun fin en si mesmo*, como advirte Fernando Ainsa[188]. O mencionado crítico recolle da novela arxentina que nós examinamos aquelas pasaxes en que significativamente o protagonista manifesta a súa *vocación de camiñar sen termo e o seu dominio sobre o espacio que interveu na súa autoformación:*

> Parece mentira en lugar de alegrarme por las riquezas que me caían de manos del Destino [refírese Fabio á herdanza que, segundo lle comunican ao final da obra, recibe do seu pai] me entristecía por las pobrezas que iba a dejar..¿Por qué? Porque detrás de ellas estaban todos *mis recuerdos de resero vagabundo* y, más arriba, *esa indefinida voluntad de andar*, que es como una *sed de camino y un ansia de posesión*, cada día aumentada, *de mundo.*[189]
> (...)
> ¡Mis heredades! Podía mirar alrededor, en redondo, y decirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir. ¿Cuándo, en mi vida de gaucho, pensé

---

188 Cfr. Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 201-204. Para Fernando Ainsa, o "camiño como fin en si mesmo", presente en moitas novelas americanas, expresa unha antinomia típica da cultura de ultramar: «Por un lado, si el «caminar» como un fin en sí mismo se dirige hacia el «interior» secreto y raigal de América se puede hablar de un «movimiento centrípeto». Por el otro, si va hacia la «periferia», ese exterior que la atrae e influye, puede hablarse de un «movimiento centrífugo». Detrás de uno y otro, pueden alinearse todos los dualismos y las parejas antinómicas en que se enfrenta dialécticamente la identidad cultural iberoamericana». (p. 204)

189 Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, p. 275. A cursiva é nosa nesta e na seguinte cita.

andar por campos ajenos? Me sugería una sonrisa el solo hecho de pensar en tantos dueños de estancia, metidos en sus casas, corridos siempre por el frío o por el calor, asustados por cualquier peligro que les impusiera un caballo arisco, un toro embravecido o una tormenta de viento fuerte. ¿Dueños de qué? Algunos parches de campo figurarían como suyos en los planos, pero *la pampa de Dios había sido bien mía, pues sus cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía.*[190]

A resistencia íntima de Fabio Cáceres a abandonar o camiño iniciático é análoga á que de seguida veremos en *El camino* de Miguel Delibes e ofrece, como nesta obra, suxestivas reflexións psicanalíticas sobre a relación dos protagonistas coa figura do pai. En todo caso, o noso obxectivo prioritario neste momento é sinalar que *Don Segundo Sombra* proporciona unha mostra clara e audaz do que aínda pode facer, novelisticamente, o *camiño en espacio aberto* como fase iniciática.

Pero se un heroe itinerante pode resultar excepcional entre os textos novelísticos do noso século, proclives, segundo vimos, aos espacios cerrados, a idiosincrasia da novela de Güiraldes repousa, sobre todo, nos lazos afectivos e volitivos que unen ao protagonista co camiño de probas e na conciencia que o mesmo heroe ten da integración dese espacio na súa propia personalidade.

Ilustramos a continuación o mitema do "descenso aos infernos" -outra variante mítica da fase iniciática- en *Nada*, novela de Carmen Laforet que consegue o premio Nadal en 1944 e a súa primeira publicación en 1945.

O comezo desta novela coincide co ingreso de Andrea, a protagonista, nun dobre círculo infernal: Barcelona, a gran cidade e, dentro dela, a casa da rúa de Aribau. A presión asfixiante que este dobre círculo exerce sobre a heroína é significado recorrente e metonimicamente na linguaxe da narradora a través das percepcións sensoriais da protagonista:

190 R. Güiraldes, op. cit., pp. 287-288.

Un aire marino, pesado, y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad. [191] (...).

En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. (pp. 14-15).

El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato. Sentí que me ahogaba (...) (p. 18).

Había un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeña, polvos para la cara y a ropa mal cuidada. (p. 34).

Parece que el aire está lleno siempre de gritos...y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza. (p. 38).

Su olor [refírese Andrea ás historias turbias que enchían a súa vida] que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea. (p. 42).

Estas sensacións provenientes do círculo más inmediato á protagonista, a casa dos seus familiares, alcanzan tamén á cidade:

Tengo ganas de ver pinos (no esos plátanos de la ciudad que huelen a triste y a podridos desde una legua) (...) (p. 135).

Los árboles de la calle de Aribau -aquellos árboles ciudadanos, que, según Ena, olían a podrido, a cementerio de plantas- estaban llenos de delicadas hojitas (...) (p. 150).

As sensacións opresivas, asociadas case sempre, como vemos, ao sentido do olfato, alíanse coa referencia igualmente infernal da noite:

---

[191] Carmen Laforet, *Nada*, Barcelona, Destino, 1987[8], p. 12. As seguintes referencias á obra incluirán a páxina correspondente a esta edición, nunha paréntese.

> Aquellas noches que corrían como un río negro, bajo los puentes de los días, en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasma. (p. 212).

> Sobre mí el calor lanzaba su aliento, irritante como jugo de ortigas, hasta que oprimida, como en una pesadilla, volvía a despertarme otra vez. (p. 213).

En fin, podiamos seguir apuntando outras imaxes sinestésicas e cenestésicas coas que a narradora reflecte "el anegarse en la nada" (p. 41), en la "propia muerte" (p. 41) da protagonista. Podiamos falar incluso da compartimentación da casa familiar que é, segundo Mirella D'Ambrosio, "the spatial epitomization of a fractured nation, divided by unbreachable differences"[192]. Máis relevantes parecen no noso estudio, sen embargo, as interrelacións dinámicas -"contraction", "distancing" e "expansion"[193]- que entre heroína e espacio observa esta mesma autora.

O primeiro movemento "suggests dysfunction, disintegration, and anomie as well as the inmobility of physical enclosure"[194]. É, pois, o movemento que parte do mesmo espacio e que reflecte o estreitamento do círculo opresivo sobre a heroína.

O segundo e terceiro movementos atanguen directamente á protagonista e expresan a súa actuación contra o primeiro. Segundo Mirella D'Ambrosio, co *distancing*, "Andrea effects a psychological separation from those forces and people which encroach upon her territory in dangerous or threatening ways."[195] É unha forma de construír pequenos reductos provisionais de liberdade que a liberen tamén provisional e emocionalmente da opresión.

Finalmente, a "spatial *expansion* is yoked to independent action in defiance of rules and social sanctions."[196] Cando ao final da novela -o final aberto típico do noso xénero[197]- Andrea acepta a invitación da súa amiga Ena para traballar e estudiar en Madrid, rómpese por fin o círculo infernal e unhas novas perspectivas de liberdade ao mesmo tempo que unha nova iniciación se abren ante a protagonista.

---

192 Mirella D'Ambrosio Servodidio, "Spatiality in *Nada*", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 5, 1980, p. 59.
193 Mirella D'Ambrosio Servodidio, op. cit., pp. 62-63.
194 *Ibidem*, p. 62.
195 *Ibidem*, p. 63.
196 *Ibidem*, p. 63.
197 Cfr. *ibidem*, p. 70, en que Mirella D'Ambrosio considera esta novela de C. Laforet como un "*Bildungsroman* in which eternal verities (the perennial "rites of passage") and historic contingencies (social

O significado positivo dun espacio cerrado -protector, non opresivo- encontrámolo en *El camino* de Miguel Delibes. O mitema do "descensus ad inferos" transfórmase aquí en "ingressus ad uterum", realmente dúas variantes da mesma función iniciática. En efecto, esa concavidade natural que forma o val de Daniel, el Mochuelo, representa unha protección uterina que o heroe se resiste a perder. Como na novela de Güiraldes recentemente examinada, o protagonista de *El camino* non só está intimamente vinculado ao espacio que o agarima e no que tivo os seus primeiros encontros autoformativos co mundo senón que tamén ten conciencia de tal vinculación. As palabras con que se abre o capítulo III, expresadas en *estilo indirecto libre* - "monólogo narrativizado"-, así o poñen de manifesto:

> El valle... Aquel valle significaba mucho para Daniel, el Mochuelo. Bien mirado, significaba todo para él. En el valle había nacido y, en once años, jamás franqueó la cadena de altas montañas que lo circuían. Ni experimentó la necesidad de hacerlo siquiera.[198]

E como Fabio Cáceres na novela arxentina, Daniel, el Mochuelo négase a renacer, ou o que é o mesmo en linguaxe mítica, non responde voluntariamente á chamada dunha nova aventura iniciática fóra deste espacio.

Esta selección de ilustracións condúcenos, finalmente, ao poder *identificador* do espacio inerte, un poder que emana das propiedades reflexivas que lle concede o heroe. Estámonos a referir á novela do escritor galego Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, publicada por vez primeira en Buenos Aires o ano 1948. As palabras do mesmo novelista na "Justificación" inicial da obra iluminan a concepción da novela, o seu fundamento mítico, o profundo e complexo simbolismo da catedral, a súa ambivalencia significativa -opresora e protectora á vez- e a dialéctica que se establece entre este monumento e o neno:

---

and individual circumstances) are effectively conjoined." Con anterioridade, Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978, pp. 177-201, realizou un estudio do fundamento mítico de *Nada* no que destaca, entre outros, os mitemas da *aventura da noite*, o *descenso aos infernos* e a *persecución*. As conclusións finais deste estudio levan tamén a Villegas á consideración da novela de Carmen Laforet como un *Bildungsroman* aínda que con interpretacións diferentes ás aportadas por Mirella D'Ambrosio: "*Nada*, en cuanto *Bildungsroman* o *novela de desarrollo*, puede ser optimista, porque nunca se cuestiona el sistema de valores de la sociedad ni problematiza su propia existencia como parte de la estructura social en la que tendrá que convivir. La ingenuidad o pureza tan notable en la novela viene de que es una adolescente o joven que pasa por el escenario de la vida sin tocar realmente fondo. Sus desilusiones son desilusiones de sueños infantiles." (p. 200)

198 Miguel Delibes, *El camino*, Barcelona, Destino, 1970[9], p. 26.

> había que construir una catedral con palabras y no como arqueología, sino como vitalidad y convivencia; había que tratar de conseguir la tectónica y vuelo de la piedra y de la madera y el entrometimiento en ellas de unas gentes, con sus goces y pesares, con su nobleza y su bellaquería, cerrándose la atroz espiral sobre el niño, invaginado en ella como en una tenebrosa matriz; atrapado en su soberbia, en su angustioso amparo y en su condicionada esperanza, secretamente percibidos como formas de un sino superior a toda realidad circundante que había que aplacar mediante la súplica o el pacto con los que el niño reacciona, sin saberlo, contra su apresamiento brutal.[199]

O esbozo do texto que trazan estas palabras do escritor no marco peritextual da súa "Justificación" teñen rápido refrendo na narración. O protagonista-narrador intúe, desde o comezo, a presencia invencible daquel cosmos de pedra que simboliza a forza do eterno:

> La sombra de la catedral era para mí como una presencia no admitida de la imbatibilidad del destino. Su vecindad me cercaba con una intuición de lo eterno, tan potente y tenaz, que la vida del pueblo, la de las gentes extrañas, la de las gentes mías, se me figuraba como sin sentido final, vacua en sus requerimientos de prioridad y de perpetuidad, por veces, grotesca en la obstinación de materia tan deleznable frente a aquella perenne y segura insolencia. (p. 22).

Luis Torralba, o protagonista, presente que non pode esquivar aquela impresionante mole, máis impresionante aínda se temos en conta a inmediata veciñanza da catedral coa vivenda familiar e os poucos anos do neno. Percibe tamén que está condenado a un continuo enfrontamento con ela, non en van é o eco e o símbolo das forzas antagónicas do seu mundo iniciático.

> Desde el comienzo de esta intuición, nada lúcida en aquellos años, se entabló entre el templo y mi ser más insospechado, una bruta rivalidad sin palabras, hecha de rudas y borrosas mociones; una callada lucha en la que aspirábamos,

---

[199] Eduardo Blanco Amor, *La catedral y el niño*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976, p. 14. Nas próximas referencias á obra seguiremos esta edición e incluiremos a páxina en paréntese.

> sin saberlo, a una no confesada y recíproca anulación. Sabía yo, también sin saberlo, desde los hondones de una razón no formulada, que si me dejaba abatir por aquella potencia sin escrúpulos no tardaría en ser transfundido en ella, absorbido por tan fuerte presencia espiritual, sin más posible evasión del alma, ni aún de los sentidos, que los que ella me consintiese. (p. 22).

Esta autoafirmación da liberdade individual fronte ao templo é, para nós, expresión simbólica da vocación autoformativa do heroe. Ante a imposibilidade de medir as súas forzas coa catedral, o neno decide facela amiga súa. Transforma así a imaxe antagónica nunha imaxe especular da súa identidade e integra a forza espiritual do espacio na súa propia personalidade:

> Un día entre los muchos de este lento drama primario, vi, con repentina aclaración, que tal vez sería posible resolver dualismo tan caprichoso: en vez de sentir el templo como una agresiva fuerza mágica, tratar de hacerme su amigo para dejar de ser su esclavo. Escucharía, con el corazón, sus bisbiseos maravillosos, y yo le contaría mis secretos que, ya liberado de su miedo, no serían tantos (...). Y así fue como comencé a devorar el lento y amargo tótem que había de rodar por mi sangre ya toda la vida, desacordando su ritmo con el de casi todas las cosas entre las que me tocó vivir. (p. 24).

As relacións case-humanas que o heroe establece coa catedral son canle para a expresión dos primitivos sentimentos hostís cara a súa imaxe de soberbia:

> Porque más que la tunda a Eucoidea, lo que estimulaba mi alegría era la humillación del templo mismo. Cada vez que su terrible autoridad sufría un desmedro de poder y dejaba al descubierto un lado vulnerable, yo me sentía con algo de mí mismo recuperado, como si naciese un poco más. Era la certeza de que su mano helada no podía detener el pulso de la vida. (p. 211).

O trato continuo, con todo, vai humanizando máis e máis o espacio pétreo e convértese en medida do propio crecemento do heroe[200]. O coñecemento que do templo vai adquirindo o protagonista reduce os seus límites magníficos:

---

[200] A mesma catedral, no mesmo espacio urbano de Auria, nome literario da cidade real de Ourense, aparece tamén como punto de referencia destacado na vida de Adrián Silva (*La vocación de Adrián Silva*,

> mis aficiones arqueológicas y mis estudios, un poco a la buena de Dios, sobre las épocas resumidas en la varia arquitectura del templo, habían ido reduciendo la esfinge catedralicia a las razonables proporciones del conocimiento (p. 269).

Non obstante, Luis Torralba, próximo xa o final da obra, manifesta a súa vontade de non prescindir do poder máxico que o templo exerceu na súa infancia:

> en el fondo seguía estando viva aquella tendencia a responsabilizarla por todo lo que de insólito me sobrevenía. Comprendía que aquella atribución supersticiosa no era más que una infantil reminiscencia, pero no podía (aunque mejor sería decir, profundamente hablando, *no quería*) desprenderme de ella, sería como tener que encararme con una responsabilidad tan brutal que acabaría aniquilándome. (p. 260).

Cando, ao final, o heroe ten que deixar a casa dos seus antepasados, a humanidade da catedral adelgázase na escultura do David, e a tenra despedida concéntrase nela. Luis Torralba proclama metonimicamente coa posesión interna deste reducido espacio pétreo con forma humana, non só a posesión de toda a catedral senón tamén a conciencia do que ela representa: a súa propia iniciación na cidade de Auria:

> Acostumbrado a su trato, por aquel secreto puente de luces sobre el gárrulo bracear de los «otros», jamás levantaría de entre ellos la cabeza para verle desde

---

de Otero Pedrayo). Non se trata, sen embargo, dunha referencia autoformativa como na novela de Blanco Amor xa que Adrián abandona Auria nas primeiras páxinas da novela para cumprir un encargo do seu tío Don Bernardo. Outro templo dionisíaco, o pazo da Cuqueira, é o espacio infernal no que Adrián experimenta a súa iniciación diexética. A catedral de Auria, pois, representa para Adrián unha referencia espacial asumida que pode, momentamentamente, reflectir os seus sentimentos; pode incluso reflectir anticipadamente o ultramundo dos mortos que tan pronto coñecerá Adrián na súa iniciación; pero non representa unha referencia espacial autoformativa. Cfr. Ramón Otero Pedrayo, *La vocación de Adrián Silva*, La Coruña, Moret, 1949, pp. 20-21: "Adrián, arrodillado al pie de la verja del Evangelio, se acusó de la pereza, los vanos análisis y mórbidos pensamientos de aquella mañana. (...) Debía contar con sus propias fuerzas en el páramo de un nuevo otoño que debía cruzar sin titubeos, siguiendo el camino derecho, indiferente a las veredas que a cada paso solicitaban su atención de diecinueve años para llevarle a los jardines amorosos de rosas, a los paisajes de aguas y nogales sonantes, a la canción popular y al regusto de los poetas. Le hizo bien el frío de las losas. *La catedral le parecía más alta, grande y profunda, y no casi desierta. La henchía un bajo rumor de rezos. Eran las generaciones sepultadas materialmente en la plaza detrás del Espolón, en el atrio de Santa María la Madre, a que había hecho referencia Don Bernardo.*" A cursiva é nosa.

el hondón de la calle de las Tiendas que, como todas las calles, tenía algo de cloaca. No; allí quedaba perpetuo, maravilloso...y mío. Todos los soles, todas las lunas, todas las lluvias, todas las escarchas, todos los luceros sobre él, rescatado, salvado en mi alma de su quieta misión ornamental, donde seguirá viviendo una vida más presente que la de los otros seres que han gastado su sangre a mi alrededor y que apenas perdurarán como restos naufragados en los canales donde también la mía rueda y se destroza. (p. 324).

Sen a persistente sublimación metafórica que do espacio iniciático fan os protagonistas dalgunhas novelas, segundo acabamos de ver, outros signos textuais e peritextuais poden axudar aos lectores, mediante a linguaxe metafórica e metonímica, a descubrir os diferentes valores autoformativos do espacio. Entre estes signos, destacamos os títulos das novelas[201], os nomes dos personaxes e os comezos textuais.

Sería interesante a este respecto realizar un estudio sobre os comezos "émiques" ou "étiques[202] que nos sitúan, xa nas primeiras palabras da novela, ante un espacio determinado. Desde a observación ao paso -non rigorosa- deses comezos, advertimos que a preeminencia locativa concedida ao espacio polo narrador, dentro do seu propio discurso, é un primeiro signo textual da transcendencia que aquel terá na vida do heroe[203].

A metáfora e a metonimia poden deslindar as súas funcións instrumentais ao servicio de situacións autoformativas diferentes. Centrámonos xa directamente no espacio textual.

Germán Gullón destacou en *Los Pazos de Ulloa* como

---

[201] Cfr. os exemplos que ao respecto seleccionamos no capítulo "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 418 e ss. Cfr. tamén na Introducción do presente libro, pp. 69-70 e nota 152.

[202] Cfr. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, p. 47. Aínda que para Genette existe unha liña de gradación entre ambos, os comezos "émicos" son aqueles nos que o espacio, o personaxe -Genette refírese aos personaxes-, etc., aparecen mencionados co nome que lles corresponde e os "éticos", cun simple pronome. Os primeiros son máis frecuentes nunha narración tradicional con percepción "autorial"; os segundos están asociados, en cambio, cunha "certaine modernité romanesque" e coa percepción "figural", segundo a denominación de Stanzel. A novela de autoformación na narrativa hispánica observa tamén nestes comezos un comportamento mesurado. Os textos que privilexian o espacio iniciático nas primeiras palabras textuais fanno referíndose a el co nome usual pero precedido do artigo determinado, o que presupón o coñecemento previo dese espacio e anticipa, en consecuencia, a perspectiva "actorial" ou "figural" do noso heroe. Cfr. E. Blanco Amor, *La catedral y el niño*, p. 19: "La catedral estaba en medio de la ciudad (...)" e Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, p. 9: "En las afueras del pueblo (...) el puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo."

[203] Cfr. os exemplos aportados na nota anterior.

> el discurso del narrador aparece salpicado de expresiones metonímicas que contrastan a cada paso con las deformaciones metafóricas, ilusiones idealistas, incluso melodramáticas, de los seres ficticios, que se incrustan en su discurso a través de diálogos, monólogos interiores, o simple recuento de lo que aquellos piensan[204]

A observación de Gullón, destinada a poñer de relevo dous planos narrativos diferentes en *Los Pazos de Ulloa*, "uno idealista y otro figurativo"[205], non só manifesta, ao noso entender, a orixe diferente da constitución espacial da novela, nos seus tecidos metafórico e metonímico, senón que tamén suxire, desde a óptica do noso xénero, as diferentes situacións autoformativas dos autores de ambas as dúas linguaxes: a visión axustada á realidade e o dominio das circunstancias, no narrador; a percepción distorsionada dos feitos propia da inmadurez e a imposición das circunstancias xeradoras de temores infantís, no personaxe. Unha das pasaxes seleccionadas por Gullón en que mellor se aprecia esta dualidade é aquela en que Julián, víctima dun pesadelo provocado por un escondido sentimento de culpabilidade, sente, impotente, o lanzazo do don Pedro Moscoso, daquela transfigurado polo soño nun fero San Xurxo:

> Brillante y aguda, la lanza descendía, se hincaba, se hincaba...Lo sorprendente es que el lanzazo lo sentía Julián, en su propio costado...Lloraba muy bajito, queriendo hablar y pedir misericordia; nadie acudía en su auxilio, y la lanza le tenía ya atravesado de parte a parte... Despertó repentinamente, resintiéndose de una punzada dolorosa en la mano derecha, sobre la cual había gravitado el peso del cuerpo todo al acostarse del lado izquierdo, posición favorable a las pesadillas.[206]

Vemos como o narrador, expeditivo, resolve os tormentos inconscientes do sacerdote cunha explicación fisiolóxica. Teremos que percorrer todo o texto para que o

---

[204] Germán Gullón, "La densidad genérica: *Los pazos de Ulloa* (1886)", *La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1990, p. 93.

[205] Germán Gullón, op. cit., p. 96. Outra dualidade máis do discurso novelístico que parece responder a ese imperativo bivocal da novela, segundo Bajtin. Cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, p. 147: "Si el problema central de la teoría de la poesía es el problema del símbolo poético, el problema central de la teoría de la prosa literaria es el de la palabra bivocal, internamente dialogizada en todos sus diversos tipos y variantes." E tamén p. 225: "en la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época; la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo." No caso que nos ocupa, o dobre plano narrativo que observa Gullón en *Los pazos de Ulloa* e a dualidade lingüística que o representa, son, en orixe, máis ben literarios: a linguaxe metafórica do Romanticismo e a metonímica do Realismo decimonónico.

[206] Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, p. 190.

mesmo personaxe de don Julián, xa maduro, dea renda solta, fisioloxicamente tamén, aos sentimentos ocultos que sen dúbida foron a orixe daquel pesadelo.[207]

Non quixeramos terminar este apartado relativo á *espacialización* do xénero tratado sen facer referencia conxunta, cando menos, ao grupo de novelas nas que o espacio diexético e texual non só non colabora ao proceso de autoformación do heroe, senón que impide ou menoscaba tal proceso.

Do mesmo modo que, segundo vimos no apartado da *modalización*, o discurso das *memorias* tende a frustrar as expectativas do noso xénero nos textos novelísticos, unha excesiva atención ao espacio diexético -entendido este nun sentido amplo, non só físico- por parte do narrador acostuma restar tamén posiblidades de autoformación persoal ao heroe. En realidade o dominio das *memorias* e do espacio diexético no discurso novelístico son fenómenos que responden a unha hipervalorización da función testemuñal do heroe e do narrador e a unha notable presencia crítica do autor implícito. Neste sentido, nin *La Regenta* (1884) de Clarín[208], nin os *Episodios Nacionales* (1873-1904) de Benito Pérez Galdós[209], nin *La Busca* (1904) de Pío Baroja, nin *Tiempo de*

---

207 Cfr. a pasaxe da novela, p. 291, en que Julián, de volta do seu desterro ao espacio iniciático, asume por fin os seus sentimentos, saloucando ante o sepulcro de Nucha.

208 Coincidimos con Mª del Carmen Bobes Naves, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, p. 160, cando afirma: "No entendemos que *La Regenta* sea un Bildroman, es decir, una novela de aprendizaje para el héroe -como es el caso de *Belarmino y Apolonio*-, que pasa de una situación a otra haciendo valer su propia experiencia: Ana es tan incauta al principio como al final, la experiencia no le vale de nada, como demuestra esa terrible escena final." Para a mencionada autora, *La Regenta* é, sen embargo, un modelo autoformativo para o lector: "*La Regenta* es una novela de aprendizaje para el lector: la conducta de Ana no es un ejemplo que deba seguirse, ni desde una moral ascética (que rechaza el adulterio), ni desde una moral epicureísta (no merece la pena un pecado que lleva a ese final). A esta conclusión contribuye de modo eficaz el discurso en tiempo presente." (pp. 160-161). Aínda que desde outro ángulo -as lecturas que os personaxes da obra realizan sobre a realidade do seu contorno-, Germán Gullón, "Una educación para el lector: *La Regenta* (1885), *La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal*, pp. 65-79, tamén considera a obra de Clarín como un texto educativo para o lector. Cfr. op. cit., p. 79: "Nadie que lea *La Regenta* puede sustraerse a ese primer capítulo en el que Clarín parece cogernos por la solapa y mediante el anteojo nos mete de lleno en este mundo novelesco. Nos lleva especialmente al centro de la acción, a Vetusta misma, y allí nos hace ver de cerca lo mal que se comprenden, se leen sus habitantes, y lo mal que se expresan, valiéndose de manidos clichés, según revelan las soberbias tiradas en estilo indirecto." As palabras de Gullón poñen de relevo un dos factores que, ao noso parecer, impiden a autoformación da heroína: o testemuño da historia non reside naquela; máis ben son os outros personaxes e o conxunto da sociedade de Vetusta os que son testemuñas da súa historia. A esta sociedade e non especialmente á súa heroína vai dirixido o ollo crítico, tamén testemuñal, do narrador. O anteollo a través do cal o Provisor da catedral controla os movementos da cidade, no comezo da novela, é neste sentido un símbolo e unha sinécdoque.

209 Non pretendemos invalidar coa nosa negación a tese de Román Soto, "La formación del héroe (A propósito de los *Episodios Nacionales*)", *Acta Literaria*, 6 Concepción (Chile), 1981, pp. 57-78, segundo a cal "la primera serie de los *Episodios* comparte las estructuras propias de la llamada *novela de formación*" (p. 57). O estudio de Román Soto, baseado nos modelos de análise de F. Jost e de S. Suleiman, levan ao seu autor á conclusión de que Gabriel Araceli, o narrador, experimenta un proceso de formación positivo no que se equilibra o ascenso social do heroe, na tradición do "parvenu" francés, e a adopción dun sistema de valores "intachable", dialecticamente sometido ao progreso da mesma sociedade que o forma. Ao noso

silencio (1962) de Luis Martín Santos[210], por sinalar algúns exemplos controvertidos, son textos representativos do noso xénero. Aínda que as catro obras conteñen elementos potenciais da autoformación -a presencia constante de personaxes individuais que articulan o mundo diexético e a presentación destes personaxes no comezo da obra con algún tipo de carencia espiritual e (ou) material que crea expectativas de cumprimento- as catro responden insatisfactoriamente a esas potencialidades, mais tamén é certo que en distinto grao e calidade como corresponde ás súas respectivas idiosincrasias. O feito

---

xuízo, sen embargo, o exame dos *Episodios* desde a perspectiva do noso xénero supón unha sobrevaloración da función protagónica do narrador que desminte, desde o volume cuantitativo da obra, pasando polo fundamental recorrido histórico da narración ata a función testemuñal de Araceli reclamada por el mesmo ao comezo do seu relato. Cfr. ao respecto, B. P. Galdós, *Obras completas. I. Trafalgar*, Madrid, Aguilar, 1950[3], p. 205: "Se me permitirá que antes de *referir el gran suceso de que fui testigo*, diga algunas palabras sobre mi infancia explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar *la terrible catástrofe de nuestra Marina.*"

210 Reunimos nunha mesma consideración as obras de Pío Baroja e L. Martín Santos porque ambas comparten a atención prioritaria a un espacio diexético común -diferentes estratos do mundo social madrileño- e tamén porque as súas notables diferencias ilustran diferentes graos de afastamento dos dous textos con respecto ao noso xénero. As figuras protagónicas das dúas novelas, Manuel e Pedro, articulan o variado e amplo mundo espacial da historia pero este mundo non logra articularse nas súas respectivas personalidades. Manuel non está exento nin de liberdade nin de capacidade de reflexión (cfr. Pío Baroja, *La busca*, Madrid, Caro Raggio, 1972, p. 202: "Manuel aquella noche pensó y sufrió lo que quizá nunca pensara ni sufriera: reflexionó acerca de la utilidad de la vida y acerca de la muerte con una lucidez que nunca había tenido." ou p. 297, xa ao final da novela: «Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente.

Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía de ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra». Mais, a vida de Manuel, ao que se describe inicialmente como "perezoso e indolente" (p. 27), está ordenada polas circunstancias como reflecte o episodio en que regresa a pedir traballo de novo á tahona (cfr. op. cit., p. 213: "Manuel comprendía que aquello no era definitivo, ni llevaba a ninguna parte; pero no sabía qué hacer, ni qué camino seguir." A *busca* de Manuel non é a da súa propia personalidade senón a de sucesivos ambientes aos que o leva o seu simple afán de supervivencia ou o encontro fortuíto con outros personaxes.

Tiempo de silencio presenta unha maior relación co noso xénero en canto a novela está asentada na estructura mítica do heroe (a relación intertextual co *Ulysses* de Joyce é, neste aspecto, decisiva). Sen embargo, aínda que a experiencia diexética de Pedro é suficientemente aleccionadora (segundo R. Gullón, *Espacio y novela*, p. 77, ese destino aleccionador "le llevará de la inocencia a la experiencia, de la ignorancia al conocimiento") a súa indolencia e resignación final convérteno nunha marioneta do mundo diexético. A recorrencia dos "mitemas y motivos continuamente vinculados con la caída y fracaso del héroe clásicos" (J. Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, p. 230) son todo un símbolo da victoria do mundo iniciático porque, propiamente, non houbo loita. Cfr. J. Villegas, op. cit., p. 230: "La estructura mítica de la aventura del héroe ha servido a Luis Martín-Santos para trazar la historia de su protagonista; el resultado vital, sin embargo, no es el usual en los ritos de iniciación. Pedro, aunque ha asumido mayor conciencia de sí mismo, no ha superado ni vencido al medio. Como todos los antihéroes de la novela moderna ha sido destruido, y el descubrimiento de sí mismo sólo le ha de servir para aceptar con tranquila y amarga resignación una vida trivial, insustancial y en desacuerdo con los ambiciososo proyectos vitales con que la novela se inició." Cfr. así mesmo Alfonso Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, p. 257: "Martín-Santos ha insistido especialmente en las concesiones y cobardías de Pedro para, por contraste, señalar el camino que debiera haber seguido. Este no es otro que el de la lúcida proyección del yo, el de convertir la vida en un itinerario significativo y coherente, enriquecido por un destino personalmente asumido. En suma, el de una vida con estilo." Con todos os elementos ao seu favor para ser unha novela de autoformación, o texto de Martín Santos transformouse, pois, nunha ilustración contraxenérica.

de que a vivencia ou o testemuño diexético constitúa inevitablemente unha experiencia para o heroe conleva tamén inevitablemente un maior ou menor grao de desenvolvemento ou evolución persoal, pero non transforma o texto necesariamente nunha novela de autoformación.

2.4 *Semántica*

Os tres apartados da Poética do xénero de autoformación que xa examinamos sumariamente -*modalización, temporalización* e *espacialización*- teñen como centro e fundamento necesario das especificidades textuais ao propio heroe. O centro *semántico* dunha novela de autoformación tamén se encontra no personaxe.

Un dos máis frecuentes criterios de atribución dun texto novelístico ao noso xénero é precisamente a caracterización do personaxe segundo a coñecida oposición de Forster "flat" / "round". Así, nos estudios teóricos e críticos que frecuentamos sobre este xénero, consíderase que o personaxe do *Bildungsroman* é necesariamente un personaxe "round" e, en virtude desta necesidade, exclúese do noso xénero aos máis xenuínos representantes da novela picaresca española, segundo vimos no capítulo correspondente de *La novela de autoformación* (Kassel, 1996). A nosa pregunta neste intre é esta ¿é correcta esta pauta de discriminación?

Shlomith Rimmon-Kenan realizou unha valiosa crítica da teoría de Forster, baseándose na excesiva reducción que comporta a caracterización do personaxe en dúas categorías. No terceiro punto desta crítica, Rimmon-Kena sostén que, para Forster, "a flat character is both simple and underveloping, whereas a round character is both complex and developing."[211] Ante tal constatación, a resposta de Rimmon-Kenan é esta:

> Although these criteria often co-exist, there are fictional characters which are complex but undeveloping (e.g. Joyce's Bloom) and others which are simple but developing (e.g. the allegoriacal Everyman). Moreover, the lack of

---

[211] Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, pp. 40-41. O xerme da crítica á teoría de Forster encóntrase xa nas palabras deste mesmo autor. A necesidade de matices no exame dalgúns personaxes é notoria. Cfr. ao respecto, E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, p. 77: "Los personajes de Dickens son casi todos planos (Pip y David Copperfield intentan ser redondos, pero de una manera tan tímida que más que cuerpos sólidos parecen pompas). Casi todos ellos pueden resumirse en una frase, y, sin embargo, existe una maravillosa sensación de profundidad humana. Probablemente, la inmensa vitalidad de Dickens hace que sus personajes vibren un poco; así que toman prestada de él la vida y parecen tener una existencia propia."

development can be presented as arrested development resulting from some psychic trauma, as in the case of Miss Havisham in Dickens's *Great Expectations* (1860 / 61), thus endowing a static character with complexity. [212]

A contraproposta de Rimmon-Kenan á dicotomía de Forster asume a teoría de Joseph Ewen[213] que ofrece unha consideración gradual da caracterización do personaxe baseada en tres eixos: «complexity, development, penetration into the 'inner life'»[214]. Desta maneira invalídase o usual criterio discriminador dos textos novelísticos do noso xénero: a esixencia de personaxes "redondos" ou "modelados" por crer que esta característica implica tamén o desenvolvemento do heroe. Para nós, só a *evolución* do personaxe é unha condición necesaria para considerar como novela de autoformación un texto novelístico. O feito de que "desenvolvemento" e "complexidade" coincidan frecuentemente non debe levarnos á súa confusión.

Así pois, a característica fundamental do personaxe da novela de autoformación non "está en su capacidad para sorprender de una manera convincente"[215], proba pola que, segundo Forster, podemos identificar un personaxe "redondo", senón na *evolución* e no *desenvolvemento* -positivo ou negativo[216]- das súas potencialidades naturais a partir do enfrontamento co mundo diexético. A atención que a esta figura central dedica o narrador e o mesmo carácter reflexivo da novela de autoformación explican que o heroe sexa un personaxe de certa complexidade, pero esta non é unha esixencia do xénero.

O desenvolvemento autoformativo do heroe acostuma a despregarse tamén nun amplo espectro vital: o descubrimento da propia sensibilidade, do amor, da amizade,

---

212 Sh. Rimmon-Kenan, op. cit., p. 41.

213 Joseph Ewen, "The theory of character in narrative fiction", *Hasifrut*, 3, 1971, 1-30 e *Character in Narrative*, Tel Aviv, Sifri' at Po' alim, 1980. O artigo e o libro de Ewen só son accesibles en hebreo. Hai un breve resumo en inglés nas pp. vii-ix do mencionado artigo. Esta información obtivémola a partir da bibliografía de Rimmon-Kenan.

214 Rimmon-Kenan, op. cit., p. 41.

215 E. M. Forster, op. cit., p. 84.

216 Tampouco consideramos unha esixencia do xénero o desenvolvemento positivo do heroe, entendendo este desenvolvemento como o éxito ou feliz coroación da historia. Os que si o consideran necesario non fan máis que aplicar restrictivamente o modelo do *Bildungsroman* -o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe-, modelo que, neste aspecto e segundo vimos na publicación precedente, nin sequera é seguido polas outras novelas do xénero histórico. Fieis á concepción da figura heroica que mantivemos no capítulo "Novela de autoformación y estructura antropológico-mítica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, reiteramos que a idiosincrasia do heroe non está na victoria final senón na loita -entendida esta nun sentido amplo-. Se a autoformación é un proceso, temos que encontrar nese proceso e non na súa conclusión as esixencias do xénero. A consideración positiva ou negativa da autoformación é ademais, en moitos casos, unha determinación ideolóxica sometida como tal aos diferentes criterios avaliativos dos lectores.

da morte; o exercicio da liberdade na ética individual; o compromiso social e nacional; o desenvolvemento persoal en determinadas profesións; a revelación dunha vocación artístico-literaria canalizada a través do mesmo proceso narrativo, etc.

O habitual é que un mesmo texto novelístico ofreza en combinación algunhas desas posiblidades de desenvolvemento xa que a autoformación implica un proceso global que afecta á totalidade do individuo. Sen embargo, tamén é certo que ao dominio do heroe sobre os outros personaxes e compoñentes do mundo diexético da novela acostuma acompañar o dominio dunha variante semántica da autoformación. A marcada relevancia desta variante pode obedecer a diversos factores, desde a propia composición narrativa que potencia a singularidade como centro de interese, ata as específicas características da autoformación do autor empírico, pasando polas destacadas calidades do seu quefacer literario.

Sen ánimo de ofrecer unha completa taxonomía senón máis ben unha tipoloxía[217] orientativa no marco dos textos examinados, construiremos un *cadro das variantes semánticas dominantes na novela de autoformación hispánica.*

Unha primeira variante que denominaremos *autoformación sentimental* achámola naqueles textos onde o descubrimento e a experiencia fundamental é o sentimento amoroso. Como textos representativos desta dominante autoformativa seleccionamos dúas novelas decimonónicas: *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, e *Los Pazos de Ulloa*, de Emilia Pardo Bazán.

En segundo lugar, distinguimos a *autoformación sexual.* Esta modalidade aparece naquelas novelas nas que o protagonista adolescente leva a cabo a súa iniciación sexual en sucesivos encontros con diferentes mulleres, xeralmente maduras. Texto representativo desta dominante semántica da autoformación no mundo hispánico é a novela do cubano Guillermo Cabrera Infante, *La Habana para un infante difunto.*

Denominamos á terceira variante co nome de *autoformación ético-social.* O protagonista destas novelas, prisioneiro da rede social que o azar ou (e) as súas decisións

---

[217] Sobre as diferencias entre o carácter exhaustivo da 'taxonomía' e o carácter aberto da 'tipoloxía', cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit II*, p. 140. Con respecto a outras tipoloxías da denominada "novela de aprendizaxe", cfr. Susan Suleiman, "Pour une poétique du roman à these", *Critique*, 330, pp. 995-1021, quen distingue tres tipos de aprendizaxe: a aprendizaxe *realista* (cfr. Rastignac en Balzac), a *artística* (cfr. o *Retrato dun artista adolescente* de Joyce) e a aprendizaxe *ideolóxica*, que a autora observa nas novelas de Nizan, das que parte para o seu exame da "novela de tese".

anteriores teceron ao seu redor, vese na obriga, xeralmente ao final da novela, de elixir entre dúas opcións éticas axioloxicamente opostas. Nestes casos, o protagonista acostuma escoller a opción menos favorable desde un punto de vista estrictamente axiolóxico: o deshonor consentido cinicamente, en *El Lazarillo de Tormes*; a covardía, en *Lo rojo y lo azul* de Benjamín Jarnés; a traición, en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

A cuarta variante, a *autoformación intelectual* encóntrase nas novelas en que o protagonista desenvolve dialecticamente, co mestre iniciático e consigo mesmo, as súas capacidades intelectivas, xeralmente en detrimento doutras potencialidades como a novela mesma intenta demostrar. Favorables á representación desta variante son os autores da *xeración do 98*, da cal seleccionamos como ilustrativos dous textos, *La voluntad* de Azorín e *El árbol de la ciencia* de Pío Baroja.

En quinto lugar, distinguimos a *autoformación narrativo-fantástica*. Preludio ou expresión simbólica[218] da variante que a continuación sinalamos, áchase nas novelas dos autores que mostran unha gran tendencia á fabulación, ás recreacións fantásticas e á metaficción. Os protagonistas, do mesmo modo que os seus autores, inícianse tamén como narradores ou fabricadores de soños e fantasías. Destacamos, como textos representativos desta variante, *La torre vigía* de Ana Mª Matute e *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro.

A *autoformación artístico-literaria* é unha das variantes semánticas máis frecuentes xa que non só a atopamos como dominante senón tamén como compoñente destacado na autoformación dos heroes de moitas das novelas examinadas. Os protagonistas, no proceso da súa autoformación, descobren a vocación literaria que a mesma novela confirma. Sinalamos como textos representativos a tetraloxía xuvenil de Pérez de Ayala[219], a triloxía *La forja de un rebelde* de Arturo Barea, que estudiaremos

---

218 Cfr. o que a propósito de *La torre vigía*, de Ana Mª Matute, manifesta Patrick Collard, "Aspecto del simbolismo en *La torre vigía* de Ana Mª Matute", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, 1986, p. 415: "Por su articulación básica, *La torre vigía* de Ana Mª Matute podría definirse como novela de aprendizaje y su punto de vista es el de un narrador cuyo anónimo refuerza el carácter ejemplar de una fábula en la que el lector volverá a encontrar los temas acostumbrados y obsesivos de la novelística de la autora: descubrimiento conflictivo del mundo; el tiempo y sus estragos, la memoria; las nostalgia de la infancia; la insuperable dificultad de la comunicación humana; el odio y el amor, el Bien y el Mal" , e tamén p. 419: "En el cuarto capítulo el narrador insiste en sus dotes particulares para la lectura (...); en el quinto dice que ya no busca hablar con sus compañeros: «Por contra, más amaba y añoraba, día a día, la antigua soledad, la reflexión y los sueños...prefería la plática silenciosa con mis propios pensamientos...mano a mano con mis descubrimientos y revelaciones » (...). Y desde el primer capítulo se advierte claramente que el protagonista además de marginado se define, sobre todo como testigo y observador. *En el proceso de aprendizaje que desemboca en una forma superior de conocimiento, quizá se perfile también una simbolización de la formación del escritor.*" A cursiva é nosa.

219 Nas catro novelas que compoñen esta tetraloxía -*A.M.D.G.*, *Tinieblas en las cumbres*, *La pata de la raposa* e *Troteras y danzaderas*- achamos signos da vocación artístico-literaria do protagonista, Alberto Díaz

proximamente, e *Don Segundo Sombra*[220] de Ricardo Güiraldes. Repetimos que, á parte da dominante configuración autoformativa do escritor nalgunhas novelas, os textos novelísticos do noso xénero presentan na figura do protagonista con significativa frecuencia signos de vocación literaria, aínda que esta non se explicite: sensibilidade, dotes de observación, ensimismamento e ensoñación, práctica reflexiva e afección á lectura.

A sétima variante, a *autoformación como identificación coa comunidade de orixe*, encóntrase con prioridade nas novelas de ámbitos hispánicos biculturais, é dicir, nas narrativas daquelas rexións hispánicas que comparten coa lingua e a cultura españolas unha lingua e cultura autóctonas. A predisposición dos escritores destas áreas biculturais a construír novelas de autoformación, primeiro, e novelas de autoformación con esta dominante semántica, despois, explícase pola necesidade de auto-afirmarse fronte ao outro. Como afirma, Fernando Ainsa:

---

de Guzmán: desde a súa sensibilidade e facilidade para a ensoñación así como as súas habilidades nas artes do debuxo e da poesía (*A.M.D.G.*), pasando polas motivacións que o levan a optar pola pintura (*Tinieblas en las cumbres*) e as súas inclinacións literarias (*La pata de la raposa*, cfr., especialmente, pp. 266 e 290 da ed. de Mundo Latino, Madrid, 1923), ata os primeiros pasos como aprendiz de escritor en Madrid (*Troteras y danzaderas*).

220 Aínda que *Don Segundo Sombra* analogamente aos outros textos que sinalamos como representativos desta variante sobrepasan a significación artístico-literaria da autoformación, diversos críticos, desde os seus particulares enfoques, puxeron de relevo naquela obra a autoformación narrativo-literaria xa que Fabio Cáceres *chega a ser* non só un gaucho senón tamén un escritor. Cfr. Hugo Rodríguez-Alcalá, "En el cincuentenario de *Don Segundo Sombra*", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, p. 617: "Debe subrayarse que en Fabio Cáceres se produce *una educación doble*: primero se hace gaucho y, después, hombre culto. La cultura de Fabio ha sido vista con acierto como necesidad interna de la novela ya que sin ella el narrador-escritor no sería personaje verosímil. Acaso en ello deba verse algo más; esto: Fabio, convertido en gaucho, sin cultura sería incompleto como símbolo de una Argentina educada para afrontar las incertidumbres del porvenir. Ahora bien, síntesis como es el libro de intuiciones de lo humano y de lo nacional en la conciencia argentina, el discípulo de Don Segundo *debía además ser culto*, esto es, síntesis él mismo del hombre del campo y del hombre de la ciudad." Cfr. tamén Carlos J. Alonso, *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Authoctony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 83, quen, referíndose ao paralelismo da autoformación do autor empírico e do protagonista de *Don Segundo Sombra*, observa: "Significantly enough, both pedagogical narratives end in act of writing that endows the entire narration with meaning in a retrospective fashion: the adolescent that was Güiraldes will write in time the book that will define him as a significant author and will therefore redeem him from the vagaries of his previous literary attempts, whereas in *Don Segundo Sombra* the adult narrator writes an autobiographical account that illuminates his real identity and his newly-found status as a landowner." Cfr. así mesmo Julio Premat, "*Don Segundo Sombra* ou la deuxième ombre du père", *Le gaucho dans la littérature argentine*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1992, p. 164: "en filigrane, un autre apprentissage est perceptible, celui qui débute aux derniers chapitres et qui ne prend fin qu' au moment où démarre le temps de la narration: l' étude de la langue, de la culture, de la littérature. Cet anaphabète ne devient pas seulement le *fils de quelqu' un*, mais le maître de son histoire et de ses mots, le possesseur des moyens de raconter, de structurer un récit, le magicien évoquant avec nostalgie la figure aimée du père adoptif, de ce Don Segundo Sombra qui le conduit jusqu' au seuil de sa véritable place et qui, une fois sa tâche finie, s' efface. Dans ce sens, cryptique, l'apprentissage est en même temps l'apprentissage du métier d' écrivain et les rites de passage, une préparation à l' activité scripturale." Cfr. tamén no presente libro, pp. 97-98.

> El problema de la identidad no existe mientras no aparece una diferencia entre la propia cultura y las otras. La afirmación de la identidad es, antes que nada, una auto-defensa, una forma de protegerse frente al posible despojo de lo que se considera «privativo» y «específico». Por esta razón las sociedades primitivas que vivieron aisladas no se plantearon este problema hasta sentirse amenazadas, ya que no había una confrontación entre sistemas culturales diferentes que las obligara a definirse a sí mismas.[221]

As áreas galega e americana proporciónannos dous exemplos representativos, xa mencionados como tales na publicación precedente[222]: *Arredor de si* do escritor galego Ramón Otero Pedrayo e *Los ríos profundos* do peruano José Mª Arguedas. Naquel intre observamos xa que o mitema do "regreso ás orixes", actualizado con singular transparencia nestas dúas obras, propicia a circularidade mítica da autoformación e, en consecuencia, a estructura típica do 'romance'. As novelas-romance, que manifestan o signo positivo da autoformación de *Wilhelm Meisters Lehjahre*, son nestas áreas biculturais unha estructura idónea para a expresión dos anhelos da identidade colectiva.

En fin, aínda que non estudiamos todas as áreas biculturais da hispanidade nin diacrónica nin sequera sincronicamente para confirmar nelas esta hipótese, temos suficientes indicios de que tamén a literatura chicana, de especial representatividade e actualidade neste eido da autoafirmación cultural autóctona fronte a culturas e sociedades con máis pulo económico, tende a expresar os seus conflictos de identidade mediante a novela de autoformación[223].

Sinalamos en oitavo lugar, a dominante semántica da *autoformación ideolóxico-moral*. Pese a que, segundo vimos na Introducción -pp. 43-61, en especial, p. 58- e xa antes no capítulo "Novela didáctica y novela pedagógica. Relaciones con la novela de autoformación" -*La novela de autoformación*, Kassel, 1996-, a ambigüidade novelística de xénero estudiado é pouco propicia á fusión coa novela de tese, especialmente no dominio

---

221 Fernando Ainsa, *Identidad cultural de Iberoamérica*, Madrid, Gredos, 1986, p. 43.

222 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 433, e a Introducción da presente publicación, pp. 71-72.

223 Cfr. Carl R. Shirley, "Pocho: Bildungsroman of a Chicano", *Revista Chicano-Riquena*, 7, ii, Houston, 1979, pp. 63- 68; Erlinda González-Berry e Tey Diana Rebolledo, "Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros", *Revista Chicano- Riquena*, 13 (3-4), Houston, 1985, pp. 109-119. Por último, cfr. Juan Gutiérrez Martínez-Conde, *Literatura y sociedad en el mundo chicano*, Madrid, Ed. de la Torre, 1992, p. 66, quen, referíndose á narrativa chicana, afirma: "Muchas novelas tienen un carácter autobiográfico, y en la mayoría de ellas el protagonista es un joven que atraviesa un proceso de iniciación o de aprendizaje como escritor."

hispánico, hai ao menos un caso en que o didactismo da novela de autoformación adquire perfís ideolóxido-morais bastante definidos. Referímonos á obra de Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache.*

En noveno lugar, destacamos a *autoformación feminina*[224] a despeito dalgúns autores que rexeitan a posiblidade de *Bildungsromane* femininos baseándose en teorías psicanalíticas e nas bases culturais do xénero histórico[225]. Nós non cremos que a novela de autoformación sexa discriminatoria por razón de sexo, aínda que recoñecemos, como a distinción desta variante demostra, a existencia de caracteres específicos xerados, fundamentalmente, polas funcións tamén específicas que a sociedade asigna á muller. Inspirada en Elisabeth Abel, Biruté Ciplijauskaité sostén, a propósito deses caracteres, que

> la novela de formación escrita por mujeres tiende a sustituir acomodación activa o rebelión (orientada socialmente) por concentración interior, lo cual implica una narración menos lineal y a veces impone una estructura doble que por una parte se rige por normas convencionales y por otra, por vivencias íntimas.[226]

No mundo hispánico encontramos novelas de autoformación feminina en todos os ámbitos pero especialmente naqueles de maior desenvolvemento socio-económico onde a muller adquiriu tamén unha maior conciencia do conflicto entre as

---

[224] Somos conscientes da ambigüidade do termo 'feminina' aplicado a novelas de autoformación. Independentemente do complexo compoñente ideolóxico feminista que pode tinguir non só a escritura senón tamén a recepción de determinadas novelas (cfr. Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988), a ambigüidade céntrase fundamentalmente no feito de que novelas escritas por mulleres poden ter protagonistas masculinos e novelas escritas por homes ter protagonistas femininas. Así pois, ¿a que nos estamos a referir? ¿a novelas escritas por mulleres? ¿a novelas con protagonistas femininas? Dado o dominante carácter autobiográfico da novela de autoformación, nós cremos que a mencionada ambigüidade desaparece: os *Bildungsromane* escritos por mulleres acostuman representar en protagonistas femininas a traxectoria autoformativa das súas autoras, sobre todo -de aí a selección desta variante de autoformación- cando se trata da construcción dunha identidade na que os tradicionais papeis femininos prestan específicos caracteres de loita e concienciación persoal ao proceso de maturidade.

[225] Cfr. John H. Smith, "Cultivating Gender: Sexual Difference, *Bildung*, and the *Bildungsroman*", *Michigan Germanic Studies*, 13 (2), 1987, p. 215: "The goal of the *Bildungsroman*, I argue, is to represent the self's developmental trajectory within the bourgeois patriarchal order and thereby to expose the structuration of (male) desire," e p. 220: "Although numerous interesting studies have attempted to apply the generic category *Bildungsroman* to women's of development, I would argue that the strict gender codification at the basis of *Bildung*, taken in its historical context, makes female *Bildung* a contradiction in terms." Nós á súa vez, ao abeiro da nosa concepción teórica do xénero, rexeitamos a aplicación restrictiva do concepto de *Bildung* e de *Bildungsroman* que fai Smith. Nin a idade, nin o sexo, nin o signo positivo ou negativo da autoformación son óbice para a representación dun proceso de maduración persoal.

[226] Biruté Ciplijauskaité, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 22.

identidades masculina e feminina. Neste sentido, Lucy Lee-Bonano[227] observa en novelas escritas por autoras catalanas como na busca dunha auténtica personalidade conflúen as experiencias de mulleres adolescentes, aínda non iniciadas socialmente, e as daqueloutras de mediana idade que xa cumpriron as súas tradicionais funcións de esposa e nai. *Bildungsromane* como *Primera memoria* (1959) de Ana Mª Matute e *Julia* (1970) de Ana Mª Moix presentan o conflicto que xorde entre un *eu* en expansión, rebelde ante as conductas adultas e as normas sociais, de modo análogo a como as novelas con protagonistas de mediana idade -cfr. *El mismo mar de todos los veranos* (1978) de Esther Tusquets- representan, desde a maturidade, o rexeitamento ás normas tradicionais na busca dun máis auténtico estilo de vida.

Finalmente, achamos un texto onde a *autoformación se representa como unha unión mística do heroe coa natureza*. Referímonos á novela de Gabriel Miró, *Las cerezas del cementerio*, que xa estudiamos na publicación precedente[228]. Consideramos así o *Entbildung* que esta novela de Miró expresa como unha das posibilidades semánticas da autoformación, a diferencia daqueles autores que, restrinxindo o significado da *Bildung* á específica manifestación novelística do *Wilhelm Meister* de Goethe ven nesta variante unha "deconstruction"[229] do *eu* e polo tanto un "anti-Meisters". A unión mística do *eu* coa natureza e co cosmos ten xa destacadas mostras, polo demais, na tradición do *Bildungsroman* histórico[230].

Cando as novelas de autoformación narran a historia de personaxes na súa primeira adolescencia, é frecuente que un mesmo texto represente diversas variantes semánticas da autoformación na fase inicial do descubrimento: as primeiras relacións de

---

227 Cfr. Lucy Lee-Bonano, "The Quest for Authentic Personhood: An Expression of the Female Tradition in Novels by Moix, Tusquets, Matute and Alós", Ph. D., University of Kentucky, 1984. Aos exemplos textuais estudiados por Lucy Lee-Bonano pero na mesma liña de interpretación engadimos a novela da tamén catalana Carmen Laforet, *Nada*, xa estudiada no apartado da *Espacialización*. O texto de Laforet parécenos especialmente representativo por constituír unha das primeiras e recoñecidas manifestacións da autoformación feminina da posguerra. A rebelión de Andrea contra as normas dos adultos, a frustración dos ideais infantís e unha tímida esperanza da autorrealización persoal no futuro extranovelesco son emblemáticas dos *Bildungsromane* femininos escritos por novelistas de orixe catalana como recoñece no seu estudio Lucy Lee-Bonano.

228 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, pp. 420 e 425. Cfr. así mesmo a Introducción do presente libro, pp. 66, 70 e 73.

229 Cfr. Jeffrey L. Sammons, "The Mistery of the Missing *Bildungsroman*, or: What Happened to Wilhelm Meister' s Legacy?", *Genre*, XIV, 1981, p. 234, quen cuestiona a pertenza de *Heinrich von Ofterdingen* (1800) de Novalis ao xénero do *Bildungsroman* baseándose no feito de que "the self evolves in a direction opposite to Goethe' s enhanced individual specificity: it dissolves into oneness with nature and ultimately with the macrocosmos."

230 O mesmo Jeffrey L. Sammons, op. cit., p. 234, recoñece na *unio mystica*, "an issue that will plague the *Bildungsroman* discussión and the efforts to recreate the type for more than a century, right down to Hermann Hesse: the contradiction between the development of the integral individual and the reintegration of the alienated self into world, cosmos, or, enventually, society."

amizade; os preludios do sentimento amoroso na idealización de mulleres adultas; o coñecemento da morte; as experiencias sensuais, nos primeiros anos, e sexuais, posteriormente; os iniciais exercicios da liberdade individual e da responsabilidade, etc. Novelas xa mencionadas neste traballo como *El convidado de papel* (1928), de Benjamín Jarnés; *El camino* (1950), de Miguel Delibes; *A nosa cinza* (1980), de Xavier Alcalá; e o primeiro volume da triloxía *La forja de un rebelde -La forja-* (1951 en español), de Arturo Barea, son exemplos ilustrativos entre outros que tamén poderiamos destacar.

Cando as novelas de autoformación relatan a vida dos heroes no seu período xuvenil son frecuentes, en cambio, os debates ideolóxicos con mestres iniciáticos, a adopción dalgún credo socio-político e o compromiso social, as primeiras experiencias profesionais, a busca de relacións amorosas máis duradeiras, e, especialmente, a profundización reflexiva sobre a propia autoformación. *Camino de perfección* (1902) e *El árbol de la ciencia* (1911), de Pío Baroja[231]; *La voluntad* (1902), de Azorín; e as catro novelas que estudiamos a continuación: *Arredor de si* (1930), de Otero Pedrayo; *Lo rojo y lo azul* (1932), de Benjamín Jarnés; e o segundo e terceiro volume da triloxía *La forja de un rebelde -La ruta* e *La llama-*, de Arturo Barea, son textos que ilustran a representación xuvenil da autoformación.

Na recta final cara á conclusión deste apartado da Poética, destacamos como punto de referencia educativo reiterado en múltiples autoformacións narrativas do mundo hispánico, a presencia das institucións relixiosas. En efecto, son escasos os heroes das novelas de autoformación que estudiamos que non tiveran como primeiros mestres a relixiosos dunha ou doutra institución. Xa sinalamos con anterioridade[232] como no ambiente opresivo de celas de Seminarios e centros relixiosos, os adolescentes cultivan hábitos de liberdade imaxinativa e de lectura que serán decisivos nas súas vocacións literarias. Vimos tamén como a reflexión autoformativa do adulto que é a narración mesma non regatea ironía, aguda crítica e incluso mordacidade contra estes mestres. Non é de estrañar, pois, que, na posguerra española, a dictadura franquista, pouco ou nada condescendente con estas actitudes críticas dos escritores, propiciara a aparición dunha novela de autoformación "blanca"[233], *La vida sale al encuentro* de José Martín Vigil que,

---

231 Cfr. José M. López-Marrón, *Perspectivismo y estructura en Baroja*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1985, p. 79, autor que exemplifica nestas dúas obras de Baroja a representación literaria da *viaxe* como camiño de probas: "En dos de sus novelas más conocidas, *Camino de perfección* (1902) y *El árbol de la ciencia* (1911), los protagonistas buscan el significado de la existencia a lo largo de la narración, y el viaje se convierte en el vehículo que les permite realizar esta búsqueda, porque les pone en contacto con una serie de aventuras y de personajes secundarios que les permite conocerse a sí mismos mejor y al mundo que les rodea."

232 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, pp. 437-438 e a Introducción da presente publicación, p. 72.

233 Cfr. Andrés Amorós, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974, p. 68, que, a propósito de *La vida sale al encuentro* de Martín Vigil, manifesta: "creo que se trata de una novela blanca, optimista, en la que a Ignacio (aunque sufría a ratos) todo acaba saliéndole bien: las notas, las tentaciones, la regata, el amor."

ao dicir de Andrés Amorós, "supone una deliberada respuesta a cierta tradición antijesuítica (concretamente, en nuestro país: *A.M.D.G.*, de Pérez de Ayala)"[234].

Non quixeramos rematar este apartado relativo á *Semántica* do xénero tratado sen referirnos unha vez máis á autoformación do lector. Entendemos aquí o texto novelístico como un camiño iniciático no que nos autodescubrimos construíndo o seu sentido[235], reenchendo lagoas, definindo indeterminacións[236], ensaiando nel, en fin, as estimacións que orientarán as nosas actuacións na vida real[237]. Ao final, a literatura, en xeral, e máis particularmente o xénero estudiado, que xa ten unha específica orientación autoformativa, converteuse nun auténtico mestre iniciático para nós, os lectores. Ante esta constatación e na conclusión do noso estudio da Poética, as palabras que Wayne C. Booth dirixe aos clásicos amigos adquiren un sentido de recoñecemento e gratitude que compartimos:

> To dwell with you is to share the improvements you have managed to make in your "self" by perfecting your narrative world. You lead me first to practice ways of living that are more profound, more sensitive, more intense and in a curious way more fully generous than I likely to meet anywhere else in the world.[238]

2. 5 *Esquema actancial e sintaxe narrativa*

Vinculados coa Poética da «novela de autoformación» en canto a historia é, como vimos, unha metonimia do texto, áchanse o esquema actancial e a sintaxe narrativa,

---

234 A. Amorós, op. cit., p. 52. Para este autor a obra de Martín Vigil é unha "novela de aprendizaxe" na que o seu protagonista, Ignacio [nótese o emblemático nome], "va descubriendo sucesivamente la amistad, el trabajo, el dolor, la injusticia, la religión, la muerte y el amor." Mais, Andrés Amorós, pregúntase (p. 61): "¿De qué tipo es la formación que aquí se propugna? Muy fácilmente podemos resumirlo: voluntarista, exaltadora de la virilidad, militarista. No es extraño, si los educadores son miembros de la *Compañía* de Jesús."

235 Cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 191.

236 Cfr. en p. 147 deste capítulo a teoría que ao respecto mantén R. Ingarden.

237 Cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 139: "il n'est pas de récit éthiquement neutre. La littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrativité sert de propédeutique à l' éthique."

238 Wayne C. Booth, "Appraising Some Friends", *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley / Los Angeles / London, University California Press, 1988, p. 223.

que, segundo examinamos tamén, teñen o seu fundamento na estructura antropolóxico-mítica do xénero estudiado.

Na elaboración de ambos os dous esquemas, contamos cos modelos de análise de A. J. Greimas, Susan R. Suleiman e C. Brémond[239].

ESQUEMA ACTANCIAL	
ACTANTES	ACTORES
EMISOR	Sen determinar en moitas novelas. Como actores, nestes casos, temos que pensar na *propia existencia humana* e na *vocación autoformativa do heroe.* En ocasións, a función actancial do EMISOR está representada por familiares (cfr. o tío Bernardo en *La vocación de Adrián Silva*, de Otero Pedrayo) ou por institucións sociais que impoñen un determinado tipo de iniciación (cfr. as institucións pedagóxicas que aparecen en tantas novelas ou o servicio militar, en *Lo rojo y lo azul*, de Benjamín Jarnés, e en *La ruta*, de Arturo Barea.
SUXEITO	HEROE
OBXECTO	HEROE
DESTINATARIO	HEROE
AXUDANTE(S) e ANTOGONISTA(S)	Categorías que se neutralizan no xénero en canto as *probas iniciáticas* e os personaxes que as propician contribúen como axudantes ao proceso de autoformación. Son, por iso, as categorías máis sometidas a estimacións ideolóxicas. Destaca como axudante prioritario o personaxe que exerce de *mestre iniciático.*

---

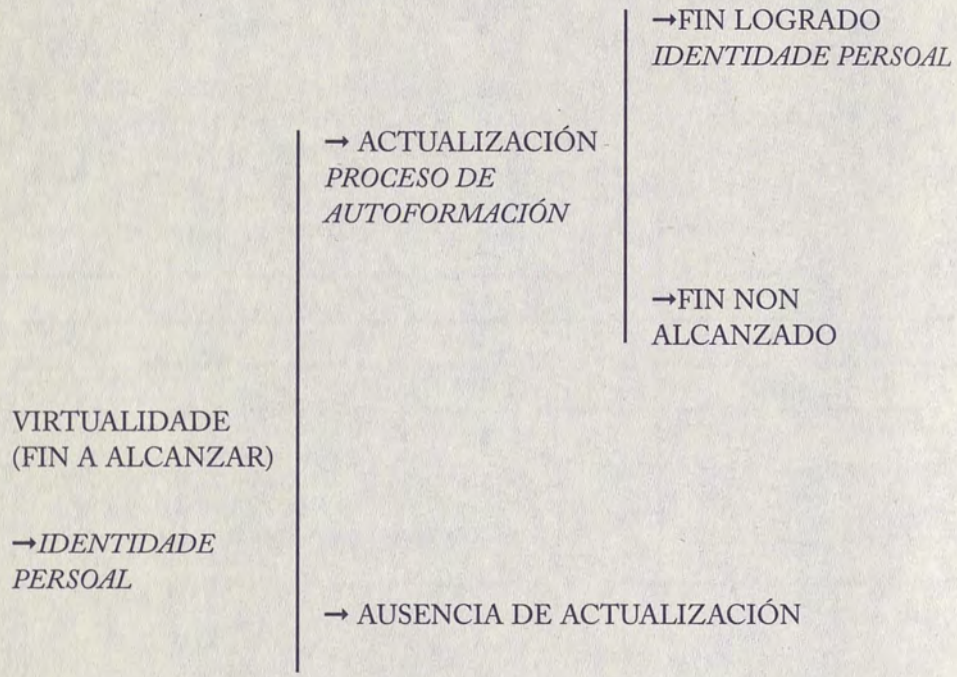
239 Cfr. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 263-293; *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 291-315; e "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", AAVV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 45-86.

Cfr. tamén Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l' autorité ficitive*, Paris, PUF, 1983, p. 99 e C. Brémond, "Sobre la noción de motivo en el relato", Tz. Todorov e outros, *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 115-124. Cfr. así mesmo "La novela en la Edad Media. La novela de caballerías", na publicación que precede a este libro, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 145-146. No que respecta á sintaxe narrativa, seguimos a C. Brémond, "La lógica de los posibles narrativos", AAVV, *Análisis estructural del relato*, pp. 87-109.

Actancialmente, pois, a novela de autoformación revélase como un *proceso reflexivo*[240]: o heroe é axente e paciente da súa mesma acción. A reflexividade do noso xénero adquire, desde esta perspectiva, un novo refrendo.

SINTAXE NARRATIVA.-

A historia do noso xénero é, sintacticamente falando, unha secuencia complexa fundamentada na seguinte secuencia elemental[241]:



240 Cfr. C. Brémond, "Sobre la noción de motivo en el relato", op. cit., p. 120.

241 C. Brémond, "La lógica de los posibles narrativos", AAVV, *Análisis estructural del relato*, p. 88. Eludimos presentar esta secuencia desde a perspectiva dun "Melloramento a obter" ou dunha "Degradación previsible" porque estes dous procesos poderían identificarse cun desenvolvemento positivo ou negativo da autoformación desde perspectivas ideolóxicas opostas. E, como xa vimos, a «novela de autoformación» tende máis á ambigüidade que á inambigüidade ideolóxica.

3 Estudio crítico de catro novelas de autoformación

Esbozado o esquema da Poética do xénero que estudiamos e dos seus piares actanciais, míticos e antropolóxicos, abordaremos agora unha aproximación crítica a catro novelas de autoformación hispánicas do noso século, que seleccionamos antendendo aos seus diversos caracteres.

A primeira delas, *Lo rojo y lo azul*, (1932) do escritor zaragozano Benjamín Jarnés, constitúe unha manifestación *lírica* do xénero. A contemporaneidade dos poetas da *generación del 27* e o triunfo das teses orteguianas de *La deshumanización del arte* son o marco referencial histórico-literario daquel carácter

A segunda obra analizada, a triloxía *La forja de un rebelde* (publicada en español por vez primeira en 1951, Buenos Aires), do pacense e madrileño de adopción Arturo Barea, está composta por tres textos, *La forja, La ruta* e *La llama.* A triloxía representa unha *crónica épica* dos principais aconteceres históricos -desde os primeiros anos do século, ata a Guerra Civil española- que vive o seu protagonista, trasunto e homónimo do seu autor.

Analizaremos, a continuación, *Arredor de si* (1930), do escritor galego Ramón Otero Pedrayo. A autoformación do protagonista, Adrián Solovio, é, en realidade, un *proceso de identificación coa comunidade de orixe: Galicia.*

Finalmente, estudiaremos *La Habana para un infante difunto* (1979), do cubano Guillermo Cabrera Infante. Novela escrita no exilio do seu autor, representa o proceso da autoformación erótica do protagonista á que contribúen como específicos contrapuntos o cine e a música.

3.1 *Lo rojo y lo azul*

Sétima e última novela publicada antes do exilio do seu autor, *Lo rojo y lo azul* (1932), de Benjamín Jarnés, é a *prolongación* ou *continuación*[1] diexética doutra novela do

---

[1] A nosa indecisión terminolóxica obedece a que a distinción teórica que Genette establece en *Palimpsestos*, pp. 201 e 253, entre *prolongación* e *continuación* revélase inoperante cando a aplicamos ao noso

mesmo escritor que xa foi obxecto de puntuais observacións na publicación precedente[2]: *El convidado de papel.*

Son estes, efectivamente, os dous textos de Jarnés que ao dicir de J. Gracia "con más motivos reclaman una filiación próxima a la llamada novela de formación o *Bildungsroman*"[3]. A relación intertextual que as une non é senón unha confirmación inicial da cautelosa estimación de Gracia pois, segundo vimos xa, a curta idade dos protagonistas, o carácter teleolóxico da autoformación sempre aberta a iniciacións futuras e a mesma inestabilidade da identidade narrativa[4] favorecen, no xénero tratado, a creación de continuacións ou prolongacións autógrafas. Os principais textos do *Bildungsroman* histórico constitúen a este respecto unha ilustrativa proba[5].

Non pensemos, sen embargo, que a relación intertextual de *Lo rojo y lo azul* coa producción novelística de Jarnés se limita a *El convidado de papel.* Como recoñece Emilia de Zuleta, a novela que aquí estudiamos "viene a coronar un ciclo, aunque no lo cierra por completo, puesto que los elementos autobiográficos siguen dando materia, en mayor o menor grado, a las obras posteriores de Jarnés."[6]

Se *Lo rojo y lo azul* presenta evidentes conexións diexéticas e autobiográficas co resto da producción jarnesiana, certos elementos peritextuais -o título, a penas transformado; o subtítulo («Homenaje a Stendhal») e a dedicatoria («Homenaje 1831-1931. A ti viejo amigo Stendhal en el primer centenario de tu inimitable JULIEN SOREL») e outros elementos diexéticos como o nome do personaxe -Julio-; os seus

---

xénero. En efecto, os dous caracteres con que Genette define aqueles dous conceptos -1) *continuación*: alógrafa; *prolongación*: autógrafa e 2) *continuación*: terminación dunha obra que se considera inconclusa; *prolongación*: explotación diexética do éxito dunha obra anterior do mesmo autor-non parecen coincidir na novela de autoformación. Se, por un lado, a segunda obra é escrita polo mesmo autor (prolongación, polo tanto), por outro lado, o móbil dos nosos novelistas non responde tanto á explotación do éxito da primeira obra canto á conciencia que eles mesmos teñen de que a novela inicial quedou inconclusa (continuación, en consecuencia). A nosa crenza baséase, en tal sentido, na sustentación autobiográfica -real e narrativa- destas novelas. Polo demais, Genette tampouco tivo en conta os exemplos que o *Bildungsroman* histórico ofrece ao respecto. Das numerosas referencias á obra de Goethe, en *Palimpsestos*, ningunha pasa polo xénero que estudiamos.

2 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 405, 424, 436, 443, 444, 445 e 459.

3 Jordi Gracia, *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1988, p. 84.

4 Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, p. 358: "l' identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire (...). L' identité narrative devient ainsi le titre d' un problème, au moins autant que celui d' une solution. Une recherche systématique sur l' autobiographie et l' autoportrait vérifierait sans aucun doute cette instabilité principielle de l' identité narrative."

5 Cfr. o noso capítulo "El concepto de *Bildungsroman*", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 48 e a Introducción do presente libro, p. 16.

6 Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, p. 219.

vínculos pasados coa Institución eclesial -os estudios no Seminario- e presentes coa militar, e, sobre todo, a vocación autoformativa do heroe convirten a esta obra de Jarnés nun hipertexto de *Le rouge et le noir* de Stendhal.[7]

Por último destacaremos, sempre desde a perspectiva do xénero estudiado, a relación intertextual da novela de Jarnés con *La voluntad* de Azorín. En efecto, a máis doutros caracteres textuais que unen as obras novelísticas dos dous escritores, Jarnés alónxase tanto do modelo stendhaliano do heroe canto se aproxima ao de Azorín. Emilia de Zuleta sinalou a este respecto como o avance de Julio en "zigzag perpetuo, la perpetua oscilación, el desarrollo de lo individual" é quizais o aspecto "que más aparta al héroe de Jarnés del de Stendhal."[8] E, en verdade, o protagonista de *Lo rojo y lo azul* coa súa falta de orientación, coas súas indecisións e as súa covardías fainos lembrar máis ao abúlico Azorín de *La voluntad* que ao decidido e ambicioso Julien Sorel de *Le rouge et le noir*. Os dous protagonistas españois son personaxes máis atentos á salvagarda dun rico mundo interior e ao progreso intelectual; o francés, na liña do seu ascendente literario, o *parvenu*, está máis preocupado polo seu ascenso social.

Uns elementos peritextuais e diexéticos poñen a *Lo rojo y lo azul* en relación intertextual con outras novelas -*El convidado de papel*, *Le rouge et le noir*, e *La voluntad*-; outros, os títulos do deseño editorial tripartito -"I. Invitación a la vida burguesa", "II. Evasión y nuevo rumbo", "III. Invitación a la aventura"- apuntan ao carácter mítico da estructura interna. En efecto, aínda que a división tripartita externa non se corresponde co esquema mítico da novela de autoformación, termos como 'invitación', 'aventura' e 'rumbo' son suficientemente reveladores dos coñecidos mitemas da iniciación "a chamada da aventura" e "o camiño [de probas]". E hai no texto abundantes referencias a elementos míticos e mitolóxicos do esquema antropolóxico da autoformación como para que poidamos dicir que *Lo rojo y lo azul* non só está construída sobre tal esquema senón que o representa tamén no seu discurso[9].

---

7 Os lazos intertextuais entre a obra de Stendhal e a de Jarnés refórzanse se temos en conta que Julien Sorel de *Le rouge et le noir* foi xa «ilustre camarada» de Julio, o protagonista de *El convidado de papel*. Cfr. B. Jarnés, *El convidado de papel*, Zaragoza, Guara, 1979, pp. 114 e s., naquela pasaxe onde Julio chega ao coñecemento deste "ilustre camarada", a través dun exemplar de *Le rouge et le noir* que, clandestinamente, lle proporciona o seu compañeiro Adolfo. E aínda un lazo máis. E. de Zuleta, op. cit., pp. 220 e s., recolle da *Feria del libro* de Jarnés unha referencia a Julien Sorel na que o autor zaragozano, segundo E. de Zuleta, "contrapone el individualismo del héroe stendhaliano con la masificación de la sociedad europea de esos años de la década del treinta". A referencia é esta: «Y nunca hubo tanto empeño en proclamarse alguien a cuenta de la energía de los otros. Como si se prefiriera engrosar masas y afirmar grupos que respondan con su fuerza total de escaso rendimiento de energías del joven solitario. Todo lo contrario que en Julián Sorel». O individualismo: outro carácter común máis que o heroe jarnesiano comparte co stendhaliano.

8 E. de Zuleta, op. cit., p. 231.

9 Cfr. Mª Pilar Martínez Latre, *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1979, p. 94: "Los retrocesos que experimenta Julio en su evolución o proceso vital,

En primeiro lugar, a novela ábrese cunha progresiva decantación dos mitemas do *re-nacemento*[10] e do *cruce do limiar*. Coa reiterada presencia de tales mitemas, o narrador expresa o final dunha iniciación -a que representa en *El convidado de papel*- e o comezo doutra -a que proxectará en *Lo rojo y lo azul*-.

En segundo lugar, a significación do "camiño de probas" robustécese co paralelismo, igualmente recorrente, que o narrador e o mesmo personaxe establecen entre Cecilia → cidade / Circe, por un lado, e Julio / Ulises, por outro. O mitoloxema de Circe, orixinario da *Odisea*, alcanza plenitude de sentido mítico na autoformación Julio: a muller e o mundo que ela representa -a vida burguesa-, primeiro; a cidade e a posibilidade de destruíla ou transformala -o compromiso ideolóxico e social-, despois, como tentación ou distracción da auténtica vocación[11].

Con estas persistentes referencias textuais, míticas e mitolóxicas, temos case esbozado nesta novela o esquema actancial do xénero que estudiamos: EMISOR: La

---

adoptando posturas semejantes, se plasman en la reiteración del elemento sustantivo de *Invitación a* con que aparecen la primera y tercera parte, poniendo de manifiesto los estímulos exteriores que le están influyendo, que están actuando de despertadores, sugiriéndole una u otra actitud, pero en ningún momento coaccionándole." Cfr. tamén a mesma autora, op. cit., p. 219: "En el relieve conferido a los rasgos míticos puede apreciarse el concepto del mito que tiene el novelista: su atemporalidad y supervivencia como arquetipo de la conducta humana. Esto no impide, sin embargo, que el mito ocupe funciones secundarias, puramente estéticas y ornativas. En el mito, Jarnés no ve sólo arquetipos sino belleza".

10 Cfr. Benjamín Jarnés, *Lo rojo y lo azul*, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p. 9: "Como del río se alzaba una bruma donde bien podían rápidamente disolverse los últimos recuerdos, los fué [sic] lanzando al aire, y así todos los resortes de su espíritu -como sus brazos y sus piernas- comenzaron a adquirir la agilidad necesaria a cualquier juventud que se lanza azarosa a la pista de la vida"; p. 10: "Tenía veintiún años y un programa vital completamente en blanco"; p. 22: "En el mismo umbral de la milicia se inculcaba a los neófitos la conveniencia de renunciar totalmente al diálogo"; p. 25: "Aquella mañana, en que iba a nacer a una vida nueva, sentía como nunca, el deber de ser sincero"; p. 28: "Julio cruzó los umbrales de la vida castrense y penetró alegremente en el mundo"; p. 38: "Acababa de nacer, no esperaba encontrarse tan pronto al borde de una sima"; p. 39: "Sus pasos tenían siempre la deliciosa vacilación de un niño, de un infante, que está aprendiendo a andar"; p. 44: "comenzó a aprender el arte de vestirse"; p. 65: "Estaba en el umbral de una angustiosa batalla con el mundo"; p. 77: "Acabo de nacer" e p. 82:"en los primeros días de su reciente infancia, liquidó rápidamente las existencias retóricas de su vida anterior". Cfr. tamén o renacemento de Guillermina, personaxe que ofrece no seu desenvolvemento vital un contrapunto -de novo o perspectivismo hispánico- á autoformación de Julio, p. 89: "Como Julio, había llegado al umbral de una nueva vida...¡A renacer! Allí estaba, en traje de feto, completamente desnuda." Nas posteriores referencias á obra, citaremos pola mencionada edición.

11 Cfr. *Lo rojo y lo azul*, pp. 53, 55 e 71. Na p. 115, Circe-Cecilia transformouse en Circe-cidade: "La ciudad le ha vencido. La gran Circe le ha hecho arder, consumirse como una pobre bujía que sueña ser astro.

Allí quedó el nuevo centinela. Julio abandona su atalaya, vuelve su espalda a la amante innumerable. Lacio, frío, arrastrando su propia carne, derrotada, lejos de Cecilia -fabulosa-, lejos de la gran Circe viva -siempre actual-, que perennemente abre sus brazos para estrujar en ellos un botín nuevo y tembloroso." O cambio opérase durante unha garda nocturna na que asistimos ao encontro "erótico" entre Julio e a cidade. Apáganse os últimos lampexos do amor Circe-Cecilia e outra nova tentación, a de destruílo todo, se insinúa naquela atalaia que preside a cidade. É un preludio da nova aventura, a do compromiso ideolóxico.social.

Institución militar[12] -"fábrica de refundir individuos" (p. 10), "maternidad castrense (p. 29)-; SUXEITO, OBXECTO e DESTINATARIO: Julio; 1ª ANTAGONISTA: Cecilia e a vida burguesa que o seu amor conleva, 2ª ANTAGONISTA: a cidade como tentación da transformación social (compromiso ideolóxico).

Queda, finalmente, a figura do MESTRE INICIÁTICO que propicia a mesma Institución militar *emisora*: "La niñera de Julio se llamaba Arturo Sánchez" (p. 29)[13]. A vocación e profesión deste "ahilado gastador -violinista en vidas interiores-" (p. 29) é todo un signo metonímico da función harmonizadora que o autor asigna á musica na vida social e individual. Víctor Fuentes lémbranos, a este respecto, o pentagrama que aparece na portada da novela coas efixies dos recrutas como soldadiños de chumbo[14], e interpreta: "la música limando las aristas de la vida cuartelaria, como anunciando ya la armonía estética y erótica que, en el texto se opondrá a la violencia"[15].

A actuación real de Arturo Sánchez na historia corresponde máis á dun compañeiro benefactor -ao longo da obra proporciona a Julio papeis de comparsa en diversos espectáculos- que á dun auténtico mestre iniciático. Sen embargo, esta discreción no comportamento de Arturo, "su niñera", contrasta co profundo significado de madurez que as súas palabras, pronunciadas nunha discusión dialéctica con Julio, alcanzan ao final da novela. Arturo é aquí a voz textual que metonimicamente expresa o pensamento do autor implícito:

> Y el día en que la orquesta social repudie los acentos personales y prefiera timbres colectivos, de irrupción más o menos audaz, el mundo, efectivamente,

---

12 O servicio militar non é unha opción na vida de Julio senón unha imposición. O mesmo heroe ten conciencia diso. Cfr. p. 10: "Era recluta del último reemplazo y tránsfuga de un taller sacerdotal. Huérfano y sin fortuna. Solo frente al mundo. Un día tuvo que elegir entre dos objetos: el azadón y la gramática latina; hoy -felizmente- no era sometido a la máxima tortura del espíritu, donde el espíritu se define: la elección. Ante él se había situado un solo objeto: el máuser." Nótese de paso o carácter indeciso de Julio.

13 Hai outro personaxe, Don Braulio Martínez, que nunha primeira lectura pode confundirnos, xa que ten máis aparencia de mestre iniciático que Arturo Sánchez. En efecto, o anarquista disfrazado de mestre de contabilidade, coa súa "barba apostólica" (p. 150) e a súa profesión maxisterial, inicia a Julio no coñecemento de *El Capital* e desperta a súa conciencia social. A visión que del temos nun primeiro momento é producto da perspectiva do inexperto protagonista. Ao final, sen embargo, o encarceramento de Don Braulio e o fracaso da sublevación que pon en práctica as súas ideas converten a este personaxe, desde a perspectiva do narrador-adulto implícito, en colaborador do maligno tentador: "destruir por el odio".

14 A imaxe dos soldadiños no pentagrama é unha antítese peritextual que preludia o significado global da obra: a *harmonía* individual e social contra a *uniformización* de calquera institución.

15 Víctor Fuentes, *Benjamín Jarnés: Bio-grafía y Metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 1989, p. 61.

se convertirá en un *jazz-band*; dejarán de percibirse lo más bello del mundo: las diferencias. (p. 175).

Así pois, resumindo, o heroe preséntase nesta novela co carácter dun neófito que ha de enfrontarse a dúas probas cruciais desde a perspectiva ideolóxica do autor implícito: a tentación da vida burguesa e a tentación da redención social. O final da novela, controvertido nos distintos estudiosos da obra de Jarnés, revela en todo caso o *progreso autoformativo* de Julio.

Non cremos que o protagonista, despois de resistir ás dúas grandes tentacións da súa iniciación diexética, despois de descubrir a súa resistencia interna a asumir plenamente esas dúas opcións vitais -*a carreira comercial* e *a vida burguesa* que conlevaría o seu matrimonio con Cecilia, primeiro, e a *violencia* que demanda a opción ideolóxico-política inspirada por don Braulio e alimentada polo odio persoal, máis tarde-, "is in the same place at the end of the novel as he was at the beginning in terms of the fictional trajectory"[16]. A estructura circular que, temporal e espacialmente, existe -Augusta → Barcelona → Augusta; viaxe de ida e volta en tren- enfatiza aínda máis se cabe o carácter teleolóxico da iniciación de Julio e a súa bagaxe autoformativa, pese a que aínda non chegara a experiencia definitiva:

Ningún recuerdo salió al encuentro de Julio, ninguno asomó la cabeza por aquel pretil que había asistido a la liquidación de una adolescencia.Cuando salió de Augusta, meses antes, entró en el mundo con un periódico de la noche por todo equipaje; hoy regresaba con un equipo completo de ideas de don Braulio. Había salido solo y sin rumbo; regresaba entre ciento, con el rumbo bien marcado por el cabo de gastadores. Un rumbo provisional, mientras adquiría el flúido [sic] necesario para poner en marcha sus elementos de

---

16 J. S. Bernstein, *Benjamín Jarnés*, New York, Twayne Publishers, 1972, p. 96. É probable que Bernstein se refira implicitamente con estas palabras ao circuíto espacio-temporal da historia novelesca. En calquera caso, despois de ter lamentado a ausencia de personaxes secundarios "well-rounded" (p. 94); o mesmo carácter "ahistorical, apolitical, and asocial" (p. 95) de Julio, e a incapacidade do personaxe para superar o estado de pobreza inicial cunha boa voda, primeiro, e para matar ao tenente, despois, Bernstein parece suxerir unha circularidade no mesmo protagonista, é dicir, a ausencia dunha evolución. Cremos que nestas desestimacións de Bernstein cara á figura de Julio pesan inconvenientemente, ao noso entender, os "prexuízos" pragmáticos derivados da cultura anglosaxona e o horizonte de expectativas creado polo heroe stendhaliano. Polo demais, en ningún momento notamos que advirta o progreso autoformativo de Julio. Noutro lugar do seu traballo, p. 14, Bernstein observa, sen embargo, o carácter aberto das novelas de Jarnés: "the shapes of his novels are such as to permit the addition of new fictional material at their beginnings or ends; his fictions are all open-ended."

ofensiva contra "la vieja y resquebrajada sociedad". ¿Cómo iban a salirle al encuentro restos momificados de otras épocas, si él llevaba en germen la vida futura del mundo? (p. 198).

Por outra parte, o final aberto en que tanto insiste Mª Pilar Martínez Latre, segundo apreciación de Jordi Gracia[17], e que tanto lamenta Bernstein[18] é unha necesidade diexética do mesmo xénero de autoformación: só marca o final dunha iniciación e crea expectativas sobre a vindeira. De novo estamos, como en *El convidado de papel*, novela da que partiamos neste estudio, ante a demanda de continuacións diexéticas, propia do noso xénero. Queremos insistir, sen embargo, en que ese final aberto que marca a conversación de Julio co tenente supón a última clave significativa para o autodescubrimento do heroe: o fracaso da súa experiencia ideolóxico-política pon ao descuberto a súa vocación vitalista e espiritual. As últimas palabras do tenente -"Que aquel que no pueda gozar de una libre e intensa vida se encadene odiando" (p. 236)- son, en realidade, unha xustificación autoformativa que o autor implícito facilita a Julio ante o sentimento de culpabilidade que asedia ao personaxe polos seus actos de covardía. Se ao comezo da novela, "Julio nunca hubiera revelado la verdad acerca de sí mismo. No por ocultarla, sino por desconocerla" (p. 16), ao final, coñece, polo menos, dúas verdades acerca de si mesmo: que non pode sacrificar a súa liberdade á vida burguesa e que é incapaz de encadearse ao odio.

Lo rojo y lo azul é un *relato heterodiexético, en gran parte sometido á perspectiva do actor principal.* O narrador, en efecto, cóntanos a historia en terceira persoa, prioritariamente desde a percepción interna de Julio[19], o protagonista. Os

---

17 Cfr. Jordi Gracia, op. cit., p. 85, en nota a pé de páxina: "Martínez Latre también indica esta circularidad (...), aunque su insistencia en el «final abierto, suceptible de continuidad» (...), parece mermar la importancia estructural de este rasgo. A mi juicio, esa circularidad es esencial, claramente buscada, y no para «recomenzar su ciclo vital» (...), sino precisamente para exponerla suficiente en sí misma, como expresión culminada de una experiencia. La novela jarnesiana posee autonomía temática propia y su estructura circular sanciona su unidad de sentido y autonomía. Ello no significa que, temáticamente, no exista una continuidad natural -biográfica- con otras novelas posibles, quizá ni siquiera escritas." Cfr. así mesmo, María Pilar Martínez Latre, op. cit., p. 251: "El final abierto de la mayor parte de sus ficciones refuerza el sentido de proceso que toda novela entraña (y en el que cree Jarnés), pues se centra en el conocimiento del hombre, tras el que se oculta su propia personalidad, siempre evolucionando en busca de su madurez o perfección".

18 Cfr. J. Bernstein, op. cit., p. 96: "Unfortunately, there is no sequel to *The Red and the Blue*, and we are prevented from further speculation about his fate".

19 Jordi Gracia, op. cit., p. 44, advirte, con todo, que nesta e noutras novelas de Jarnés "no es extraño hallar esporádicas limitaciones de la perspectiva a personajes secundarios que sirven, poéticamente, para expresar al propio protagonista." Cfr. o monólogo narrativizado de Guillermina na p. 17: "Su porvenir era claro frente a la nebulosa del porvenir de Julio. Se casaría fácilmente con algún empleado de la Casa... ¿Y por qué no con el gerente? (...)".

procedementos van desde o "psico-relato" tradicional -"Julio pensaba en un recorrido de ocho horas junto a una hermosa desconocida" (p. 16)-, pasando polo "monólogo citado" -«Julio pensó: "La claridad de sus frases crecerá seguramente en proporción a la distancia de la vieja (...)"» (p. 12)- ata o "monólogo narrativizado" -"Pensó en Guillermina... ¡Qué faena vital tan diferente! Ahora, frente a una *Remington*, estaría inaugurando su carrera de mujer feliz (...)" (p. 36)-. A asimilación da voz narrativa á perspectiva do protagonista non impide, sen embargo, que o narrador supere ocasionalmente esta limitación dominante para facer gala da súa omnisciencia ao modo tradicional[20]. Tampouco son escasas as digresións do autor implícito como recoñece Bernstein[21]. O específico destas digresións -tan características da novela de autoformación- é que, dada a limitación de perspectiva ao mundo interno de Julio, resulta difícil determinar o que é propio do personaxe e o que pertence ao narrador, e non só polo que se refire ás digresións -algunha hai insertada incluso nun monólogo citado[22]- senón tamén polo que atangue ao exercicio lírico da linguaxe. Encontramos tamén algún xogo metaficticio aínda que debemos recoñecer que é excepcional nesta novela[23] e sempre subordinado á concepción metafórica do discurso. En fin, é tamén esporádica, e indicio do carácter autobiográfico da novela, a irrupción da primeira persoa narrativa, «desliz estilístico» que xa apreciamos en *El convidado de papel*, do mesmo autor, e en *La voluntad*, de Azorín[24].

---

20 "Su equipaje interior era demasiado voluminoso, aunque Julio no podía advertirlo" (p. 10); "Los ojos de ella eran verdes; pero Julio no podía advertirlo" (p. 15); Cfr. así mesmo Jordi Gracia, op. cit., p. 46, autor que advirte tamén estes deslices da omnisciencia.

21 Cfr. J. S. Bernstein, op. cit., p. 94, quen, referíndose a *Lo rojo y lo azul*, afirma: "it is full of digressions of a didactic sort".

22 Cfr. p. 51: «"Todo quiosco es un bazar...además de ser una pequeña feria de vanidades. En él se expenden, bajo todos los precios y según todas las escalas de perfección, fragmentos de espíritu original o con pretensiones de originalidad. No refunfuñemos cuando el autor no quedó a la altura de su vanidad; no queramos adquirir por tan poco dinero, o por tan escasa atención el derecho a tropezarnos a cada instante con el genio".»

23 Cfr. p. 43: "Si, años después, un cronista hubiese preguntado a Julio acerca de sus impresiones durante la primera noche en el cuartel, hubiera contestado:

-Apenas me di cuenta de nada.

O también:

Pues...Tenía frío y me procuré en seguida una manta. Me zambullí en una región extraña donde flotaban ronquidos, blasfemias, chistes, necedades. (...)"; ou aquela pasaxe, p. 143, en que o tendeiro ignora despectivamente a Julio a pesar de deberlle diñeiro. Ante Guillermina, "Julio habló, habló largo rato; fué poco a poco saliendo del foso de tan profunda humillación ¡Verse pisoteado en medio de la calle por un analfabeto! *Se iba el hecho creando mientras lo narraba Julio. Crecía en interés en la medida en que su cronista lo henchía de vehemencia. Entre la anécdota y él iba creciendo la distancia. Llegó un momento en que el menudo lance acabó de erguirse pleno, monumental, con la vida propia, con todo un enorme contenido simbólico.*" A cursiva é nosa.

24 Cfr. *Lo rojo y lo azul*, p. 71: "Para la madre, la pregunta y la contestación emergieron paralelas. Pero no quierO revelar ninguna de las dos. Se contentó con fijar profundamente los ojos en su copia exacta, engastada en el rostro infantil de la segunda Cecilia." A maiúscula de 'quierO' é nosa. Cfr. así mesmo, "La novela lírica", na publicacióon que precede este libro, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 406-407. As digresións propician, por outra parte, o uso da primeira persoa do plural. Cfr. ao respecto, p. 13: "Porque una ciudad que alguna vez HEMOS recorrido con hambre es difícil que conserve para NOSOSTROS ningún otro encanto que no sea el de haberlo satisfecho. Aplacar el hambre es algo gigantesco que borra todas las demás voluptuosidades de la tierra. (...)" As maiúsculas de 'hemos' e 'nosotros' son nosas.

Se os diversos monólogos nos dan conta do progreso autoformativo do heroe[25], a *temporalidade psicolóxica* expresada a través deses mesmos monólogos é patente na intensidade das vivencias, na calidade das emocións[26], na compracencia e na recreación imaxinativa de presente, pasado e futuro, porque tamén Julio é afeccionado ás construcción hipotéticas. Salvo neses momentos en que a autoformación do heroe está implicada pero non motivada, como ocorre na conspiración, o *ritmo narrativo expándese segundo a temporalidade interna do personaxe* quen vive no tempo cronolóxico, pero ignorándoo ou someténdoo imaxinativamente[27].

Os hábitos adquiridos por Julio en *El convidado de papel* -a delectación sensual e a evasión imaxinativa- sustentan nesta novela lírica unha dimensión temporal igualmente evasiva, a que crea o propio discurso lírico do personaxe-narrador: a espacialización como eternización do momento presente[28]. Jordi Gracia sinalou, con todo, que das catro novelas de Jarnés que el estudia "es ésta la única que narra en forma de pretérito"[29]. A afirmación de Gracia debe ser matizada, sen embargo.

É certo que existe unha presencia textual do tempo cronolóxico da historia que, para a *temporalidade rememorativa* do narrador, é un pasado e nel se expresa. Pero

---

25 Cfr. María Pilar Martínez Latre, op. cit., p. 229: "En la novela *Lo rojo y lo azul*, en la que se presenta el proceso mítico del héroe en busca de su purificación o catarsis, es frecuente encontrar el monólogo interior que permite seguir su evolución psicológica. Su pensamiento íntimo, su crisis de conciencia, se va desvelando a través del monólogo, dirigido unas veces e indirecto otras."

26 Encontramos na obra unha pasaxe moi significativa polo que á vivencia interna do tempo se refire: Julio espera con suma ansiedade e anguria o contrasinal telefónico que o obriga, como conspirador, a matar ao tenente (pp. 218 e ss.): "Las horas no pasaban; iban, una a una, rezagándose, enrollando sus cadenas de minutos a las sienes... Dieron las once; ya su cráneo iba a estallar bajo aquel peso formidable, iban a rompérsele todos los huesos que ardían bajo sus manos incapaces de arrancarse el hierro acumulado... Las doce. (...) Las doce y media, la una, la una y media... Se acercaba el momento. (...) Avanzaba la noche. Julio comenzó a respirar con menos ansiedad. Cada minuto que pasaba rompía un eslabón de la cadena enrollada a sus sienes, disminuía una décima su fiebre... ¡Si alcanzaba las dos, las tres de la madrugada! Pero la rampa descendente no era menos angustiosa. Había brincado el filo de la noche, pero la segunda vertiente le agobiaba ¿Por qué no resbalar, por qué no atraversarla a la carrera, a una carrera sin freno? Las dos. Iba a ser relevado (...) ¡El teléfono!" Cfr. tamén, ao respecto, María Pilar Martínez Latre, op. cit., p. 150.

27 Cfr. pp. 15 e s. Guillermina exclama ante a perspectiva dunha longa viaxe: "-Faltan ocho horas ¡Qué fastidio!" En cambio, "Julio pensaba en un recorrido de ocho horas junto a una hermosa desconocida, como en una encrucijada de caminos hacia posibles aventuras. Solía pensar en una acomodación de su vida a la de cualquier otro ya trazada. Asistir a vidas distintas mientras recorría la suya -intrasferible- sin darse cuenta ¿Por qué no le decía a Guillermina?:

-Desdeñosa viajera: este mozuelo que estás mirando no tiene dónde reclinar hoy sus ensueños como no sea en el cabezal de esparto de un cuartel. Este mozuelo que estás mirando no conoce ningún modo de conquistar este mundo visible porque sólo le enseñaron los modos de conquistar el invisible. Soy, pues, un hombre que chamarilea en tropos. Un atolondrado viajante en nubes." Cfr. Martínez Latre, op. cit., p. 163, a propósito da ralentización temporal que produce esta temporalidade psicolóxica do noso heroe.

28 Cfr. Ricardo Gullón, *La novela lírica*, p. 21. Cfr. así mesmo, Jordi Gracia, op. cit., p. 60.

29 Jordi Gracia, op. cit., p. 63.

non é menos certo que o monólogo narrativizado, tan frecuente no relato, se expresa nun pretérito durativo, en certa medida sometido á eternización do momento evocado como o presente no que tamén acostuma narrar[30]. Polo demais, as abundantes digresións empregan o presente e por se iso non bastara encontramos unha explícita exaltación deste tempo -na súa instantaneidade e na súa atemporalidade- nun diálogo que Julio mantén con Cecilia:

> -Ahora sólo me preocupa el instante en que estoy viviendo. El presente.
> -¿Qué es el presente?
> -¿El presente? Pues...algo provisional. Probablemente ni siquiera existe. Pero sería delicioso ser el viajero que nunca llega. (p. 75).

Coa vontade expresa de vivir intensamente o «presente» e de romper co pasado -como manifestan as primeiras páxinas da novela-, a *temporaliade rememorativa* ten poucas oportunidades de proxectarse nas lembranzas extradiexéticas do personaxe. Cando estas aparecen no texto, fano xeralmente dun xeito imperceptible, coa fugacidade que lles imprime a velocidade da lembranza e a pirueta metafórica[31].

Na obra de Jarnés é recorrente, sen embargo, esa expresión sintética da súa vida anterior, que é tamén antítese dunha obrigada elección: "el azadón y la gramática latina" (p. 10). Por iso son frecuentes en *Lo rojo y lo azul* as asociacións mentais que traen

---

30 Cfr. p. 115: "Le quedan unos segundos... El múltiple jadeo de la ciudad se resume en un solo grito sexual, que Julio percibe en mitad del pecho; quisiera caer sobre ella como sobre una amante de mil brazos de gestos innumerables, en una frenética red de senos temblorosos." Cfr. tamén a pasaxe na que o narrador describe e enxuíza a escena da conspiración a través do espírito crítico do personaxe. Nótese a alternancia de presente e pasado (pp. 203): "Julio está temblando. ¿Cómo pudo aquel hombre agrupar a estos otros, hablarles de situar cañones, de repartir caballos, de ejecutar sentencias...? ¡Locos, completamente locos! Permenecen allí absortos, pendientes de la diabólica voz, de aquella boca helada que les va inflamando, de aquellos labios enjutos que van cortando amarras (...)".

31 Cfr. p. 12: "La ciudad quedaba atrás, con todas sus vidas estancadas o audaces, con sus ideas fósiles o andariegas, con sus placeres siempre monótonos, siempre envenenados de tedio, *según el testimonio del Kempis... Así, al menos, lo deducía Julio de los conceptos encerrados en su antiguo equipaje.*"; p. 53: "¿Fué, empujado por una vehemencia subterránea, a comprobar la existencia *del sepulcro de Eulalia?*" Son breves analepses que se remontan á historia de *El convidado de papel* e que, en consecuencia esixen a competencia do lector nesta obra. O disfraz metafórico aínda as fai más imperceptibles. As cursivas son nosas, excepto en '*Kempis*'.

a lembranza a Julio deses dous grandes eixes da súa historia persoal, trasunto da do propio autor[32].

Jordi Gracia sinala a transcendencia dunha analepse homodiexética de *Lo rojo y lo azul*, dado o carácter lineal da narración: aquela en que Julio fai balance da súa vida barcelonesa cando regresa en tren a Augusta[33]. Para nós, a relevancia de tal analepse está no seu carácter repetitivo e autoformativo: a lembranza da traxectoria de Guillermina, por un lado, e a súa experiencia amorosa con Rubí, por outro, non fan máis que reafirmar a súa vocación estética. O monólogo rememorativo[34] así o pon de manifesto.

En fin, para concluír o reconto de analepses relevantes en *Lo rojo y lo azul*, sinalamos aquela que cerra circularmente a traxectoria espacial da novela (cfr. pp. 169-170 deste estudio crítico) e que ten para o personaxe un valor "antianaléptico": a súa firme vontade de vivir o presente con amplas perspectivas de futuro[35].

Polo que atangue á *temporalidade narrativa e metanarrativa*, María Pilar Martínez Latre advertiu que a *síntese temporal* "es un procedimiento frecuentemente utilizado por Jarnés"[36]. A mencionada autora ilustra a súa afirmación precisamente con dúas pasaxes de *Lo rojo y lo azul*. Na primeira, o narrador infórmanos sinteticamente da vida de Guillermina desde a viaxe en tren a Barcelona ata que se ecntra de novo con

---

32 Cfr. tamén p. 65: "Estaba en el umbral de una angustiosa batalla con el mundo. ¿Con qué armas contaba? (...) Su historia, su pobrecilla historia: *Una infancia soñolienta en que un pueblo*, una vega, un cielo, todo junto, componían la indecisa intimidad de Julio: hubiera querido, en un viaje, poder llevar consigo toda aquella impedimenta -árboles, templo, nubes, viñedos, fuentes-. Su orbe interior tenía las mismas dimensiones que aquel difuso mundo estimulante.

Pero fué [sic] creciendo el segundo, mientras se reducía de volumen el primero, aunque ganando en vibración. Cuando *adolescente, ingresó en el internado*, ya su intimidad, reducida a unos pocos objetos, podía relegarse en un baúl. Ya no le rodeaba: le precedía o le seguía, a espaldas de un *mozo*" Cfr. tamén p. 121, ante un cartel que anuncia *Las musas latinas*: "*Musa, musae* ...Latín, Mediterráneo, cursilería, tópico... (¡Y siempre, allá lejos, un pobre niño, arrancado del *azadón*, de carita pálida, ojillos prematuramente tristes, de gesto azorado, repitiendo la monótona declinación!)"; p. 150, ante la barba de Don Braulio: "Julio, incansable halcón de semejanzas, aplicó al conocimiento plástico de don Braulio todos los recuerdos de su *adolesciencia transcurrida entre pontífices barbudos, entre doctores de máxima respetabilidad*... A cursiva é nosa, excepto en *'Las Musas latinas'* e *'Musa, musae'* . Cfr. así mesmo *El convidado de papel*, p. 47, onde aparece a mencionada expresión disxuntiva : "El latín o el azadón".

33 Cfr. *Lo rojo y lo azul*, pp. 187 e ss. Cfr. tamén Jordi Gracia, op. cit., p. 62.

34 Entendemos aquí a expresión 'monólogo rememorativo' como monólogo narrativizado sobre un conxunto de lembranzas e non no sentido restrictivo que lle asigna D. Cohn, *La transparence intérieure*, p. 210.

35 A pasaxe está citada na p. 170 deste capítulo. Encontramos outras analepses nas pp. 85 -"Una tarde, en su primera infancia (...)"- e 228 -"El cuartel de San Luis ocupaba toda la acera de una calle donde Julio había vivido unos meses. Siempre recordaba aquellas noches de estío (...)"-.

36 María Pilar Martínez Latre, op. cit., p. 160.

Julio. Na segunda, dános conta da vida de Arturo no Rif, a través das cartas que este mesmo pesonaxe envía a Guillermina e a Julio.

Mais, non nos interesan aquí os resumos temporais que afectan a personaxes secundarios senón aqueles que se refiren ao protagonista e, sobre todo, ao seu proceso autoformativo. Así, por exemplo, durante a enfermidade de Cecilia, os lectores asistimos a un proceso de ocultación da real situación amorosa do heroe. Só polo adoutrinamento de don Braulio e polas tentacións e ensoñacións de Julio, situado na súa atalaia de sentinela nocturna, deducimos que o amor por Cecilia se encontra mergullado nunha paréntese de vacilacións. O protagonista é consciente tamén de que os outros personaxes se preguntarán pola súa ausencia e falta de actuación, e deste xeito, o narrador, sometido á perspectiva de Julio pregúntase no seu acostumado xogo de conxecturas

> -¿Qué le ocurrirá a Julio? -habrá preguntado don Martín, repasando sus facturas. (p. 122).

Ante esta pregunta hipotética, o narrador descarta tamén hipotéticas pero verosímiles respostas -"Nada. Ninguna catástrofe, ni siquiera sentimental. Ninguna mujer le salió al paso, ningún robo le confinó en la cárcel, ningún morbo en el hospital."- para resumir metaforicamente en a penas dúas liñas: "Todo fué producto de una revisión de valores, de dos horas de centinela sobre su propia vida." (p. 122).

Non abundan, con todo, este tipo de resumos porque, segundo vimos, o narrador prefire a representación directa da vivencia a través dos monólogos. Esa vontade de vivir o «presente» intensamente e a perspectiva narrativa centralizada no personaxe son, sen dúbida, as que explican tamén a ausencia notoria de prolepses. Se algún adianto dos acontecementos temos, este encóntrase no subconsciente de Julio, en forma de soño, desatando angurias e covardías futuras[37]: máis que prolepses son "amorces" que tenden pontes estructurais a episodios vindeiros.

Polo demais, xa sinalamos a presencia destacada de *pausas digresivas*. Algunhas, como a prolongada disertación sobre o periódico (p. 107-109), representan un exercicio retórico do narrador e, dada a súa vinculación co personaxe mediante o uso do

---

[37] Cfr. en *Lo rojo y lo azul*, p. 161, a pasaxe en que os temores do protagonista o fan soñar premonitoriamente que non mata ao tenente.

estilo indirecto libre, unha manifestación do carácter reflexivo do personaxe e da súa vocación estética. As pausas digresivas son tamén a expresión temporal dese vivir no tempo pero ás costas del, a espacialización da temporalidade interna, a súa conversión en discurso narrativo.

Vemos, pois como o carácter lírico da novela tende a *espacializar* a temporalidade psicolóxica. O sensualismo de Julio, particularmente receptivo nesta novela a estímulos visuais e sonoros; a súa imaxinación en permanente actividade poética e mítica, e os seus hábitos reflexivos converten o texto na principal dimensión temporal de *Lo rojo y lo azul.*

En relación con esas características destacamos o simbolismo de tres metáforas recorrentes na interpretación narrativa da historia: a partitura musical, como concerto de diferencias individuais; o xadrez, para expresar dominios xerárquicos -"el peón rojo y azul" (p. 34)- e movementos autoformativos -Julio prefire o alfil e o cabalo (cfr. p. 79)-; e, finalmente, o simbolismo das cores 'rojo' e 'azul', metonimia á súa vez do traxe militar de Julio -'rojo': "odio", "rebeldía", "revolución"; 'azul': "espírito", "liberdade", "xenerosidade"-.

Son tamén emblemáticos os espacios que suxiren o carácter infernal da iniciación: o cuartel e a cidade; a cela de castigo (p. 63 e ss.); o disfraz de diabro que Julio leva na representación de Mefistófeles (p. 83); a bufarda de Rubí, onde se enterra a estética do amor; o soto no que se trama a conspiración; o soño e os pesadelos (pp. 161, 233), e, sobre todo, a noite, na que a tentación do maligno se insinúa como destrucción do mundo (pp. 111-115). O "opened-end" da novela ten tamén o seu símbolo espacial: as fiestras abertas "al chillón oleaje de blancura" (p. 231) que as lavandeiras colgan fronte ao pabellón do hospital onde convalece Julio. Unha páxina en branco espera ao heroe, en efecto, unha nova iniciación que demanda o final de *Lo rojo y lo azul.*

Como o tempo, o espacio está en función do personaxe: só este "crea *sus* espacios, *sus* ámbitos vitales, y el lector, por tanto, sólo conoce las sensaciones e impresiones ejercidas por el espacio real sobre el personaje."[38]

---

[38] Jordi Gracia, op. cit., p. 55. Ao respecto lembra Gracia o prólogo de D. Villanueva a *La novela lírica I*, p. 14, onde este autor afirma: "el yo genera una secuencia de imágenes deformadoras de la realidad al tiempo que se consolida y toma conciencia de sí mismo. El protagonsita es creador del universo narrado en el que aparece inserto".

Aínda que Jarnés se opón teoricamente á novela de tese[39], unha implícita tese apunta en *Lo rojo y lo azul*, derivada da experiencia autoformativa do protagonista: a transformación do mundo pola estética, non pola ética[40].

O vitalismo[41] do personaxe avense mal coas disonancias revolucionarias, coa destrucción polo odio[42], pese a que a chama prenda nel momentaneamente despois da humillación do tendeiro e o adoutrinamento de don Braulio. Tampouco o seu amor á beleza encontra fácil asento na bufarda de Rubí, onde o amor espido de ornato perde os seus encantos. Nin o seu amor á liberdade pode cernar facilmente a súa xuventude cun matrimonio que asegure o porvir.

A xota que canta o campesiño e coa que sintoniza Julio durante a súa viaxe de regreso a Augusta, é todo un símbolo do seu vitalismo, da busca de harmonía do espírito e da vocación estética do protagonista. O mesmo Julio é consciente diso:

> "Esta es mi pesadumbre -piensa Julio-. He mirado hacia el campo, y sólo he podido ver en él armonías. No llevo la disonancia conmigo. ¡Quizá no soy de estos tiempos! Lo mismo me ocurrió siempre; en todo vi su perfil más risueño, también el más vital, aquello en lo que todo se superpone a su propio desmoronamiento (...)" (p. 197).

As dúbidas, os avances en zig-zag, as covardías son outros tantos signos da rebeldía interna contra os intentos de encadramento -burgués e revolucionario-.

Tres encontros dialécticos -a argumentación é en Julio un proceso de dilucidación persoal autoformativo- actúan como resortes do progreso espiritual e como imaxes especulares da conxuntural situación autoformativa do heroe: os que este mantén con don Braulio, con "su niñera" Arturo e co tenente. O primeiro encontro (pp. 76 e ss., 94 e ss.) axudarao a liberarse de Cecilia e do que representa o seu mundo; o segundo (pp. 167 e ss.), dun prurito revolucionario que manterá sen convicción ata a covardía final; o terceiro (pp. 234 e ss.), do sentimento de culpabilidade.

---

39 Cfr. Martínez Latre, op. cit., p. 250.
40 Cfr. Bernstein, op. cit., p. 46.
41 Cfr. Martínez Latre, op. cit., p.157.
42 Cfr. Jordi Gracia, op. cit., p. 92: "Jarnés encarna valores de claro signo negativo en el anarquismo: no sólo al convertirlo en objeto de una adhesión irreflexiva e inmadura, sino, sobre todo, al concebirlo como espacio ideológico de violencia, desarmonía y destrucción."

Ao final, o progreso autoformativo decantou a auténtica vocación de Julio e a novela foi a canle para descubrirse a si mesmo, para autorrevelarse[43].

3.2 *La forja de un rebelde*

Título xeral dunha triloxía autobiográfica -*La forja*, *La ruta* y *La llama*-, *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea, escrita en español a partir de 1938, foi publicada por vez primeira en Londres, e en lingua inglesa, entre os anos 1941-1946[44]. A primeira publicación en español débese á Editorial Losada (Buenos Aires) e data do ano 1951.

Os presupostos metodolóxicos deste traballo lévannos lonxe dos intereses que guiaron os estudios críticos da obra de Barea, máis atentos, polo xeral, a estimacións sobre o talante do escritor ante os feitos que narra[45] ou ás diferentes calidades literarias dos tres volumes que compoñen a triloxía.

Dúas cuestións, sobre todo, concitaron as controversias dos estudiosos de Barea: a adscrición xenérica da obra[46] e os diferentes valores literarios das tres partes da triloxía.

---

43 Cfr. Jordi Gracia, op. cit., p. 93.

44 Segundo J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, *La narrativa de la guerra civil: Arturo Barea*, Barcelona, PPU, 1988, p. 84, as primeiras edicións en inglés (*The Forging of a rebel*, Londres, Faber and Faber, 1941-1946 / New York, Reynald and Hitchcock, 1946) "hicieron pensar en una versión original en lengua inglesa, redactada por Barea con la colaboración de su esposa". En resposta a estas sospeitas, os mencionados autores, op. cit., pp. 84-85, fanse eco dunha afirmación de Emir Rodríguez Monegal, «Tres testigos españoles de la guerra civil (Sender, Barea y Max Aub)», *Revista Nacioal de cultura*, ano XXIX, nº 182, Caracas, Instituto Nacional de Cultura, 1967, p. 12, segundo a cal, "desde la edición argentina ha sido cada vez más difícil sostener esa leyenda". Non parece, en efecto, moi verosímil pensar nunha traducción española cando a lingua materna do escritor é precisamente o español. A traducción inglesa do primeiro volume da triloxía, segundo Fernández Gutiérrez e Herrera Rodrigo, op. cit., pp. 84-85, que recollen a información de Ignacio Soldevilla, *Historia de la literatura española actual, II. La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 83, atribúese a sir Peter Chalmers Mitchell, aínda que como recoñecen aqueles autores, "las bibliografías consultadas citan siempre como traductora de la trilogía a Ilsa Barea."

45 Abre brecha neste sentido o artigo de Francisco Ynduráin, "Resentimiento español. Arturo Barea", *Arbor*, XXIV, 85, 1953, pp. 73-79, que aparece, como vemos, dous anos despois da primeira publicación da obra en español. O título do artigo é xa un claro indicio da crítica desestimativa que Ynduráin fai da obra de Barea baseándose no particular enfoque que o escritor adopta con respecto á realidade española representada.

46 Cfr. Eduado Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1936-1978*, Madrid, Playor, 1979, p. 58, e J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., pp. 89-93, autores todos eles que seleccionan ao respecto algunhas opinións encontradas.

Con respecto á primeira cuestión -*¿Autobiografía ou Novela?*- cremos que a polémica carece de sentido neste momento dado o estado actual dos estudios teóricos sobre estes dous xéneros[47].

A polémica estivo favorecida neste caso particular pola identidade entre o nome do autor e o do narrador e protagonista da obra, triple coincidencia que, segundo Lejeune, establece o "pacto autobiográfico"[48]. A isto súmanse aínda as múltiples coincidencias nominais entre persoas, lugares e datos cronolóxicos reais, por un lado, e personaxes, espacios e datas literarias, por outro.

Todas estas concomitancias e o carácter testemuñal da obra infundiron nos críticos a crenza de que se trata dunha autobiografía verídica. Pero ¿é que acaso podemos falar de autobiografías verídicas?, ¿é que a ficción é un carácter distintivo da novela que non está presente de ningún modo nas autobiografías?

Xa temos apuntado na publicación precedente e en palabras de D. Villanueva que "la supuesta ficcionalidad no sirve para diferenciar entre uno y otro género, como tampoco para separar la literatura de lo que no lo es"[49]. E xa fixemos notar tamén con P. Ricoeur, sobre hipóteses abertas en *Temps et récit III* -a "historización da ficción" e a "ficcionalización da historia"- que "à la notion d' unité narrative de la vie, il faut aussi y voir un mixte instable entre fabulation et expérience vive."[50]

Así, non habendo máis que diferencias de grao entre autobiografía e novela autobiográfica, tendo en conta que a construcción da historia persoal responde a modelos de relatos ficticios canto a construcción destes segue modelos de relatos históricos,

> el texto ficticio resulta, pues, de modificaciones intencionales efectuadas por los agentes, emisor y receptor, de la acción comunicativa. En el caso de que

---

47 Cfr. o noso capítulo "Autobiografía y novela autobiográfica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 231-269, e a Introducción do presente libro, pp. 28-34.

48 Cfr. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiobraphique*, Paris, Seuil, 1975, p. 26: "Le pacte autobiographique, c' est l' affirmation dans le texte de cette identité [refírese á identidade *auteur-narrateur-personnage*], renvoyant en dernier ressort au *nom* de l' auteur sur la couverture." A radical tese de Lejeune sobre o *pacto autobiográfico* foi superada, sen embargo, polo mesmo autor en *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

49 D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, p. 111.

50 P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 191. Cfr. así mesmo P. Ricoeur, *Temps et récit III*, Paris, Seuil, 1985, pp. 264-279. Cfr. tamén o apartado da *Temporalización* no capítulo da Poética de la «novela de autoformación» deste libro, pp. 118.137.

ambos realicen la misma modificación, la ficcionalidad será completa por co-intencional, pero basta que el lector -auténtico dueño y señor del texto una vez producido éste- la practique para que el texto en su totalidad se ficcionalice.[51]

Non parece Barea preocupado por ficcionalizar a súa autobiografía cos procedementos habituais, é certo; pero non é menos certo tampouco que os críticos e editores, primeiros e privilexiados intérpretes da obra, tenden a considerala como un relato ficticio. De feito, *La forja de un rebelde* figura como texto novelístico nos manuais e principais estudios da novela da posguerra española así como nas cubertas das edicións da obra[52]. Polo demais e como o mesmo D. Villanueva sostén, "leemos precisamente con una intención contraria a la de la ficcionalidad"[53], aquela que Coleridge chamou "willing suspension of the disbelief" e en virtude da cal integramos a ficción ao noso propio mundo empírico e interpretámola "como se" fora histórica.

En canto á diferente apreciación cualitativa dos tres volumes, consideramos que a xeral sobreestimación de *La Forja* -o primeiro- con respecto aos outros dous, responde ao longo *alcance*[54] da narración autobiográfica nesa parte e á súa maior proxección intertextual.

Do primeiro factor deriva o ton afectivo-nostálxico[55] co que o narrador describe máis que narra a súa infancia e adolescencia e o segundo provén do carácter

---

51 D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", op. cit., p. 113.

52 A edición da obra que manexamos neste traballo e pola cal citaremos, débese a Turner, editorial que a imprime por vez primeira en España no ano 1977. Na cuberta dos volumes, aparece, ademais do nome do autor, do título da obra e do nome da editorial, unha referencia ao xénero: "La novela social española". As expectativas do lector teñen xa, pois, unha predeterminación xenérica.

53 D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", op. cit., p. 113.

54 Cfr. D. Villanueva, op. cit., p. 104, para quen o *alcance*, "distancia que media entre el tiempo de la vida y el momento de la escritura (...) puede impregnar la narración de lo vivido de muy diferentes tonalidades, desde la evocación nostálgica de un tiempo lejano entrevisto como en nebulosa hasta el apasionamiento con que se cuenta un curso de acontecimientos en el que todavía se está implicado (...)". O concepto genettiano de *alcance* serve así para explicar a tonalidade máis amable de *La forja*, producto a devandita tonalidade da distancia do evocado con respecto á temporalidade rememorativa que selecciona os episodios e os personaxes da infancia máis queridos polo narrador. A afectividade da primeira parte é aínda máis notoria se a comparamos co ton doloroso e amargo da segunda e, sobre todo, da terceira parte, derivados ambos tons da proximidade dos feitos, da súa experiencia impactante e da incapacidade do heroe para superalos.

55 Na vertebración afectiva da primeira parte -*La forja*- ten un papel destacado a presencia da nai. Particularmente entrañable é a primeira lembranza do narrador asociada a ela nun día de nevada. O mesmo protagonista nolo conta nun monólogo autonarrativizado, presentado como diálogo ficticio entre o heroe e un paranarratario tamén entrañable: un pardal do Retiro. Cfr. p. 277 de *La forja*. Cfr., así mesmo, Eduardo Godoy Gallardo, op. cit., pp. 64-68.

costumista da descrición de tipos e ambientes que permiten vincular *La forja* con outros narradores e tradicións narrativas da literatura hispánica: Galdós, Baroja -*La busca*-, Cela -*La colmena*- e a picaresca, entre o máis destacado[56]. Para nós, independentemente destes valores literarios e intertextuais de *La forja* e independentemente tamén das deficiencias lingüísticas[57] con que se pretende restar méritos á triloxía de Barea, os tres volumes responden a unha concepción autobiográfica unitaria non exenta de circularidade[58]. A concepción unitaria está avalada polas propias palabras do narrador que nos recorda en *La llama*:

> Comencé a escribir mi libro sobre el mundo de mi niñez y juventud. Al principio lo quería titular *Las raíces*, y describía en él las condiciones sociales entre los trabajadores de Castilla al comienzo del siglo, en los pueblos y en los barrios pobres que yo había conocido. Pero me encontré escribiendo 'demasiadas declaraciones y reflexiones, que creía necesario suprimir, porque no brotaban de mi propia experiencia ni de mi propio ser.
> Traté de limpiar la pizarra de mi mente, dejándola vacía de todo razonamiento, y tratar [sic] de retroceder a mis orígenes, a las cosas que había olido, visto, palpado y sentido, y cuáles de esas cosas me habían forjado con su impacto. (*La llama*, p. 399)

---

56 Cfr José R. Marra-López, *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama, 1963, pp. 292-316. Marra-López tamén vincula "el cuadro deformante que presenta" Barea coas figuras de Quevedo e Gracián (cfr. p. 307). Para J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., p. 108, "la diferencia estriba, quizá, en que mientras para Quevedo y Gracián la maldad y el dolor del hombre son inevitables en este mundo, Barea tiene una esperanza de futuro, que aún no ve con sus ojos de niño, pero que será lo que le impulsará definitivamente a luchar del lado de la República tras el alzamiento."

57 Achamos, efectivamente, incorreccións gramaticais e barbarismos léxicos que interpretamos con J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., p. 145, como productos de "ciertos «vicios» lingüísticos por el contacto continuo con otras lenguas extranjeras". Polo que ao noso xénero se refire, sorpréndenos o uso de "aprender" por "conocer" e "saber" (¿o 'to learn' inglés?). Cfr. Arturo Barea, *La ruta*, Madrid, Turner, 1977, p. 103: "Muchos años después aprendí lo que significa vivir en una ciudad sitiada", ou *La llama*, Madrid, Turner, 1977, p. 125: "Más tarde aprendí que esta ilusión mía no era vana". Este valor semántico, estraño ao verbo 'aprender', alterna co significado propiamente español do verbo. Cfr. *La llama*, p. 404: "Había aprendido muchas lecciones", ou p. 411: "Era otra vez más un aprendiz, tenía que aprender a contar mi propia verdad." Non obstante, o carácter autoformativo da obra alíase naqueles casos co barbarismo comunicando ao termo un valor que con toda probabilidade non lle quixo dar o autor.

58 Cfr. E. Godoy Gallardo, op. cit., pp. 63 e s., para quen "el espacio se une temporalmente, y este Madrid en que vive los violentos días de la guerra civil es el mismo que le vio desenvolver su inocencia de niño." Para este autor, "infancia y madurez se dan, entonces, permanentemente unidos, y el apresamiento de la etapa infantil que intenta el narrador adulto, no es más que el deseo de recuperar lo perdido. Esto debe tenerse presente siempre en las páginas que siguen en torno a *La forja*, y ella debe verse no como separada de los otros dos tomos, *La ruta* y *La llama*, sino que en íntima conexión con ellos. En otras palabras, en esta memoria de la infancia hay una correlación entre las menudas acciones del niño Barea y los grandes acontecimientos que vive el hombre Barea".

A transcendencia destas palabras do narrador Barea vai moito máis alá de xustificar a concepción unitaria da súa obra: en primeiro lugar, poñen de relevo unha vez máis, e esta explicitamente, a construcción circular do seu relato, cando está precisamente a punto de concluírse; en segundo lugar, constitúen unha explicación metanarrativa da xestación da obra, inserta na mesma narración; en terceiro lugar, expresan textualmente a temporalidade rememorativa da narración, e, finalmente, manifestan a necesidade interna do autor implícito de autentificar un proxecto en principio testemuñal cunha historia de autoformación.

E, sen dúbida, é o carácter autoformativo da triloxía o que explica o incremento da reflexión narrativa e metanarrativa do terceiro volume -*La llama*-: reflexión sobre os acontecementos narrados en *La forja* e en *La ruta*, e reflexión sobre o propio proceso narrativo tal como revelan, entre outras manifestacións, as mencionadas palabras do narrador.

Así pois, a representación autobiográfica da triloxía multiplica consecuentemente os seus signos nesta terceira parte, a pesar dos que só ven nela unha simple crónica da guerra civil española.

La forja de un rebelde é un relato autodiexético que reúne nunha mesma identidade nominal, segundo vimos, ao narrador e ao protagonista da historia, por un lado, e ao autor empírico, por outro. A esta particularidade únese ademais unha notable representación do *carácter testemuñal do suxeito perceptor dos feitos* que é, como apuntamos no capítulo da Poética, unha característica da novela de autoformación de gran relevancia no mundo hispánico.

A dobre natureza testemuñal-autobiográfica de *La forja de un rebelde* ten tamén unha dobre representación na *modalización* do relato. En canto autobiografía, o narrador é *testemuña da súa historia*; en canto relato testemuñal, o protagonista -neno e adolescente, en *La forja*; mozo, en *La ruta*; adulto, en *La llama*- é *testemuña na historia que el viviu.* O mesmo narrador avala puntualmente, unha vez máis coas súas palabras, a conciencia metanarrativa desa función: "Fui testigo de lo que pasó a Sanchiz entonces" (*La ruta*, p. 204).

Debemos notar, sen embargo, que o *testemuño* na historia non se limita á percepción aséptica que conleva unha simple crónica; moi ao contrario e como o mesmo narrador nos advertía nas palabras mencionadas anteriormente, o seu testemuño enfatiza

a percepción sensorial -"las cosas que había olido, visto, palpado y sentido"- e a súa perspectiva autobiográfica e autoformativa -"cuáles de estas cosas me habían forjado con su impacto"-. Desta maneira, a evocación rememorativa de lugares, ambientes e persoas está asociada ao mundo de sensacións -ópticas, sonoras e olfativa, sobre todo- co que o protagonista as percibiu na súa vida por vez primeira ou recorrentemente. En consecuencia,

> todo un mundo de sensaciones, inevitablemente líricas, invade las páginas de la trilogía, provocando la utilización de innumerables recursos expresivos que van desde la simple comparación a la sinestesia pasando por las metáforas más logradas.[59]

O autor implícito esfórzase incluso en compoñer longas e didácticas imaxes para transmitir aos seus lectores, representados textualmente mediante a segunda persoa, a pureza da sensación primeira[60].

---

[59] J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., p. 145. Para estes autores, op., cit., p. 145, os recursos expresivos que Barea emprega están emparentados coa linguaxe do pobo ao que el pretende representar: "Es cierto que Barea utiliza el lenguaje del pueblo, pero ¿es que el pueblo no emplea también estos recursos? La crudeza de su prosa viene dada más por la dureza de la realidad que describe que por la tan pregonada aridez estilística del escritor." Cfr. as sinestesias que o olor de Madrid esperta nas súas lembranzas da infancia: "Madrid huele mejor. No huele a mulas, ni a sudor, ni a humos, ni a corrales sucios con el olor caliente del estiércol y de las gallinas. Madrid huele a sol por las mañanas. (...) Cuando riegan la calle sube hasta el balcón el olor fresco de la tierra mojada, como cuando llueve. Cuando sopla el aire del Norte, huelen los árboles de la Casa de Campo. Cuando no hay aire y el barrio está quieto, entonces huelen las maderas y los yesos de las casas viejas, las ropas limpias tendidas en los balcones, los tiestos de albahaca. Los muebles viejos de nogal y de caoba sudan la cera y se les huele por los balcones abiertos, mientras las mujeres limpian. Debajo de casa hay una cochera de lujo y por las mañanas sacan los coches de charol a las calles y los riegan y los cepillan, y huelen. Los caballos blancos y castaños, color canela, salen a pasear tapados con una manta y huelen a pelo caliente." (*La forja*, Madrid, Turner, 1984, p. 94). O olor a rúa mollada é o que reclama ao narrador, xa adulto e en plena guerra civil, nunha rememoración en segundo grao. Produciuse un incendio no cuarto do hotel que comparte con Ilsa: "Nuestro viejo cuarto estaba inundado de sol. Olía aún a humo y a cuero quemado, y en el suelo había charcos de agua sucia con hollín. Era una mañana espléndida. Al otro lado de la calle, la fachada lisa de la Telefónica, bajo el sol tenía una blancura cegadora. Me asomé a la ventana y miré a la calle para ver si no estaban regando el empedrado y liberando el olor a tierra mojada en la mañana que tanto me gustaba." (*La llama*, p. 298) Cfr., así mesmo, outra imaxe do Madrid sitiado: "La ciudad estaba tensa y viva, palpitando como una herida profunda de navaja de la que surge la sangre a borbotones y en cuyos labios los músculos se retuercen con dolor y con todo el vigor de la vida." (*La llama*, p. 237) Nestes capítulos da guerra civil as imaxes multiplícanse para transmitir a experiencia da catástrofe.

[60] Cfr. *La ruta*, pp. 253 e s.: "Si queréis hipnotizar una gallina, ponedla sobre una mesa cubierta con un tapete negro y forzadla el pico contra el tapete. Poned un trozo de tiza frente a su pico entre los dos ojos y en el momento psicológico en que la gallina se queda quieta, id alejando el trozo de tiza del pico de la gallina, marcando una línea blanca intensa sobre el tapete negro. Podéis dejar libre la gallina. El animal se quedará inmóvil, en ridículo equilibrio sobre sus dos patas y su pico, persiguiendo con ojos bizcos la línea blanca que se aleja. *Ahora me parece a mí que algo similar nos pasó a todos en aquellos días del mes de septiembre de 1923*, en que el genral Primo de Rivera se proclamó a sí mismo dictador de España por un golpe de Estado." Cfr. tamén outra imaxe deste mesmo tipo en *La llama*, p. 220: "Tal vez os habéis asomado en la noche al brocal de uno de esos viejos pozos (...). *Era esta misma la impresión que se recibía al mirar a la calle desde las ventanas altas de la Telefónica.*" As cursivas son nosas.

Mais, a preocupación do narrador por ser fiel á perspectiva do protagonista-testemuña non se reduce á elaboración de imaxes. Non son escasos os *monólogos autonarrativizados* que expresan o pensamento ou a reflexión do personaxe sobre os acontecementos presentes ou pretéritos. O capítulo IX de *La forja*, construído case na súa totalidade sobre o diálogo ficticio entre o adolescente Arturo e un anónimo pardal, é un bo exemplo do que a rememoración do personaxe -outra vez rememoración en segundo grao- alternando con impresións momentáneas pode representar da mente do personaxe e do seu estado autoformativo nese momento da súa historia.

Polo demais, achamos ao longo da obra manifestacións dispersas do pensamento do personaxe en puntuais retallos de monólogos autonarrativizados ou autocitados[61].

Se a fidelidade do narrador ao pensamento do protagonista é tamén fidelidade ao seu proceso autoformativo, en canto os monólogos aparecen en momentos de crises de identidade ou de reflexión sobre os acontecementos presentes ou pasados, o diálogo preséntase como un recurso idóneo para expresar a función testemuñal do heroe: retratar psicoloxías individuais, representar directamente a linguaxe do pobo e incluso explicar a xerminación de acontecementos futuros. Neste senso a intervención do protagonista nos diálogos é claramente instrumental: as súas preguntas aparentemente inxenuas parécense ás dun periodista que pretenda desvelar ao lector a profunda verdade oculta detrás das

---

61 Con respecto aos monólgos autonarritivizados, cfr. *La llama*, pp. 144-145: "Una nueva vida significaba esperanza. La revolución que era la esperanza de España, era también mi propia esperanza de una vida más llena, más clara y más lúcida. {Me liberaría de las dos mujeres. En alguna parte sería útil. Me encerraría a solas con el trabajo que fuera, como tras las murallas de una fortaleza. Porque el Gobierno tendría que tomar las cosas en su mano.

Pero suponiendo que no fuera así, suponiendo que revolución significaba el derecho de matar impunemente ¿dónde íbamos a parar? ¿Nos íbamos a matar unos a otros por una palabra, por un grito, por un ademán?}" e p. 310 do mesmo volume: "Esto se traducía en la no-intervención, en la capitulación del gobierno de la República en manos de la Rusia soviética y en la de los rebeldes en las manos de Alemania e Italia.

{No podíamos ganar la guerra.

Los hombres de Estado de la Rusia soviética no iban a ser tan estúpidos como para llevar su intervención a un punto en que constituyera peligro de guerra contra Alemania (...) Estábamos condenados de antemano. Y, sin embargo, continuábamos una lucha feroz ¿Por qué?"} Sinalamos con corchetes o tránsito da narración ao monólogo narrativizado. Ilustramos agora con outro exemplo o monólogo autocitado: "A medida que el día avanzaba, me enredaba más y más en uno de esos diálogos mentales, cuidadosamente formulados, que se originan en una batalla razonada contras los propios instintos: «Bueno, ya te has metido de lleno...Ya te has liado con otra mujer...Tanto querer escaparte de tu propia mujer y de una querida de años que sabes te quiere, para meterte de cabeza con la primera mujer que se te cruza, a quien hace cinco días que conoces y que no sabes quién es. Ni aun tan siquiera habla tu idioma.Ahora te vas a encontrar con ella todo el día, sin escape posible ¿Qué vas a hacer? Eh, ¿qué vas a hacer? Porque desde luego no vas a decir que estás enamorado de ella. En tu vida te has enamorado de nadie.»" (*La llama*, p. 232).

aparencias[62]. Como no caso dos monólogos, o narrador tamén fai uso aquí, aínda que esporadicamente, do *estilo indirecto libre*[63].

Todas estas observacións non deben inducirnos a crer que a actividade narrativa e metanarrativa de *La forja de un rebelde* se limita a ser fiel ás perspectivas do protagonista que se autoforma sendo testemuña e á da testemuña a través da percepción da cal coñecemos acontecementos e espacios. Acabamos de referirmos á manipulación dos diálogos nos que está actuando a intelixencia constructiva do autor implícito. Pero é que ademais a triloxía de Barea representa cumpridamente a conciencia reflexiva do narrador, tan característica do xénero que estudiamos.

En primeiro lugar, destacamos a actividade metanarrativa do autor implícito, patente na segunda parte do terceiro volume e mediante a cal coñecemos o proceso de xestación da obra[64]. En contra da opinión dos que só ven en *La llama* o seu carácter documental e en apoio da tese de Ricoeur -a actuación de modelos ficticios na construcción dunha historia- notamos ademais ocasionais revelacións dos usuais mecanismos de ficción: "Entre los visitantes regulares a la oficina había un periodista español, a quien llamaré Ramón" (*La llama*, p. 314)[65].

En segundo lugar, sinalamos as digresións de carácter didáctico, estreitamente relacionadas coas amplas e tamén didácticas imaxes que xa comentamos, e que poñen de manifesto as habilidades ou a experiencia do narrador en determinadas facetas da vida[66].

---

62 Ilustrativos son, a este respecto, os diálogos que mantén o protagonista na súa oficina da axencia de patentes con diversos personaxes. En todos eles hai unha implícita denuncia contra o suborno e a corrupción do Goberno, e contra a infiltración científica, económica e ideolóxica de potencias estranxeiras, tales como Alemaña. Cfr. especialmente, pp. 37-38 e pp. 93-94 de *La llama*.

63 Cfr. en *La llama*, p. 123: "La multitud gritó: *si la torre caía sobre sus casas sería el fin.*"; p. 179: "Algunos recién venidos trajeron noticias de otros barrios de la ciudad: en Cuatro Caminos y Tetuán habían caído unas bombas y había muchas víctimas. Nosotros no habíamos oído las bombas. Poco después del amanecer llegaron los milicianos amigos de Manolo *¿No habían dormido? Tampoco ellos.*" e p. 381: "-¿Dónde está tu compañera?

No lo sabía. Tenía los oídos llenos de explosiones. Estaría allí, en la calle, o muerta. Estaba en un estupor." A cursiva é nosa.

64 Trataremos esta cuestión no apartado de *Semántica*.

65 Non importa que a razón deste mecanismo estea no fallo da memoria do narrador ou nun desexo de ocultar o nome verdadeiro da persoa na vida real. O valor sígnico desta revelación metaficticia en calquera caso é innegable.

66 Cfr. en *La forja*, p. 238, a digresión sobre o modo de construír piraguas a partir da cortiza do piñeiro ou, p. 113, sobre a aprendizaxe da inercia social: "Antes que aprender la letra «A» se aprende a estar en la fila, callado. Luego se aprende a leer. Tan estúpidamente como se leen las muestras de las tiendas al pasar por la calle, o los anuncios luminososo mecánicamente, sin saber lo que dicen, enterándose de ello no obstante, y sometiéndose a ir donde el anuncio indica cuando hacen falta las pastillas para la tos o la entrada del cine, igual, se coge un puesto en la fila de la vida y mecánicamente se sigue detrás de los que

En terceiro lugar, distinguimos as digresións propiamente autoformativas que, segundo xa indicamos, acentúan a súa presencia na terceira parte da obra, paralelamente á conciencia reflexiva sobre a actividade literaria. Estas digresións están intimamente vinculadas co psicorrelato e cos monólogos ou reflexións do personaxe sobre a súa propia autoformación, de tal xeito que en moitas ocasións será difícil delimitar o que corresponde ao "narrating self" e ao "experiencing self". En todo caso, a selección e dosificación desas reflexións corresponden sen dúbida á reconstrucción narrativa autobiográfica[67]. O que non haxa solución de continuidade entre as reflexións do personaxe e as do narrador pon máis en evidencia, se cabe, o proceso autoformativo que desemboca na narración[68].

En fin, aínda que xa non relacionada cunha actividade consciente, destacamos tamén como manifestacións do autor implícito os xuízos valorativos e o sentimento e emotividade con que o narrador refire a súa historia. Non temos necesidade de defender unha imparcialidade inexistente en ningún relato[69] e menos aínda neste no que o proceso autoformativo coincide cunha decantación ideolóxica cada vez máis clara. Os ataques que

---

van delante y delante de los que van detrás sin rebelarse. Pobres de los que intentan ganar puestos. El orden que todos los demás mamaron en la escuela, en la iglesia, en el cuartel, en la cárcel y en la tienda de comestibles donde compran las salchichas, estalla. Todos se sienten cura, furriel, carcelero y guardia, y a empujones y patadas le vuelven a su sitio en nombre del orden." Cfr. tamén *La ruta*, p. 16, sobre as diferentes esixencias da vida militar e civil: "En la vida civil se miden las dificultades y se lanza uno contra ellas, o se soslayan. Si se fracasa, mala suerte. Si se triunfa, mérito a uno. Si no se decide uno a luchar, se queda donde está y no pasa nada. Pero en el ejército es distinto: le colocan a uno frente a las dificultades y no hay más remedio que atacarlas; si se fracasa, le castigan a uno; si se triunfa, se ha cumplido con el deber."

67 Cfr. *La forja*, p. 110: "Si resuena el Avapiés en mí, como fondo sobre todas las resonancias de mi vida, es por dos razones:

Allí aprendí todo lo que sé, lo bueno y lo malo. A rezar a Dios y a maldecirle. A odiar y a querer. A ver la vida cruda y desnuda, tal como es. Y a sentir el ansia infinita de subir y ayudar a subir a todos el escalón de más arriba. Esta es una razón.

La otra razón es que allí vivió mi madre. Pero esta razón es mía."

Cfr. tamén a longa digresión de *La ruta*, p. 161, que comeza con estas palabras: "Había llegado a un cruce de caminos con mi vida. Tenía veinticuatro años, no tenía bienes de fortuna, y seguía siendo aún el hijo de la señora Leonor, la lavandera (...). Cfr., así mesmo, *La llama*, p. 15: "Estaba en una crisis que me tenía sumergido en un marasmo intelectual (...)"; p. 91: "No conocía entonces, como después iba a saber, que este incidente fue uno de los momentos más críticos de mi vida"; p. 144: "La vida burguesa, a la cual había intentado resignarme y contra la cual había estado luchando entre mí, se había terminado el 18 de julio de 1936"; p. 302: "Pero yo estaba encadenado a mí mismo y dividido dentro de mí mismo", e, p. 305: "luchando contra mí mismo y perdido dentro de mí". Ao final estas articulacións reflexivo-autobiográficas conflúen nas digresións metanarrativas sobre a actividade literaria do narrador.

68 En efecto, a natureza testemuñal e autobiográfica da obra ten o seu fundamento no proceso autoformativo do protagonista. Estas palabras de *La llama*, p. 308, cremos, son particularmente reveladoras: "Cuando me levanté y reanudé el trabajo me sentí completamente aparte de los demás, que a mí me parecían anormales por su incapacidad de compartir mis propias angustias. No podía librarme de la introspección porque estaba obligado a mantener un control consciente sobre mí mismo y esta autoobservación constante me hacía observar a los demás desde un nuevo ángulo." Autoobservación e observación dos demais: velaí os dous piares sobre os que Barea construirá a triloxía.

69 Con P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, pp. 193 e ss., mantemos a crenza de que non existe "relato eticamente neutro". Cfr. tamén o noso capítulo "Poética da «novela de autoformación»", p. 170.

se dirixiron ao partidismo da obra quedan desvirtuados se temos en conta a condición autobiográfica e autoformativa da triloxía: non existe testemuño obxectivo dos feitos dado que estes se presentan desde a perspectiva interna dun personaxe, pero en cambio gozamos da busca da verdade que preside todo proxecto autocognoscitivo[70].

Así pois, os afectos e desafectos con que capta o mundo o neno Arturo (*La forja*) consolídanse coa nostalxia e a xa firme posición ideolóxica do Barea adulto[71]. O mesmo narrador, desde esa posición ideolóxica, enfatiza o *shock* traumático da guerra de Marrocos na natureza sensible do protagonista, e a corrupción administrativa do Exército co que o mozo sarxento Barea se inicia no mundo militar (*La Ruta*). As inxustizas sociais percibidas e padecidas nos dous primeiros volumes necesitarán, con todo, do revulsivo da Guerra Civil para que o burgués adulto Barea opte decididamente pola que, ao seu xuízo, é a causa dos desherdados. Neste sentido, a definición axiolóxica do autor implícito e a emotividade da narración é moito máis acusada en *La llama*. Dous exemplos nolo mostran.

Se en *La Ruta*, a apreciación do narrador, fiel á perspectiva do recente licenciado sarxento, é prudente e cautelosa arredor da figura do dictador Primo de Rivera[72], en *La llama* ese mesmo narrador non espera a que o lector forme o seu xuízo con respecto a tal personaxe porque xa el o ten ben formado[73] para entón.

---

70 Cfr. Francisco Ynduráin, op. cit., p. 75: "Con todo lo partidista que sea esta obra, tiene un afán de verdad y de buscar un sentido a la vida más allá de la lucha." Cfr., así mesmo, J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., pp. 142-143.

71 Cfr. Eduardo Godoy Gallardo, op. cit., p. 69: "El motivo central de los tres libros que configuran *La forja de un rebelde* es la *rebeldía* permanente del protagonista. En el primer tomo, Barea percibe todo un mundo de injusticias y hay aquí una protesta callada ya que los ojos del niño no comprendían ese mundo, sólo lo delataban, pero el narrador maduro -de imprescindible presencia en este tipo de narraciones- pone, ahora, los puntos sobre las íes y esto hace que, en el sentido que se determina, pueda hablarse de una *infancia ideológica*."

72 Ao menos representa para Arturo a esperanza da fin da Guerra de Marrocos, esperanza alentada coas palabras que o mesmo dictador dirixe ao noso protagonista nunha entrevista que lle facilita o seu amigo Manolo, o camareiro de «Villa Rosa». Cfr. pp. 270-272 de *La ruta*.

73 Cfr. a gradación intensificativa de *La llama*, p. 36, na que non só hai xuízo senón ira contida: "*Yo sabía* quién pagó 200. 000 pesetas por el voto del más alto tribunal de España, en el año 1925, para que se resolviera un pleito a su favor en el que se discutía nada más ni nada menos que el que España pudiera o no tener una industria aeronáutica propia. *Sabía* que los fabricantes de paños catalanes estaban a merced de un *concerns* de industrias químicas -las Industrias Químicas y Lluch- que figùraba como español, pero que de hecho pertenecía nada menos que a la I. G. Farbenindustrie. *Sabía* quiénes pagaron y quiénes cobraron miles de duros para que el pueblo español no pudiera tener aparatos de radio baratos, a través de una sentencia injusta y quiénes fueron los que a través de la *ceguera estúpida de un dictador de cuarto de banderas* se apoderaron del control de la leche de España, arruinaron a miles de comerciantes honrados, arruinaron a los granjeros de Asturias y obligaron a pagar al público leche más cara y sin valor nutritivo." As cursivas son nosas, salvo en *concerns*.

Se nos dous primeiros volumes o narrador é aínda respectuoso co asombro ou estupor do iniciado, na terceira parte as dolorosas experiencias da Guerra Civil e a incapacidade persoal para resolver unha situación que padece sobre todo o pobo chan fan prorromper ao narrador en airadas queixas contra aqueles -políticos e militares- que manexando os fíos do drama non viven realmente nel[74]. O incipiente monólogo tórnase furiosa e directa censura nas palabras do narrador, aínda coa memoria fresca dos feitos que evoca.

En suma, *La forja de un rebelde* vertebra autobiograficamente un tecido de memorias nas que, seguindo a liña hispánica da novela de autoformación, destaca a forte actitude crítica do autor implícito. Pero se a obra de Barea ocupa un posto privilexiado no noso estudio é porque esa textura de memorias, tantas veces acusadoras na súa estudiada selección e nas manifestacións reflexivas e críticas do autor implícito, xustifícanse no proxecto autoformativo do heroe.

A destacada presencia do autor implícito demanda unha recíproca actividade do lector nas direccións que apuntamos. Baste sinalar, como exemplos, as invocacións á segunda persoa nas imaxes didácticas que xa mencionamos repetidamente, e o feito de que se nos prefira como receptores de testemuños excepcionais a outros personaxes da historia, ou que se nos negue explicitamente unha confidencia[75].

---

74 Cfr. *La llama*, p. 249: "Me quedé después un largo rato asomado a la ventana, lavando mis pulmones con aire frío. No podía dormir, estaba embrujado. Quería gritar a los generales que se llamaban ellos mismo «salvadores del país» y a los diplomáticos que se llamaban a sí mismos «salvadores del mundo» que vinieran. Yo los cogería y los encerraría en los sótanos de la Telefónica. Los pondría allí en los jergones de esparto, húmedos de nieblas de noviembre, los arroparía en mantas de soldados, pocas, y los haría vivir y dormir en dos metros cuadrados de pasillo, sobre un piso de cemento, entre mujeres hambrientas y trastornadas de histeria que habían perdido su hogar y que aún escuchaban explotar las bombas y retemblar la tierra profunda que rodeaba el cemento, pugnando por romperle. Los dejaría allí un día, dos días, muchos, que se empaparan en miseria, que se impregnaran de sudor y de piojos de pueblo, y que aprendieran historia, historia viva, la historia de esta guerra miserable y puerca, la guerra de cobardías, de los sombreros de copa brillantes bajo candelabros de Ginebra, la guerra de generales traidores asesinando a su propio pueblo fríamente y cobardemente. ¡Ah! Arrancarles a tirones sus bandas militares, las levitas y los sombreros de copa de las recepciones, arrancarles a tirones sus cascos de pluma, sus espadas, sus bastones con puño de oro. Vestirlos de pana tiesa, de dril azul o blanco, como los campesinos, o los mineros o los albañiles, y luego, bien churretosos de miseria, tirarlos en medio de las calles del mundo con barba de tres días, con ojos pitarrosos de sueño...". Párrafos como este explican artigos como o mencionado de Ynduráin.

75 Referímonos á pasaxe de *La llama*, pp. 114-121, na que Arturo rememora ante nós as vivencias da noite do 18 de xullo de 1936 (cfr. p. 143 de noso capítulo "Poética da «novela de autoformación»"). Non pasa desapercibido neste caso que pouco antes o personaxe se negou a falar desa mesma noite á súa amante María, o que motiva o enfado entre ambos.

A outra pasaxe, na que o narrador, polo contrario, nos nega unha confidencia, xa foi citada na nota 67. Barea fálanos da profunda impronta que deixou na súa vida o barrio do Avapiés e apunta dúas razóns. Explaiase na primeira e, ao chegar á segunda, garda a súa intimidade: "La otra razón es que allí vivió mi madre. Pero esta razón es mía." (*La forja*, p. 110)

Esta participación do lector como destinatario de testemuños e como confidente da intimidade autobiográfica[76] pasou na obra tamén por un entrenamento autoformativo. Os contertulios de cafés e bares, de traballo e de familia, que vemos desfilar ao longo da triloxía e cos que Arturo ensaia oralmente as súas dotes de narrador, son, como emisores e receptores diexéticos, os que nutren non só o contido da narración senón tamén os seus perfís formais. Neste sentido hai unha liña de continuidade entre a recepción intradiexética, patente nos diálogos, e a recepción textual que se nos encomenda.

Por outra parte, a iniciación autoformativa da confidencia autobiográfica pasa por dúas figuras excepcionais e significativas no conxunto da obra: o padre Joaquín en *La forja* e oa padre Lobo en *La llama*. O primeiro, "mi mejor amigo durante mi niñez" (*La llama*, p. 353), é depositario das primeras inquedanzas do neno e adolescente Arturo e o que apoia decisións transcendentais do rapaz nese período da súa vida -abandonar o colexio e poñerse a traballar-. O segundo, que "me parecía una reencarnación del padre Joaquín" (*La llama*, p. 353), é o home "que me ayudó más entonces, como me había ayudado a través de todas las semanas infernales" (*La llama*, p. 353): el é o receptor das súas máis atormentadas e íntimas reflexións sobre a experiencia da guerra e un impulsor da súa vocación literaria[77] e da decisión de abandonar Madrid.

Un dos aspectos máis destacados da construcción narrativa de *La forja de un rebelde* é a acentuada presencia da *temporalidade rememorativa*. Son frecuentes, en efecto, sobre a visión retrospectiva da historia, as analepses completivas e repetitivas[78], as analepses e monólogos rememorativos en segundo grao[79] e, especialmente, as

---

76 Cfr. D. Villanueva, "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, p. 103.

77 Cfr. *La llama*, p. 357: "Habla y escribe lo que tú creas que sabes, lo que has visto y pensado, cuéntalo honradamente con toda tu verdad." ¿Non está acaso contido aquí, nesta recomendación do padre Lobo, o espírito e o programa testemuñal-autobiográfico de *La forja de un rebelde*?

78 Cfr. *La llama*, p. 260. Anteriormente informóusenos sobre a viaxe de Rubio Hidalgo a Madrid. Agora o narrador complétanos a información: "Para atender al entierro fue por lo que Rubio Hidalgo se había ido a Madrid sin avisar a nadie, con una corona de flores frescas en el coche. Cuando volvió me contaron esto y todas las historias acerca de la situación de Ilsa y de mi destierro inmediato en la censura de correos." Na p. 302 do mesmo volume, o narrador lembra experiencias referidas anteriormente (cfr. *La ruta*, p. 104). Existen tamén analepses de grande amplitude. Cfr. aquela que comeza na p. 11 e termina na 51 de *La ruta*. O relato iníciase coa descrición da figueira que están a punto de voar para construír a pista a Hámara. Seguidamente prodúcese a analepse que refire o que viviu o protagonista ata chegar a esta situación, e, finalmente, o narrador volve de novo á figueira á que Arturo salva cunha feliz idea.

79 Á parte do monólogo rememorativo en segundo grao que xa comentamos no capítulo da Poética, pp. 142 e ss., encontramos outros monólogos rememorativos como o que ocupa o penúltimo capítulo de *La forja* -"Revisión de la infancia"-, a acumulación de recordos de mortes violentas en *La llama*, p. 303, etc. Ás veces, a rememoración en segundo grao faise explícita cun *verbum rememorandi* en pasado (cfr. p. 372) de *La llama*: "me acordaba de que me había mostrado la pistola (...)".

prolepses[80], que aparecen xa desde o primeiro volume e se intensifican coa conciencia dun testemuño excepcional no terceiro.

Máis importante que a dimensión psicolóxica do tempo é, nesta obra, a conciencia que o narrador ten da transcendencia do tempo cronolóxico. Neste sentido son frecuentes as referencias a datas históricas como as do comezo da Guerra Civil -os días previos ao levantamento militar e o día 18 de xullo de 1936-, nas que o narrador se preocupa incluso de indicar o día da semana; as do comezo do sitio de Madrid (7 de novembro); o último día da súa estancia en España (22 de febreiro de 1938), evocado ata nas doce campanadas que soan cando Ilsa e Arturo cruzan a fronteira, etc. A visión transcendente dos feitos referidos non só se destaca na datación do tempo da historia no relato senón tamén nunha ralentización narrativa da mesma historia.

A representación narrativa do tempo cronolóxico non é, sen embargo, homoxénea na triloxía. Na primeira parte do primeiro volume, o narrador describe máis que narra: a súa función é a do cámara que vai rexistrando ambientes e tipos co limitado obxectivo da percepción infantil. Aquí o tempo cronolóxico queda oculto tralo presente verbal que idoneamente fixa as imaxes a modo de secuencias fílmicas[81]. A segunda parte de *La forja*, sen abandonar ese limitado obxectivo -paulatinamente ampliado a medida que progresa a iniciación do heroe-, faise máis narrativa para dar paso aos acontecementos que marcan o ingreso de Arturito no mundo dos adultos: a experiencia da morte, o abandono do colexio, a entrada no mundo do traballo, a iniciación política e sexual. Timidamente vai cobrando relevancia o tempo cronolóxico[82]. En *La ruta* y en *La llama*, o dominio da narración sobre a descrición[83] refléctese no uso cada vez máis frecuente dos pasados verbais e na presencia marcada das puntualizacións cronolóxicas. Hai nestas precisións temporais, ao noso xuízo, un intento de facer transcendente historicamente a iniciación persoal; con outras palabras, un obxectivo de Historizar o proceso de autoformación individual.

---

80 Cfr. *La forja*, p. 31: "Veo hoy la escena con ojos que entonces no tenía"; *La ruta*, p. 103: "Muchos años después aprendí lo que significa vivir en una ciudad sitiada"; *La llama*, p. 91: "No conocía entonces, como después iba a saber, que este incidente fue uno de los más críticos de mi vida."; o mesmo volume, p. 125: "Más tarde aprendí que esta ilusión mía no era vana"; p. 187: "De aquella noche no recuerdo más que esto"; p. 191: "Recuerdo que fue precisamente aquel día que [sic] Franco se proclamó a sí mismo el caudillo"; p. 230: "No recuerdo mucho del día siguiente (...). Es lo único que recuerdo"; p. 302: "Mucho después me enteré (...)"; p. 319: "No le concedí mucha importancia, pero en esto me equivoqué", e, p. 382: "Recuerdo que aquella tarde (...). Pero no me acuerdo de nada sobre mí mismo". As prolepses, en xeral de *amplitude* breve, teñen diferente *alcance* aínda que dominan como vemos aquelas que chegan ata o momento presente da narración e testemuñan a lembranza dos feitos narrados.

81 Cfr. J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., pp. 117-118.

82 Cfr. pp. 294 e ss. de *La forja*, sobre a festividade do 1 de maio.

83 Cfr. J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., p. 125.

Finalmente, polo que respecta á *temporalidade narrativa e metanarrativa*, notamos a presencia de pausas digresivas, xa mencionadas anteriormente, e de resumos iterativos como este: "Estas noches de batalla, estos días de trabajo machacón y aburrido nos estaban enseñando (...) a marchar alegremente, lado a lado con la muerte" (*La llama*, p. 234)[84].

Fixemos xa referencia á riqueza de imaxes sensoriais que nutren o texto de *La forja de un rebelde*. A grande *amplitude* da obra, examinada desde o punto de vista da retrospección narrativa, permite que as primeiras impresións visuais, sonoras e olfativas do neno de *La forja* revivan na memoria evocadora do protagonista adulto -tamén narrador-, cargadas con toda a afectividade e nostalxia que lles presta a lonxanía da lembranza. O espacio diexético ten, en efecto, unha determinación sensorial na memoria do heroe. Sensorial e afectiva. A paisaxe e os pobos de Brunete e Méntrida, os barrios e diversas paraxes de Madrid forman parte da historia de Arturo sensorial e sentimentalmente.

Os obxectos, especialmente os seres vivos, chegan incluso a converterse en símbolos singulares, contaxiados metonimicamente coa rebeldía do heroe. Este é o caso da figueira coa que se introduce o relato de *La ruta*. Dotada narrativamente dunha relevancia especial gracias á *ampla* analepse xa mencionada, a figueira érguese textualmente en medio desa analepse como diexeticamente en medio da paisaxe marroquí. Sentenciada a morte pola enxeñería do Exército español, resistirá ata a salvadora idea do sarxento Barea as embestidas do barreno. A vella figueira resístese "a ser destruida, como se resisten los moros a perder su identidad"[85]. Resístese aos plans invasores do home estranxeiro, como o heroe resiste, rebelde, a todo intento de dominio e de posesión do mundo externo:

> Mirándome a mí mismo encontraba que mi vida me había hecho odiar todo lo que fuera poder y posesión, tanto, que mi única ambición era libertad y unión espontánea. (*La llama*, p. 372).

A *amplitude* retrospectiva da triloxía permite tamén observar diexeticamente a transformación das vivencias da iniciación en imaxes especulares. O terceiro volume, o

---

84 Cfr. tamén a pasaxe de *La llama*, p. 353, xa citada con anterioridade: "El hombre que me ayudó entonces, como *me había ayudado a través de todas las semanas infernales* (...)". A cursiva é nosa.

85 Cfr. J. Mª Fernández Gutiérrez e M. Herrera Rodrigo, op. cit., p. 127.

máis reflexivo sobre todo na última parte, abunda neste tipo de imaxes. Á parte da que acabamos de citar encontramos, entre outras:

> Me veía a mí mismo, sentado allí, en la oscuridad (*La llama*, p. 192).
>
> mientras le estaba hablando, me encontré yo mismo contemplándome en un espejo: yo también era uno de esos españoles como él. (*La llama*, p. 242).
>
> Me veía yo mismo, chiquitín, trotando lado a lado de mi madre (*La llama*, p. 290).
>
> Como si hubiera estado mirando en uno de esos globos de cristal mágico, las imágenes de mi niñez se me aparecían en el marco de los objetivos del telémetro. (*La llama*, p. 296)
>
> Me reveía como un muchacho andando a lo largo de su calle única, la calle de Madrid, entre el tío José y sus hermanos (*La llama*, p. 325).
>
> Me quedé solo, cara a cara conmigo mismo. (*La llama*, p. 375)[86].

Á parte da conformación sensorial e sentimental do espacio diexético na iniciación do heroe; á parte da transformación do proceso rememorativo-reflexivo da autoformación en imaxes especulares, o narrador manifesta polo menos en dúas ocasións a conciencia da función determinante do espacio na construcción da identidade persoal. Unha delas, xa a vimos[87], é aquela na que o narrador nos confesa que, no barrio do Avapiés, "aprendí todo lo que sé, lo bueno y lo malo. A rezar a Dios y a maldecirle. A odiar y a querer, A ver la vida cruda y desnuda, tal como es." (*La forja*, p. 110). A outra é a pasaxe narrativa onde a conciencia autoformativa de Barea non se proxecta tanto nun

---

[86] O autor implícito ten ademais unha explicación -pausa digresiva- conxuntural -Guerra Civil- para o aumento da reflexividade nesta terceira parte: "en el momento crítico, se sufre el fenómeno que yo llamaré de «visibilidad». La percepción de todos los sentidos y de todos los instintos se aguza hasta un límite que permite «ver» -es decir, profundizar- en lo más hondo de la propia vida. Pero cuando el peligro de muerte adquiere caracteres permanentes por un largo período de tiempo y no es personalmente aislado, sino colectivo, o se cae en la bravura insensata o en el embrutecimiento pasivo; o la visibilidad subsiste y se aguza más y más aún, como si fuera a romper las fronteras entre la vida y la muerte." (*La llama*, p. 219)

[87] Cfr. a nota 67, p. 195.

espacio social canto nas raíces físicas e espirituais da súa innata rebeldía. Así, a propósito da batalla de Brunete, o narrador afirma:

> Para mí era también un punto personal: la tierra de Brunete contiene algunas de las raíces de mi sangre y de mi rebelión. Su herencia seca y dura ha batallado siempre dentro de mí contra el calor alegre que he recibido como herencia en la otra rama de mi sangre, del otro pueblo de mi niñez, Méntrida (*La llama*, pp. 325-326).

Finalmente, e sempre polo que ao proceso de autoformación se refire, destacamos o valor sígnico do título xeral da triloxía e o dos títulos dalgúns capítulos do primeiro volume (*La forja*) -"Iniciación al hombre" y "Revisión de la infancia"-. A dura metáfora que expresa o proceso autoformativo -'la forja'- está en estreita correlación metonímica co carácter indómito do heroe -'rebelde'-; co contexto belicoso da historia -guerra de Marrocos, en *La ruta*, e Guerra Civil, en *La llama*-, e co estilo agresivo do que fai gala o narrador[88].

Tres son, ao noso entender, os aspectos semánticos da triloxía de Barea máis relacionados co noso xénero: a *rebeldía* do protagonista, posta de relevo xa inicialmente no título da obra; as *dualidades* en que se debate o heroe ao longo da súa historia, e a súa *autoformación como escritor*.

A rebeldía ten as súas máis logradas manifestacións en *La forja*. Unha natureza indómita, observadora e crítica con respecto ás desigualdades sociais, forma un sedimento propicio para a eclosión da rebelión en conxunturais vivencias persoais da inxustiza. Gracias á rebeldía, Arturo toma as rendas da súa propia autoformación desde a adolescencia máis temperá: decide abandonar á súa tía Baldomera e irse a vivir coa súa nai, trala morte do tío José; opta igualmente por abandonar o colexio e entrar a traballar nunha tenda de bisutería porque non quere estudiar de esmola; tras unha reprimenda inxusta do dono, deixa a tenda e entra a traballar nun Banco que, finalmente abandona despois de sufrir persoalmente unha actuación inxusta do director.

---

88 Nos primeiros momentos da súa actividade literaria, Arturo necesita do recoñecemento do lector. Dous amigos, Ilsa e o padre Lobo, desempeñan esa función cualificada do receptor crítico. Cando nun momento determinado da historia, Arturo Barea ensina un dos seus relatos ao padre Lobo, este exclama: "¡Qué bárbaro eres! Pero sigue, es bueno para ti y para nosotros." (*La llama*, p. 358). Á parte da función catártica que o sacerdote asigna ao relato, a exclamación constitúe un signo diexético do carácter abrupto, directo e agresivo que os críticos viron na narración de Barea. Sobre a función catártica da ficción, cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 192.

A rebeldía maniféstase incluso contra a súa propia nai pola que profesa un rendido afecto desde o comezo da obra. Vemos, por exemplo, como o rapaz se alza contra a súa proxenitora cando esta, sen consultar ao fillo, decide investir a herdanza dos tíos en papel do Estado. E, no último capítulo do primeiro volume, precisamente titulado "Rebelde", hai palabras de extrema crueldade para a nai aínda que ela non sexa en principio a destinataria[89].

En fin, e polo que respecta máis directamente aos nosos intereses, no monólogo rememorativo autonarrativizado do penúltimo capítulo, o protagonista-narrador rebélase contra a dirección pedagóxica que o levou ata aí:

> Todos ellos me han enseñado a vivir. Nada de lo que me han enseñado sirve para vivir. ¡Nada! ¡Absolutamente nada! ¡Ni aún sus números y su historia sagrada! Me han engañado. La vida no es lo que enseñan ellos, es otra cosa. Me han engañado y ahora tengo yo que aprender, solo, lo que es la vida. Pla me ha enseñado más que todos ellos. El tío Luis con sus burradas, el señor Manuel con su inocencia de campesino, mi prima con sus cachonderías, la Maña con su camisita corta. Los otros, los que educan niños para hacerlos «hombres», ¿qué me han enseñado? Sólo el padre Joaquín una vez me dijo que creyera lo que me pareciera bien; y aún esto le costó trabajo como si traicionara un secreto. (*La forja*, p. 280).

É esta toda unha invectiva antipedagóxica do adolescente, moi na liña hispánica da novela de autoformación.

En *La ruta*, baixo a férrea disciplina militar, non se presentan oportunidades para a rebelión. O sarxento Barea continuará na súa atalaia testemuñal e crítica, pero, finalmente, sometido e consciente de ser prisioneiro nunha gaiola (cfr. *La ruta*, p. 241).

---

89 Nunha conversación familiar na que participa o tío Luis, Arturo intervén impulsado polas palabras deste ("Cada uno hace lo que le parece mejor, y mi chico hará lo que me dé a mí la gana. Porque para eso soy su padre y tengo derecho"): "-Tú no tienes ningún derecho. Los padres no tienen ningún derecho.- Andrés y el tío Luis me miraban asombrados, Mi madre se mira las manos. Rafael levanta la cabeza de nuevo y me mira de costado. La Concha pone los puños sobre la mesa como si me fuera a pegar. Y entonces hablo a todos, mirándolos circularmente-: Sí. No me miréis todos. Los padres no tienen ningún derecho. Los hijos estamos aquí porque ellos nos han traído, por gusto suyo. Y deben aguantarse con los que ha sido un gusto. Yo no he pedido a mi madre que me trajera al mundo, y no puedo reconocerle ningún derecho sobre mí, como el que tú pides sobre tu hijo. Si yo tuviera padre y me dijera lo que tú has dicho, le mandaría a paseo." (*La forja*, pp. 291 e ss.)

Só a súa habilidade, a súa intelixencia ou os seus coñecementos lle permitirán esquivar en determinados momentos imposicións dolorosas ou incómodas.

En *La llama*, a rebeldía non é activa, como en *La forja*, senón reflexiva:

> En la escuela me había visto entre el engranaje de un sistema hipócrita de enseñanza que comerciaba con la inteligencia y la miseria para atraer al internado a los hijos de los mineros ricos. En el ejército me había visto entre el engranaje de los obreros de la guerra, maniatado por un código militar y por un sistema que impedía probar nada, pero que permitía destruir fácilmente a un sargento. Ahora me veía en otro engranaje, al parecer menos brutal, pero mucho más sutil y eficaz. Podía rebelarme, ¿pero cómo? (*La llama*, p. 36)

> Estaba pensando que Navarro era incapaz de cambiar el curso de su vida porque su propio carácter y las circunstancias le tenían atado de pies y manos, y me daba una lástima casi desdeñosa. De pronto me encontré preguntándome a mí mismo si yo no me hallaba en el mismo caso. ¿Es que se resolvía algo en la vida si se dejaba uno llevar por las cosas tal como vinieren? ¿No era tal vez mejor rebelarse de una vez y al menos saber que si uno se estrellaba era por su propia falta? (*La llama*, p. 85).

A rebeldía, finalmente, resolverá o debate interno en forma de compromiso político. Neste sentido, cara ao final do terceiro volume, Arturo vanglóriase, implicitamente da súa característica e madura condición de rebelde:

> Poldi [o primeiro marido de Ilsa] había tenido una niñez proletaria como la mía, odiaba el mundo tal como estaba organizado y se había convertido como yo en un rebelde. Pero su odio de poder y posesión le habían convertido en un obsesionado de ello; no se había desarrollado por encima de las heridas infligidas a su confianza en sí mismo (*La llama*, pp. 372-373).

Non obstante esta narcisista autoobservación dun modo superior de rebeldía, na segunda parte do terceiro volume, a impotencia ante a situación creada pola Guerra

Civil e a sensibilidade física e psicolóxica do protagonista, xa marcada polas duras experiencias da guerra de Marrocos (*La ruta*), desembocará nunha aguda crise nerviosa: unha manifestación máis da rebeldía levada aos límites da resistencia física.

Por último, lembremos que a reflexión narrativa de *La llama* atribúe á terra de Brunete "algunas de las raíces de mi sangre y de mi rebelión". (*La llama*, p. 325).

Unha das máis notables características da autoformación do heroe é a interiorización das dualidades en que o sitúan as súas circunstancias vitais. En *La forja*, mundo burgués dos tíos / mundo proletario da súa nai; barrio da Plaza de Oriente / barrio do Avapiés; alumnos ricos / alumnos pobres do colexio. En *La ruta*, nin oficial nin soldado. En *La llama*, traballo e vida burguesa / compromiso político; esposa / amante; esposa e amante / Ilsa; Brunete / Méntrida; valor e medo, etc.

A interiorización desas dualidades ten unha primeira manifestación nun sentimento de soidade e de identidade particular. En *La forja*, os insultos dos seus compañeiros de colexio, desde un e outro bando[90] -ricos e pobres-, xeran no protagonista a conciencia da diferencia: "Yo también me quedo solo como él [padre Joaquín]. Porque somos distintos de los demás" (*La forja*, p. 127).

A segunda manifestación da dualidade é o debate interno entre os dous elementos opostos, debate que favorece un precoz proceso de autoformación en canto o heroe se ve obrigado a un exercicio permanente da liberdade: entre a tía e a nai, entre o colexio e o traballo, entre a inxustiza e o traballo, entre o neno e o home

> En la plaza juegan los chicos mucho mayores que yo, con sus pantorrillas al aire, sus blusas y sus delantales. Pero yo ya no puedo jugar. Soy ya un hombre y debo tener seriedad. Dentro de unos meses estaré trabajando en un Banco. Porque las oposiciones no tengo ninguna duda que las ganaré. (*La forja*, p. 187).

---

[90] Cfr. *La forja*, p. 126: "Para mí es muy difícil, porque cuando estoy con ellos me encuentro más a gusto, pero ellos me miran ya como distinto; y cuando estoy con los otros me encuentro más agradablemente, pero éstos saben que no soy como ellos y que soy el hijo de una lavandera; que estoy con ellos sólo porque he sacado los premios y los curas me pagan los estudios gratis. Así es que para insultarme, me ha ocurrido que los ricos me han llamado el hijo de lavandera, y los pobres me han llamado el señorito."

> ¿Cómo podría yo seguir jugando con la barca de corteza de pino, si soy ya el «señor que regala barcas»?
> ¿El niño o el hombre? ¡Me gusta tanto jugar con las barcas! (...) Un hombre, sí. Soy un hombre. Tengo ya una categoría. Empleado del Credit. (*La forja*, p. 239)

entre burgués e proletario:

> Yo sería socialista de buena gana, pero la cuestión es saber si soy un obrero o no. Esto parece muy sencillo, pero no lo es. Indudablemente, si cobro por trabajar, soy un obrero, pero no soy obrero más que en esto. Los mismos obreros nos llaman «señoritos» y no quieren nada con nosotros. Claro que tampoco podríamos nosotros ir por la calle con los obreros, ellos con su blusa y sus alpargatas y nosotros con nuestro traje a medida, las botas brillantes y el sombrero. (*La forja*, p. 268).

Análogos debates achamos en *La ruta* entre a seguridade económica que lle ofrece o Exército ao protagonista e a incerteza dun porvir civil:

> Era un sargento del ejército. Si me reenganchaba (...) Si me licenciaba (...) (*La ruta*, p. 162).

> sabía que tenía que abandonar el ejército. La decisión era cada vez mayor dentro de mí o la había tenido siempre (...) Me daba cuenta que no podía sostener mucho tiempo mi situación equívoca, ni bailar en la cuerda floja, sin estrellarme un día. (...) Pero ahora estaba en un callejón sin salida. No había más que dos alternativas clarísimas: o me licenciaba y corría el riesgo del hambre, o me quedaba y podía decirle adiós a mi vida propia. (*La ruta*, pp. 223-224).

A medida que o heroe vai consolidando a súa posición social (*La llama*), o carácter ético dos dilemas vai descubrindo máis a súa orientación ideolóxica e idealista:

> Si yo planteo una denuncia semejante, el juez se ríe de mí y mi jefe me pone en la calle. Pierdo mi prestigio de trabajador leal e inteligente y se me cierran todas las puertas. Me muero de hambre bajo el dedo acusador del familiar, que me llama idiota. Puedo ir a la cárcel por calumnia. Por calumniar a los que arrebataron la nata de la leche a los niños de Madrid, por calumniar a los que les arrebataron el azúcar, por calumniar a personas decentes, honorables, que hacen negocios lícitos...(*La llama*, p. 37).

A Guerra Civil aprémao, ao fin, a resolver a ambigüidade do seu desclasamento: comprométese activamente coa causa republicana e renuncia á vida burguesa, ao seu traballo, á súa muller e á súa amante:

> Pero no podía continuar al margen de los acontecimentos. Sentía el deber y tenía la necesidad de hacer algo. (...) No podía ya terminar hasta que el país se hubiera convertido en un Estado fascista o en un Estado socialista. No tenía que elegir entre ellos. La elección estaba para mí hecha durante toda mi vida. O vencía una revolución socialista o estaría entre los vencidos. (...) La vida burguesa, a la cual había intentado resignarme y contra la cual había estado luchando entre mí, se había terminado el 18 de julio de 1936. (...) Me encerraría a solas con el trabajo que fuera (*La llama*, p. 144).

O *valor* ou o *medo* será a nova dualidade que xere na súa personalidade o conflicto bélico, a dualidade que dará título á súa primera creación literaria (unha colección de relatos titulada precisamente *Valor y miedo*). Ao fin, o debate interno despréndese dos estímulos externos para expresarse como unha loita do *eu* consigo mesmo:

> yo estaba encadenado a mí mismo y dividido dentro de mí mismo (*La llama*, p. 302).

> luchando contra mí mismo y perdido dentro de mí (*La llama*, p. 305).

A vocación literaria será unha feliz síntese desa antitética loita.

A autoformación de Arturo Barea é, á parte da *forxa* dun rebelde e dun desclasado en progresiva decantación ética cara ao compromiso político[91], o *autodescubrimento como escritor*. A revelación final dunha vocación larvada[92] e alimentada en medio das vicisitudes da existencia co exercicio da tertulia amistosa -non literaria- e a lectura[93] producirase, paradoxicamente, cando o heroe traballa como censor de prensa para o Ministerio de Estado[94].

As palabras con que Genette interpreta, desde a perspectiva do xénero que estudiamos, a revelación da vocación literaria de Marcel en *À la recherche du temps perdu*, poden aplicarse, *mutatis mutandis*, á triloxía de Barea:

> Le sujet de la *Recherche* est bien «Marcel devient écrivain», non «Marcel écrivain»: la *Recherche* reste un roman de formation, et ce serait en fausser les intentions et surtout en forcer le sens que d'y voir un «roman de romancier», comme dans les *Faux Monnayeurs*; c'est un roman du futur romancier. «La suite, disait Hegel à propos, justement, du *Bildungsroman*, n' a plus rien de romanesque...»; il est probable que Proust aurait volontiers appliqué cette formule à son propre récit: le romanesque, c' est la quête, c' est la *recherche*, qui s' achève en trouvaille (la révélation), non l' usage qui sera fait ensuite de cette trouvaille. La découverte finale de la vérité, la rencontre tardive de la vocation, comme le bonheur des amants réunis, ne peut être qu' un dénouement, non une étape (...).[95]

---

91 A bandeira ondeando no tellado da Casa do Pobo, "como una llama", é todo un símbolo deste compromiso político de Barea que se proxecta tamén no título do volume. Arturo estaba xa comprometido nominalmente, desde os tempos de *La forja* porque tiña carnet do sindicato da UGT; pero salvo nas eleccións de Novés non o vemos actuar dun modo realmente comprometido ata que se acende a chama da Guerra Civil.

92 En *La ruta*, p. 162, o narrador confésanos: "yo hubiera querido ser un ingeniero mecánico o un escritor." (Outra dualidade máis) El mesmo, nunha ampla analepse explícanos, neste volume, pp. 165 e ss., os pasos que seguiu para a consecución da súa vocación literaria: colaboración nunha revista infantil -*Madriñelitos*- na Escuela Pía; participación en concursos literarios cando traballaba no Banco; asistencia a tertulias literarias das que sae frustrado; intento igualmente frustrado de asistir ás conferencias e cursos da Institución Libre de Enseñanza, etc. En *La ruta*, p. 185 e ss., o narrador refírenos tamén que compón para os pasodobles cantados polas coupletistas do «Cantante» de Ceuta.

93 Xa desde neno, Arturo percorre co seu tío os postos de libros da praza de Callao (cfr. *La forja*, p. 100); intercambia novelas co seu amigo Ángel (p. 188), e practica o hábito da lectura pola noite, como revela o seu desexo de instalar luz eléctrica na bufarda, "para poder leer un rato" (p. 257). En *La ruta*, p. 24, o narrador dinos que "de Tetuán había traído yo un gran número de novelas francesas", novelas con grabados, como a de Pierre Louis, *Aphrodite*. Revélanos tamén nunha analepse completiva que acostumaba a lerlle á súa nai, cando era rapaz, *La cabaña del Tío Tom* (p. 54), e infórmanos igualmente de que lle mandan libros da casa, algúns dos cales lle confiscará o comandante don José Tabasco (cfr. p. 135).

94 Barea refírenos en *La llama*, p. 352, como o seu primeiro conto "-la historia del miliciano y su mosca." foi publicado no *Daily Express* de Londres coa crónica dun periodista que facía "un irónico comentario sobre el censor que había perdido sus inhibiciones de escritor censurando sus despachos."

95 G. Genette, *Figures III*, p. 237.

Como xa queda indicado, a autoformación de Arturo é multidireccional; pero non cabe dúbida de que a vocación literaria do heroe ten, ao final da triloxía, o valor dunha revelación. O escritor que comeza necesitará, con todo, do recoñecemento do lector -unha característica no despertar literario de Barea[96]- para que a revelación tardía se exprese como un xubiloso encontro do *eu* consigo mesmo.

> Aunque aún conversábamos en francés, Ilsa comenzaba a leer en español con facilidad y se encargó de traducir al alemán lo que había escrito. Se metió de lleno a dar una versión de ello y de pronto exclamó:
> -¿Sabes que tú podrías escribir? Bueno, es decir, si suprimes todas las frases pomposas, que me recuerdan el barroco de las iglesias de los jesuitas, y escribes en tu propio estilo. Hay aquí cosas muy malas y cosas muy buenas.
> Yo le dije
> -Pero, ¡yo siempre había querido ser un escritor! -tartamudeando como un colegial, encantado con ella y con su juicio. (*La llama*, p. 242).

A vocación literaria de Barea ten xa desde os seus comezos unha especificación: *é unha vocación narrativa e polo tanto rememorativa*. Para Arturo, contar é rememorar ordenadamente. Así o pon de manifesto nun dos entrenamentos intradiexéticos orais da narración. Atópase con Ángel:

> Tan difícil era para mí como para él, el contar lo que había pasado. El tiempo había perdido su significado. El 7 de noviembre me parecía una fecha muy remota y al mismo tiempo me parecía que había sido el día antes. Cosas vistas y hechas se me aparecían en destellos, pero sin guardar relación alguna con el

---

96 Ata tal punto é determinante a reacción do lector na actividade literaria de Barea que a aprobación constitúe un estímulo creador canto a reacción negativa un motivo de destrucción da obra creada. Cfr. *La llama*, pp. 301-302: "Cuando volvió Ilsa, fatigada, pero ya tranquila, aún estaba tecleando. Le alargué las páginas que había escrito. Cuando llegó a la descripción de la mujer me miró asustada, y dijo sin pensarlo:
-Pero ¡aquí me has matado a mí!
Le quité las páginas escritas y las rompí en infinitos pedazos."
A reacción negativa do lector crítico -Ilsa, neste caso- pode decidir incluso a renuncia a ese autodescubrimento como escritor: "Unos pocos días después de haberme recobrado de mi pesadilla escribí mi primer cuento sobre un miliciano en una trinchera (...). Se lo dí a Ilsa, y vi que la emocionaba. Si hubiera dicho que no era bueno creo que nunca hubiera intentado volver a escribir, porque hubiera significado que no era capaz de tocar las fuentes escondidas de las cosas." (*La llama*, p. 309).

> orden cronológico de los acontecimientos. No podíamos contar las cosas que habíamos vivido, ni Ángel ni yo, sólo podíamos recordar incidentes. (*La llama*, p. 244).

Tralos primeiros balbuceos como escritor de relatos curtos, Barea comeza a pensar (*La llama*, p. 361) no seu primeiro libro e a preparar o instrumento da súa escritura[97]. No último capítulo deste terceiro volume, xa no exilio francés, empeza por fin a redacción da triloxía como un proxecto autoformativo:

> Me parecía que podía entender mejor lo que estaba pasando a mi pueblo y a nuestro mundo, si descubría las fuerzas que me habían forzado a mí, el hombre solo, a sentir, actuar, errar y luchar como lo había hecho.(*La llama*, p. 399).

O proxecto autoformativo implica, pois, a rememoración da súa vida ata *as raíces* -este era o título inicial da obra- e a depuración de todo o que non atangue directamente a tal proxecto[98]. As últimas páxinas de *La llama* (411 e s.), que nos representan os desalentos e dúbidas de Barea acerca do provir do primeiro volume -*La forja*-, represéntanos tamén, nun monólogo autonarrativizado, a confluencia das tres direccións autoformativas que aquí apuntamos: *rebelión, compromiso, literatura*:

> Seguramente, nunca se imprimiría. ¡Había oído tan a menudo que nadie quería oír hablar de lo que pasaba en España! Así, mi contribución a la batalla iba a ser estéril; porque escribir era para mí parte de la lucha, parte de nuestra guerra contra la vida y la muerte, y no sólo una expresión de mí mismo (*La llama*, p. 411).

---

97 Nunha analepse repetitiva, Arturo lémbranos (*La forja*, p. 100- *La llama*, p. 361) como o tío José afiaba a pluma de ave para poder escribir. Así el tamén tería que preparar a súa máquina de escribir para levar a cabo o seu proxecto literario: "Yo también tenía que cortar mi pluma antes de escribir mi primer libro, aunque la mía era mucho más complicada que la del tío José. Pero yo también *estaba a punto de comenzar a aprender a escribir.*" A cursiva é nosa. Cfr., así mesmo, o noso libro *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 439-440.

98 Vid. p. 184.

Finalmente, o temor ante a reacción do público destinatario -esa imaxe especular extratextual que é tan importante para o seu autorrecoñecemento- revela tamén a feble posición do ser solitario, diferente, rebelde[99], que é Arturo Barea, agora falando literariamente:

> Había luchado para fundir forma y visión, pero mis frases eran crudas, porque había tenido que salirme de los ritmos convencionales de nuestra literatura para poder evocar los sonidos y las imágenes que me habían formado a mí y a tantos de mi generación ¿Lo había conseguido? No estaba seguro. Era otra vez más un aprendiz, tenía que aprender a contar mi propia verdad. Las concepciones de arte de los escritores profesionales no me ayudaban; apenas me interesaban. (*La llama*, p. 411).

Declarándose aprendiz -"otra vez más un aprendiz"- o narrador deixa aberta a porta para a súa futura iniciación, tal como vimos que é propio da novela de autoformación. Neste sentido, as palabras de Genette alcanzan aquí pleno significado: *La forja de un rebelde* é a novela dun home que *chega a ser escritor*. Se é tamén a novela dun escritor é porque a fase reflexiva da autoformación se constitúe necesaria e performativamente no discuso narrativo. O relato autobiográfico de Barea é, deste modo, metaficción -reflexión sobre a xénese literaria e o proceso de construcción da novela- e autoficción -consecución da identidade narrativa mediante procedementos ficcionais-.

---

99 Esta altanería e posición crítica con respecto ás correntes literarias institucionalizadas, na liña de continuidade con outras manifestacións da rebeldía persoal, evócannos análoga actitude noutro heroe dunha novela de autoformación hispánica, aínda que sen chegar á agresividade representada nesta. Referímonos a Silvio Astier, o protagonista de *El juguete rabioso*, do arxentino Roberto Arlt. Aden W. Hayes, *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, London, Tamesis Books Limited, 1981, p. 27, interpreta deste modo o acto da queima de libros: "El acto es simbólico también para su carrera literaria. Silvio demuestra que está dispuesto a quemar los libros usados -es decir, abolir la vieja literatura- para lograr su propia libertad, incluso su libertad artística. Todavía no está preparado para producir nada que reemplace a esta literatura, pero notamos que el protagonista empieza a evaluar sus experiencias vitales no sólo como formas de comunicación social, sino como materia para sus futuras confesiones. O sea, Silvio-personaje empieza a concebirse como Silvio-narrador. Con la nueva actitud crítica hacia la vida viene una nueva actitud crítica hacia la literatura." É a morte do pai, literariamente falando e desde enfoque psicanalíticos, necesaria para a maturidade propia. Non é estraño que as relacións de Roberto Arlt con Ricardo Güiraldes -o seu pai literario- se foran deteriorando ao final. Aínda que sen a violencia da ruptura coa literatura vixente que manifesta simbolicamente a queima de libros realizada por Silvio, Arturo Barea quere tamén loitar ao seu modo contra a literatura da súa época. Moito antes de que se revele como escritor, Barea manifesta: "Me disgustaba la enorme cantidad de literatura barata que abundaba entonces en España, y sentía que podía hacer cosas mejores." (*La llama*, pp. 14-15). A súa vocación de escritor é así tamén un modo de rebeldía contra a literatura precedente.

Non quixeramos terminar este estudio sen referírmonos, aínda que sexa superficialmente, a algúns dos valores semánticos que os críticos teñen observado na obra de Arturo Barea. Particularmente representativos do hispanismo desta novela de autoformación parécennos os caracteres que advertiu Domingo Pérez Minik no heroe da triloxía:

> quijotismo, soberbia, perenne descontento, sentimiento popular de la justicia, noción clara de una fe personal, voluntad de hacer lo que le viene en gana, moral natural muy irracionalizada.[100]

Engadiremos nós, desde a nosa perspectiva feminina, un comportamento tipicamente hispano na relación coas mulleres. Sirvan como mostra estas palabras do narrador, ao final de *La ruta* (p. 261):

> Mi familia, y sobre todo mi madre, tenían la convicción de que yo encontraría una mujer con todas la cualidades de lo que se llama «un buen partido». Tenía una amiguita, exactamente como cada uno de mi edad en España, porque hubiera sido humillante no tenerla. Mi familia no esperaba que se convirtiera en mi mujer y yo tampoco; hasta entonces no había pensado seriamente en casarme. Otras relaciones satisfacían mis necesidades sexuales, y mi «novia» era simplemente una exhibición de mi hombría.

Sorprende bastante nun heroe nò que a autoformación está marcada polo signo da rebeldía e polo compromiso social co débil esta ostentación da "hombría" a costa da alienación da muller. Debemos pensar que o sometemento aos patróns culturais o favorecen conxunturalmente e que o narrador, acomodaticio, non os cuestiona. E así o seu desexo de encontrar unha muller colaboradora, só logrado con Ilsa, non impide que consolide antes relacións matrimoniais e extramatrimoniais nas que a víctima sempre é a muller.

---

100 D. Pérez Minik, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama, 1957, p. 307.

Polo demais, o resentimento e o maniqueísmo atribuídos á triloxía desde o artículo de Ynduráin[101] deben ser contrastados con ese "afán de verdad y de buscar un sentido a la vida" que o mesmo Ynduráin recoñece na obra e que está na base da autoformación de Arturo.

Se existe anticlericalismo[102], tamén temos que recoñecer que dous dos seus mellores amigos -mestres iniciáticos incluso- son sacerdotes: o padre Joaquín e o padre Lobo. A ideoloxía política de Barea, alimentada polas inxustizas sociais observadas e padecidas, lévano a xeralizar, é certo, incluso a odiar, pero non é menos certo que tamén é capaz de valorar positivamente ás persoas e, dentro das persoas, sexa cal sexa a súa condición ou clase social.

3.3 *ARREDOR DE SI*

Retornamos á década dos trinta, anos especialmente fructíferos no desenvolvemento do xénero que estudiamos[103], para analizar *Arredor de si*, novela do

---

101 Francisco Ynduráin, "Resentimiento español. Arturo Barea", *Arbor*, XXIV, 85, pp. 73-79. A crítica de Ynduráin, non exenta de resentimento ela mesma, vai dirixida sobre todo ao último libro de Barea, *La raíz rota*, "el más descaradamente sectario, mucho menos humano y auténtico que su trilogía" (p. 77). Só esta merece, en efecto, para Ynduráin o eloxio ou a exculpación.

102 O anticlericalismo de Barea é, particularmente, antixesuitismo. Sirva lembrar, entre todas as alusións críticas que recibe a orde ou algún dos seus membros, ao padre Vesga, o mestre máis vapuleado pola pluma do autor implícito: "Dicen que es jesuita y que muchas tardes va a la iglesia de los jesuitas de la calle de la Flor, donde tienen el convento, y allí cuenta todo lo que se hace en el colegio." (*La forja*, p. 117). Aínda que o narrador o recolle como un rumor, non deixa de constituír un extremo caricaturesco o feito de rexistrar unha infiltración dos xesuítas no colexio dos escolapios.

103 Segundo Emilia de Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, p. 116, "la novela (...) atraviesa en esos años de entreguerras una fase de activo experimentalismo en el que coexisten las formas más variadas. Sin embargo, esta aparente diversidad opera sobre una base común: la novela del siglo XX (...) es, sobre todo, un *modo de conocimiento*." A potenciación do discurso novelístico como fonte de coñecemento e de autocoñecemento, coincide ademais en España cunha maior presencia da cultura alemana e, polo tanto, da súa literatura. A mesma Emilia de Zuleta, op. cit., p. 28, recoñece no caso de B. Jarnés, que "un imperativo ético urge las definiciones de una actitud y una conducta humana ancladas en la constante reflexión sobre el *ser hombre*, entendido como proyecto de vida ascendente, como continuo aprendizaje." E engade: "Cuando, en una etapa más avanzada, Esther [*Libro de Esther*], una de las encarnaciones del mito de lo eterno femenino, le pide a su mentor un libro, éste le propone «el mejor libro alemán», según Nietzsche, *Las conversaciones con Goethe*, de Eckermann. Juzga Jarnés que Goethe ofrece la definición de la verdadera vida espiritual como permanente aprendizaje, en gran tensión y armoniosa trayectoria que pueden simbolizarse con el símil del arco. Por eso Jarnés, profesor de Esther en este libro, apostilla: «Cada inteligencia que viene a este mundo debe realizar por sí su propia historia y construirse un arco personal e intransferible»." Non debemos esquecer, a este respecto e dado que tratamos de Jarnés, a referencia explícita ao *Wilhelm Meister* de Goethe na novela recentemente examinada, *Lo rojo y lo azul*, p. 94. A obra e o espírito de Goethe penetra efectivamente no labor creativo dos novelistas españois das primeiras décadas do século XX. Otero Pedrayo, segundo veremos, será un deles.

escritor galego Ramón Otero Pedrayo. Precisamente nos comezos da década, en 1930, publícase por vez primeira esta obra, o carácter autoformativo da cal foi interpretado como a expresión novelística da autoformación non só do seu propio autor, senón tamén de toda unha xeración de intelectuais galegos[104] -a *Xeración Nós*- á que pertenceu o mesmo Otero Pedrayo.

A raizame autobiográfica de *Arredor de si* e a súa profunda significación na cultura galega non está exenta de nutridas relacións intertextuais con novelas de autoformación da mesma área cultural, con outras obras do autor e, por suposto, con novelas españolas e europeas da mesma natureza.

Xa fixemos referencia en diferentes ocasións á productividade significativa do xénero estudiado nas áreas hispánicas biculturais. Tivemos en conta tamén no caso galego que esta tendencia a expresar a identidade cultural propia na novela de autoformación, está favorecida por factores contextuais como a emigración, o exilio, a viaxe cultural dos escritores e a formación autodidacta de moitos deles. Factores contextuais e factores culturais aos que deberiamos engadir tamén a característica *saudade* que busca como compensación o tempo perdido da infancia, da adolescencia ou (e) da xuventude. Todos eses factores explican, pois, que a literatura galega ofreza unha representativa mostra de novelas con potencialidades autoformativas máis ou menos logradas, e o feito de que os protagonistas desas novelas sexan nenos, adolescentes e (ou) xoves en proceso de iniciación[105].

---

104 De Vicente Risco, un dos membros da *Xeración Nós*, provén a idea de que "*Arredor de si*, mais que unha novela, é a autobiografía non dun só home, senón dun agrupamento, case dunha xeración." (Vicente Risco, "Nós, os inadaptados", *Nós*, 115, 1933, p. 122). Carlos Casares, *R. Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia, 1981, pp. 109-110, puntualiza, sen embargo, que "*Arredor de si*, dun modo directo, atingue somentes a Otero Pedrayo" aínda que "nun senso amplo naturalmente que *Arredor de si* pode ser tomada como a biografía espiritual da *Xeneración Nós*, por canto algúns dos seus membros, sobre todo os integrantes de grupo de Ourense, peregrinaron como Adrián Solovio por culturas alleas, sin atoparse nelas endexamáis." Cfr. tamén C. Casares, "Otero Pedrayo e o cenáculo ourensán", *Grial*, 52, pp. 184-191. Cfr., así mesmo, Xosé Ramón Quintana e Marcos Valcárcel, *Ramón Otero Pedrayo, vida, obra e pensamento*, Vigo, Ir Indo, 1988, pp. 174-175.

105 A relevante presencia de novelas de autoformación galegas orixinou a aparición de estudios críticos que, desde distintos ángulos, examinan ese *corpus* de obras relacionadas máis ou menos cumpridamente co noso xénero. Cfr., ao respecto, Mª Pilar Lorenzo Rivas, *Contribución ao estudo da novela de protagonista infantil e xuvenil na literatura galega contemporánea*, A Coruña, Edicións do Castro, Serie Liminar *Filoloxía*, 1981; Elvira Souto, *Contribuiçom ao estudo do romance iniciático galego*, Maia Codex-Portugal, AGAL, 1987, e a mesma Elvira Souto, *Viagens na Literatura*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1991. Algunhas das novelas estudiadas por estas autoras como *Memorias dun neno labrego*, de Xosé Neira Vilas; *Xoguetes para un tempo prohibido*, de Carlos Casares, ou *A nosa cinza*, de Xavier Alcalá, foron xa obxecto dos nosos comentarios neste libro e na precedente publicación, *La novela de autoformación*, Kassel, 1996. Outras como *Aventuras de Alberte Quiñói*, de M. García Barros; *Xente ao lonxe*, de Eduardo Blanco Amor; *Os dous de sempre*, de Alfonso Rodríguez Castelao, e *Adiós, María*, de Xoana Torres non son, a pesar das súas evidentes potencialidades como novelas de autoformación, por unha ou outra causa, representativas do noso xénero. En fin, conscientes de que marxinamos co noso silencio outros textos en relación tanxencial coa novela de autoformación, cerraremos este capítulo de mencións a estudios críticos con aquel que realiza Benito Varela Jácome, desde a perspectiva do xénero que estudiamos, no "Limiar" de *A cidade branca*, obra de Xosé Lorenzo Tomé, Vigo, Edicións Xerais, 1987, pp. 9-14.

Particularmente, Otero Pedrayo acudiu en máis dunha ocasión á estructura da novela de autoformación. Á parte da novela que aquí estudiamos, outros relatos como *Escrito na néboa* (1927)[106], boceto de *Arredor de si*; *Adolescencia* (1944)[107] e *La vocación de Adrián Silva* (1950), xa citada neste libro e na publicación precedente, constitúen unha recorrente expresión literaria da vocación autoformativa do autor entendida ao modo goethiano como "permanente aprendizaxe".

Se non son desestimables as relacións intertextuais de *Arredor de si* con outras obras do autor e con novelas galegas do mesmo xénero, numerosos son os lazos que vinculan -incluso explicitamente no texto- a novela preferida de Otero Pedrayo con outras manifestacións españolas e europeas do mesmo signo. Ricardo Gullón[108] presentou, a este respecto, un amplo e nutrido cadro de relacións intertextuais da obra que van desde as que el chama «conexións remotas», pasando polas «próximas», ata as de «segundo grado». Nin a pintura, nin a poesía, nin a música escaparán á percepción de Gullón na determinación desas relacións intertextuais. Entre as «remotas», Gullón sinala, prioritariamente, a vinculación de *Arredor de si* co *Wilhelm Meisters Lehrjahre* e co *Wilhelm Meisters Wahderjahre*, de Goethe, e, entre as «próximas», a relación con *Pedro Sánchez*, de Pereda; *Camino de perfección*, de Pío Baroja, e *La voluntad*, de Azorín[109]. Con

---

106 Cfr. Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia, 1975, p. 670: "En *Escrito na néboa*, Adrián Solovio, fidalgo pouco inclinado ás angueiras da administración dos seus bens, soña con vivir unha vida de intelectual. Estabelécese en Santiago, e anota as súas impresións da paisaxe e do vivir urbán nun *carnet* dos que se nos oferecen anacos. A obra é como un xerme de *Arredor de si*". Cfr. tamén Xosé Ramón Quintana e Marcos Valcárcel, op. cit., p. 170: "A noveliña *Escrito na néboa*, dada á luz en 1927 na colección *Lar*, é un primeiro boceto da que vai ser unha das súas grandes novelas: *Arredor de sí*. Se ben con algunhas variantes, aquí aparecen algúns dos riscos da súa novela preferida: acción interior, carácter culto e erudito, abundancia de oracións simples, etc.; mesmo o protagonista chámase, como o da novela citada, Adrián Solobio, coa mínima diferencia de que na presente obra aparece con *b* e non con *v*, e é un fidalgo de pretensión intelectuais que, a través da análise do seu mundo interior e crise de identidade, desemboca na entrega e amor á Terra."

107 Algúns dos elementos de *Arredor de si* con transcendencia autoformativa volven a aparecer nesta novela escrita en castelán, ao igual que *La vocación de Adrián Silva*, e publicada en Bos Aires en 1944. De *Adolescencia*, Benito Varela Jácome, "Dos novelas de Don Ramón", *Ramón Otero Pedrayo. A súa vida e a súa obra*, Homaxe da Galicia Universal, Caracas, 1958, p. 69, afirma: "La distinta visión de la vida por el personaje [o adolescente José Ramón] está perfectamente estudiada. En sus preferencias y en su descubrimiento, cambia su nueva concepción de las cosas. Por una parte, la revelación poderosa de Galicia: en su paisaje, en su esencia, en las indicaciones geográficas de un mapa de Fontán, en la revelación del alma de sus poetas representativos. Por otra parte, la atracción propia del temperamento del personaje, con un dominio constante del incentivo femenino -hasta sorprende su presencia en las revueltas de los caminos-, cuando Balbanera despliega ante él en una tarde seca y aromática de septiembre, cuando busca sin conseguirlo golosamente sus labios; la atracción indefinible de la rubia Elena; su dolorosa soledad imaginativa, sin términos medios en las relaciones entre los dos sexos. La indecisión se resuelve en la posesión total de Balbanera. Pero, entonces, este descubrimiento del goce de la vida se enlaza con la muerte de su padre." Cfr., así mesmo, a reseña que un dos membros do "cenáculo ourensán", Florentino L. Cuevillas, fai de *Adolescencia* en *Grial*, 52, pp. 258-259.

108 Cfr. Ricardo Gullón, "Relacións intertextuais en *Arredor de si*", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama do século XX*, A Coruña, Consello da Cultura galega, 1990, pp. 201-214.

109 Unha referencia explícita a *La voluntad* de Azorín aparece en Ramón Otero Pedrayo, *Arredor de si*, Vigo, Galaxia, 1984, p. 24. Nas sucesivas referencias á obra, citaremos por esta edición e sinalaremos a páxina nunha parántese.

respecto ás relacións de «segundo grado», Gullón destaca a impregnación de pensamento que na obra alcanza a *Institución Libre de Enseñanza*, mencionada repetidamente no texto, por outra parte[110].

De todas estas relacións intertextuais que Gullón observa en *Arredor de si*, hai unha que nos parece particularmente relevante no noso estudio: a que vincula a novela do escritor galego co *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Non se trata só, neste caso, da vinculación cunha manifestación textual do noso xénero teórico senón tamén dunha relación intertextual co xénero histórico do *Bildungsroman*. Pode que Otero Pedrayo coñecera a obra de Goethe, ben directamente -sabemos, porque el mesmo nolo di, que tiña coñecementos da lingua alemana- ben, indirectamente, a través dunha traducción española da obra realizada poucos anos antes da publicación da novela, como apunta Gullón[111]. Fora o que fora, a lectura de ambas as dúas obras ofrécenos significativos puntos en común. Distinguimos esquematicamente:

1) O protagonista da obra de Goethe, Wilhelm, e o da novela de Otero, Adrián Solovio, preséntanse na obra cunha clara vontade autoformativa.

2) Nos dous casos, os protagonistas son xoves e con aspiracións espirituais máis alá das súas conxunturais esixencias sociais.

3) Nas dúas novelas, preséntase *a viaxe* como eixe articulador da iniciación.

4) Tanto un como outro protagonista manifestan na súa iniciación inclinacións artísticas -teatrais, en Wilhelm; narrativas, en Adrián-, polo que as dúas novelas son ademais de *Bildungsromane*, *Künstlerromane*.

---

110 Cfr. Ricardo Gullón, op. cit., p. 207: "A institución Libre de Enseñanza aparece xa nomeada expresamente desde a páxina 28 e continúa noutras moitas páxinas; na 104 hai unha defensa moi clara duns ideais ginerianos." Os números de páxinas citados por Gullón coinciden cos da edición que manexamos. Cfr. tamén pp. 363 e s. do capítulo "Novela didáctica y novela pedagógica. Relaciones con la novela de autoformación", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996. Á parte dos vínculos intertextuais de *Arredor de si* indicados por R. Gullón, X. A. Fernández Roca, «Algunhas anotacións para un estudo crítico de "Arredor de sí"», *Grial*, 52, p. 250, sinala "moitos puntos de semellanza cos libros de viaxes ou de paisaxes, coas recreacións dos clásicos e as evocacións literarias, cheas de plasticidade, de Azorín, de Unamuno: *Los pueblos*, *La ruta de Don Quijote* (1905), *Por tierras de Portugal y España* (1911), *Castilla* (1912), *Andanzas y visiones españolas* (1922)..." X. A. Fernández Roca estudia ademais as concomitancias da obra de Otero con *La voluntad* de Azorín -destaca, neste sentido, sete puntos en común- e lémbranos outros vínculos como o que asocia a novela de Otero Pedrayo ás greguerías de Gómez de la Serna e o que a nós nos parece unha lagoa importante no reconto de Gullón dado o carácter intelectual da obra: a relación coas novelas intelectuais de Pérez de Ayala. Cfr., así mesmo, Carlos Baliñas, *Descubrindo a Otero Pedrayo*, Santiago de Compostela, Fundación Universitaria da Cultura, 1991, p. 124, quen en nota a pé de páxina califica a *Arredor de si* como "esa autobiografía polo estilo dos *Wanderjahre* («anos de peregrinación») de Goethe."

111 Cfr. Ricardo Gullón, op. cit., p. 206.

5) Nas dúas novelas aparecen cartas e relatos intercalados[112].

6) As dúas obras son relatos heterodiexéticos cunha marcada presencia do autor implícito, patente nas abundantes digresións extranarrativas. Ponse así de manifesto nas dúas, o carácter reflexivo do xénero de autoformación.

7) Aínda que nas dúas novelas a narración explicita a súa omnisciencia máis alá da perspectiva do protagonista[113], a historia cóntase desde a dominante percepción interna do heroe, o que dá lugar, en ambas as dúas novelas, a un uso abundante de técnicas discursivas de representación interior.

8) As dúas novelas están construídas sobre a estructura circular do *romance*[114]: o final das dúas obras é un *happy ending* no que o heroe se reencontra coas súas orixes -burguesas, en Wilhelm; galegas, en Adrián-.

9) O final das dúas novelas, que coincide co regreso do heroe ás orixes, resulta novelisticamente abrupto en ambos os dous casos[115], consecuencia non tanto do proceso autoformativo canto dunha imposición das circunstancias externas -en Wilhelm- ou dunha repentina revelación -en Adrián-.

---

112 Cfr. en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, a correspondencia cruzada entre Werner e Wilhelm e o relato "Confesiones de un alma hermosa" que ocupa o Libro Sexto, tomo II, pp. 251-344. Cfr., así mesmo, en *Arredor de si*, as cartas atesouradas polo tío avó do protagonista, don Bernaldo, que este relé no capítulo IV. Sabemos tamén da correspondencia entre dona María e Adrián, pero o discurso novelístico non inclúe o texto das cartas. Como en *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, a novela de Otero Pedrayo contén unha narración intercalada: "Nosa Señora das Lavercas". O carácter común das dúas narracións é que ambas teñen como protagonista a unha muller. As diferencias estriban en que o relato intercalado da novela alemana é autobiográfico -como o mesmo título e a narración autodiexética apunta- e non está escrito polo heroe, mentres que o relato intercalado de *Arredor de si* está escrito en terceira persoa e é obra do mesmo protagonista.

113 Cfr. Rosa Gullón e F. Díaz, *Literatura galega*, I, Lugo, Ingabad, 1987, pp. 95 e ss.

114 Cfr. Stuart Atkins, "Wilhelm Meisters Lehrjahre: Novel or Romance?", en Peter Uwe Hohendal et al. (edits.), *Essays on European Literature*, In Honor of Liselotte Dieckmann, St. Louis, Missouri, Washington U.P., 1972, pp. 45-52. Cfr. así mesmo, pp. 79-82 e 431-434 nos capítulos "Novela de autoformación y estructura antropológico-mítica" e "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996.

115 Cfr. o noso capítulo "El concepto de *Bildungsroman*", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 36 e ss. Cfr. Tamén Cristina Pedrosa Rúa, «Sobre "Arredor de si" de Otero Pedrayo», *Grial*, 35, p. 105. Comentando o cambio operado en Adrián Solovio ao final de *Arredor de si*, a mencionada autora afirma: "Parez que este cambio respeito á maneira de sentir e comprender a Galicia é un pouco brusco. Ao chegar de Bruselas, sin se nos decir nin por qué, empeza a toparse en Galicia coma na súa propia casa por vegada primeira. Cicáis sexa debido a algo difícil de espricar, a algo íntimo, persoal, algo así como o renacimento na súa alma do esprito galego (que xa tiña, sin dúbida, dende sempre pero que necesitóu sair fora da terra e coñecer outros costumes para espertar)."

Estas relacións intertextuais entre a novela de Goethe e a de Otero Pedrayo non fan máis que confirmar, segundo cremos, o carácter autoformativo de *Arredor de si* e proclamar ao seu autor como o Goethe das Letras Galegas.

Arredor de si preséntase, segundo afirmación anterior, como un relato heterodiexético de moderada extensión e profunda intensidade reflexiva. O dominante carácter reflexivo e autorreflexivo da novela ten de traducirse por forza nalgunha técnica de representación interior. D. Villanueva sinalou a este respecto que

> *Arredor de si* paréceme o arquetipo dunha novela lírica e intelectual á vez na que, técnicamente, non falta un emprego moi efectivo dunha forma peculiar de monólogo interior en terceira persoa, e a presencia deses momentos de súbita revelación do sentido da realidade que James Joyce gustaba chamar, por boca do seu personaxe Stephen Dedalus, *epifanías*.[116]

Efectivamente, os caracteres lírico e intelectual da novela de Otero Pedrayo, intimamente vinculados coa dominante perspectiva interna do personaxe central[117] e coa presencia destacada do autor implícito, tradúcense na utilización peculiar de técnicas de representación interior e en abundantes digresións, respectivamente.

Na representación da omnisciencia selectiva, destaca, sobre o uso do psicorrelato e do monólogo citado, a presencia do monólogo narrativizado. Trátase, neste caso, dun emprego peculiar do "estilo indirecto libre" que xa observamos en *La voluntad* de Azorín e que coincide fundamentalmente con "eses momentos de súbita revelación do sentido da realidade" de que fala D. Villanueva. A súa expresión lingüística máis representativa é a elipse verbal ou, o que é o mesmo, a transformación da estructura lóxica da oración no discurso sincopado da frase nominal, segundo se observa nestas mostras:

> Tristura resignada e verde da paisaxe galega. Terra mol. Amigos moles. (p. 32).

---

116 D. Villanueva, "A renovación do realismo novelístico", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*, p. 153.

117 Dicimos 'dominante' perspectiva interna do personaxe central porque, ocasionalmente e ao modo tradicional, o narrador refire a historia desde a perspectiva interna doutros personaxes. Cfr. Rosa Gullón e Fe Díaz, *Literatura Galega I*, Lugo, Ingabad, Consellería de Educación, 1987, pp. 96 e ss.

> Moitas horas triunfadoras de estudio e meditación, cortadas e ao remate cubertas polas augas mortas da vulgaridade. Unhas veces os apuntes de Dereito Civil: papel estraza, letra piollosa, hospital de concepto. Outras, a vida das rúas, os longos días de desespero, de aburrimento, ou de vivir mecánico. Primavera, filosofía, amor, e o fuxir ceibe e indiferente do tempo. (p. 67).

A reducción nominal do monólogo narrativizado cohabita, falando lingüisticamente, con outros usos máis tradicionais do "estilo indirecto libre":

> El iríase tallando, madurando, afinando no vasto vivir cheo de pasados e de futuros. Sentíase camiñar ao paso do mundo. Voluptuosidade. Xa non a egoísta e tráxica da illa individual. Precisaba un fermoso ser feminino que lle materializase o novo senso do vivir decorrente. E o feminino xurdiu. Con gracia e beleza incomparable. (p. 143).

O monólogo narrativizado é, segundo vemos, canle da percepción sensorial do protagonista, os estados anímicos do cal contaminan metonimicamente as metáforas do narrador (cfr. "Tristura resignada e verde da paisaxe galega"). Todo, paisaxe, tempo, personaxes, está visto desde a perspectiva cambiante ou permanente de Adrián Solovio.

Ás veces, o monólogo narrativizado disfrázase con fórmulas dialóxicas para proxectar noutros personaxes do mesmo ámbito cultural os comunitarios e persoais sentimentos de autoodio:

> Adrián, chegando ao restaurante, decatouse da hora. Chegaban viaxeiros insospeitados. Unha fermosa dona con dous nenos. Xente "bien", da Coruña. ¿Non che adeprenderon, fidalga señora, que a Coruña, era un pequeno Madrid? Dicíancho teu pai, e túa nai e teu tío o coronel do Estado Maior. Pois axiña chegarás a Madrid. Xa non oirás noxentas falas galegas. Terás que disimular o acento. En Madrid todos falan con aquel acentiño tan lindo do noivo da túa curmá. (p. 21).

Outras, dá paso a repentinos desexos que emerxen do discurso coa mesma frescura e diafanidade que se dun monólogo citado se tratara:

> Quizais, cando se erguese no anoitecer viñese a aventura. Logo tivo vergonza desta vella manía. Xa Adrián no leito. Todo pechado. Gostosidade de lembrar a viaxe para folgar e estirarse mellor. Pracer da viaxe ¡Quen lle dese ao día seguinte cruzar nun rápido as fartas campías da Francia. Garonne, Blois, Amboise, Chenonceaux! Ceo interno das pálpebras: noite polar alumada por novas paraselenes. (p. 33).

Como noutros textos novelísticos de autoformación xa examinados, o carácter reflexivo e autorreflexivo da novela fai imperceptible o tránsito da narración ao monólogo narrativizado: o pensamento do personaxe transmitido sen solución de continuidade no pensamento do propio narrador. É unha mostra máis do autobiografismo da novela que non por casualidade e, como xa notamos en *La voluntad* de Azorín e nas novelas de autoformación de B. Jarnés seleccionadas para o noso *corpus* -de novo, unha vinculación intertextual con estas obras-, maniféstase tamén nunha sorprendente primeira persoa narrativa dada a elección heterodiexética[118].

A relevante presencia do autor implícito, asimilado autobiograficamente ao heroe polas canles indicadas, é un dos aspectos máis destacados pola crítica. As abundantes digresións de carácter erudito -novela intelectual- e as reflexións dos personaxes -novela lírica- eclipsan de tal forma o compoñente narrativo da obra que frustran as espectativas creadas no lector pola novela decimonónica[119].

---

118 Segundo xa notou Rosa Gullón, op. cit., p. 98, observamos, en efecto, como no seo do discurso que acolle un monólogo citado, asoma, aparentemente descoidada, a primeira persoa do narrador: «Adrián dicíase: "Se eu de estudiante tivese estes billetes no bulso-". Entón *descubrín* Madrid como un argonauta.» A cursiva é nosa.

119 X. A. Fernández Roca, op. cit., p. 250, sinalou, a este respecto, as seguintes peculiaridades de *Arredor de si*:

"a) A meirande parte do texto é discursiva, non narrativa.

b) Non abondan as descripcións obxectivas.

c) Os diálogos son cáseque nulos.

d) O protagonista non vive: está mantinando decote.

e) Os demáis persoaxes son irrelevantes pra a economía do relato.

f) Non hai verdadeira "acción novelesca"; os viaxes e as sucesivas relacións amistosas do protagonista arroupan o espido eixe monosituacional.

g) As citas de escritores, filósofos, pintores, políticos, etc., a carón das abondantes referencias a obras de arte, movementos estéticos, modas, escolas de pensamento, etc., dan un tinte erudito á obra que comentamos."

Non nos interesan neste estudio as digresións eruditas do autor implícito que crean no recíproco receptor parellas esixencias de competencia artística, filosófica, política, xeográfica, etc. A nosa atención diríxese prioritariamente a aquelas digresións e interpretacións metanarrativas que, con aparente ou sen aparente solución de continuidade, conectan coas reflexións do personaxe: as digresións e interpretacións propiamente autoformativas, proxeccións verbais do narrador heterodiexético que representan a maduración do personaxe:

> Hai na mocidade unha época de introspección ardente. E a dor de sentir a impresión literaria, fatal, sobrepóndese, traidora, á nova e persoal. Esta impresión persoal sempre neboenta, moitas veces calada. Dificultade de abranguela na súa vitalidade cambiante. Un cansancio. O mellor deixarse afundir no latexar de cada instante. Non son de temer os longos exames de conciencia. En troques hai abraiantes lóstregos comparativos. O que soñaba e o que viviu: proxectos e realidades. E aquel sentimeto da xuventude leviana fuxindo como a auga, das mans. (p. 20).

> Tamén á súa idade era *demodé* (tampouco se usaba xa a palabra) facer oposicións. Non viña a tiro feito. Como todas as súas ideas era algo neboento. Adrián sufría de fatal vaguedade e falta de pulo propio (...) Tiña o convencemento de non ser capaz de organizar a súa vida. Non se o confesaba por un instinto defensivo diante de si mesmo. Viñera procurando un sentido. (pp. 29-30).

> Tivo noxo do acento galego (...). Non madrileño, castelán. Coidaba ter conseguido a fórmula salvadora. (pp. 76-77).

> Adrián entristecíase falando de Galicia. Comprendía escuramente que ela ocupaba, para ben ou para mal, un grande espacio no seu espírito. Endexamais se detivera a cavilar no xenio e na virtualidade da súa Terra. Ás veces, en instante de noxo ou de desacougo, outras veces conscientemente, quererío botala fóra de si. Hoxe, volvendo para a casa, por primeira vez se lle representaba como un problema, un máis dos moitos que estaba obrigado a resolver. Asustado desta nova inquietude, Adrián afastouna de si. (p. 97).

> Adrián, en troques, tiña que conseguir heroicamente a súa personalidade, alí, no cerne de España. Unha obra de Reconquista. Sen axuda do Apóstolo

> Santiago. Pois do que se trataba era de vertebrar con óso e miolo español a mol materia galega. ¿Escollía ben o camiño? Quizais mellor lle fose vivir algún tempo na terra burgalesa. (p. 106).

> ¿Como se crebara aquel severo método -severo e apaixonado- de introspección? (...) "Aínda estou a facer experiencias elementarias. Sempre lonxe e arredor de min", cavilaba. De todos os anteriores ensaios só un tiña un pouco de eixe rexo. Só a el podía apelar para sufincarse no chan da Europa: o eixe castelán, español. ¿Sería, soamente, unha pose adxectiva? (pp. 151-152).

En Europa, a néboa existencial comeza a disiparse; as preguntas, a obter resposta:

> Adrián non era un español. Se o fose non lle abondaría con gozar turísticamente das esencias españolas. Tampouco un occidental. (...) Para figurar no coro [europeo] había que sentir en si unha tradición. (...) Aquela eterna pregunta sobre o ser da Galicia, que el por medo ou por snobismo, non deixara nin sequera formularse claramente. (p. 160).

E, ao fin, o sentimento da patria aldraxada polas palabras da marquesa, faise revelación, "fórmula salvadora", vocación:

> Conforme falaba íanselle debuxando na alma ao Adrián as feituras e os nomes do mapa de Fontán, como as ollara na agonía do tío Bernaldo, e outras cousas das que el mesmo se extrañaba ao sentilas xurdir en si con tanta forza e esgrevia novidade. (...) Solovio escoitaba unha chamada. (p. 170).

e redención:

> Sentiu Adrián os ollos queimados por bágoas de neno e anulada toda capacidade reflexiva. Ao deitarse, aquelas bágoas tiñan un sabor de perdón. E ditoso afundiuse no sono. (p. 175)

Naquel outono xa era polo menos dono dun camiño. (p. 181)

Poucos se decataron de ser aquel un camiño de redención, e non un simple virtuosismo literario. (p. 183)

Autoafirmación como galego, comuñón redentora con Galicia, proxecto compartido dunha nova iniciación postnovelesca:

Xurdía unha afirmación de raza e de lingua. (p. 184).

Foise dando conta de non ser el só na Galicia: unha falanxe dispersa na aparencia, unánime na arela, traballaba en diferentes Terras de Galicia. A maior porción daqueles homes e mozos, que Adrián foi pouco a pouco coñecendo e valorizando, renunciaban ás glorias da moda e do tempo; o seu reino non era o deste mundo presente e fuxitivo, senón dunha Galicia que pola derradeira xustificación dos tempos debía lucir nun futuro, quizais non tan lonxano. (p. 185).

Este cadro de referencias seleccionadas non só representa a verbalización poética de impresións, sentimentos e reflexións do personaxe no estilo indirecto libre -verbalización que, en última instancia, atribuímos a unha intelixencia metanarrativa textual-. Non só visualiza o discurso que acolle os monólogos citados do personaxe, interpreta o labor introspectivo do heroe ou se perde na digresión do narrador xa adulto e experimentado. Con extraordinaria e significativa nitidez *traza tamén o perfil autoformativo de Adrián Solovio, o protagonista.* E dicimos con significativa nitidez porque non escapou tampouco aos estudiosos desta novela a súa orientación ideolóxica[120].

A diafanidade da traxectoria autoformativa do heroe e a significación positiva da súa repentina vocación e redención persoal satisfán, por un lado, as esixencias do cumprimento da autoformación nunha interpretación restrictiva do *Bildungsroman* histórico -o *Wilhelm Meister* de Goethe- e, por outro, ilustra sen ambigüidade o esquema

---

120 Cfr. Ricardo Carballo Calero, op. cit., pp. 664 e 666. Cfr., así mesmo, X. A. Fernández Roca, op. cit., pp. 249-250, quen, ademais de considerar *Arredor de si* unha "novela de persoaxe" e unha "novela autobiográfica", aínda que con certas limitacións, ve tamén nesta obra, "unha «novela de tesis», didáctica, ideolóxicamente orientada".

da "aprendizaxe positiva" que estudiou Susan Suleiman na "novela de tese". Hai exemplaridade e aplicabilidade extranovelesca na autoformación de Adrián Solovio, en efecto. E non deixamos de notar ademais que o descubrimento da propia esencia do heroe está subordinado e orientado teleoloxicamente á revelación dunha vocación nacionalista que preexiste e sobrepasa á mesma novela[121].

Mais non consideramos que a historia de autoformación de Adrián teña o carácter retórico, persuasivo, das novelas de tese. Nin se advirten os procedementos de redundancia que, segundo Suleiman, operan neste xénero didáctico. Nin moito menos se presentan na novela dous sistemas axiolóxicos contrapostos. Ao noso entender, o proceso autoformativo e autobiográfico prima claramente sobre o didactismo da novela porque, se é certo que o heroe só se encontra a si mesmo cando acha a "Verdade", a súa "fórmula salvadora", esta non é producto dun sistema ideolóxico externo ao protagonista senón que está arraigada na súa propia procedencia cultural, nas súas orixes, no seu *eu*, na súa historia -familiar (o tío Bernaldo e o seu mapa de Fontán son claves neste proceso de autodescubrimento) e persoal-. Así discrepamos de X. A. Fernández Roca cando, apoiándose no didactismo da obra manifesta que

> a idea esencial de *Arredor de sí* asimesmo puidera ter sido plasmada nun ensaio, ao xeito dos que, encol do problema nacional, escribiran Ortega y Gasset, Maeztu ou Marañón, algúns anos antes.[122]

Arredor de si é moito máis que a representación dunha idea: é a constitución dunha identidade persoal que, segundo a tese de Ricoeur xa repetidamente mencionada neste libro e na publicación precedente, só é posible nun proceso narrativo.

O carácter lírico da novela maniféstase non só no discurso poético co que o autor implícito representa as impresións sensoriais, a desorientación, as revelacións súbitas na alma de Adrián. Ás repentinas epifanías dunha historia predominantemente lineal superpóñense tamén súbitas evocacións do tempo rememorado:

Oíndo un andante beethoviano [sic] xurdiulle a doce paisaxe do val, xa no

---

121 Cfr. o noso capítulo "Novela didáctica y novela pedagógica. Relaciones con la novela de autoformación", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 277-282.

122 X. A. Fernández Roca, op. cit., p. 250.

empardecer alumada por unha grande estrela, cruzado pola saudade dunha cántiga. Foi un instantiño. Viuse neno en seráns semellantes debullando os primeiros libros, chorando diante das primeiras inxusticias percibidas. (p.48).

A dominante linealidade da historia non impide tampouco as elipses e analepses completivas que crean no discurso novelístico unha paisaxe temporal de meandros e revoltas como os do Miño no val orixinario de Adrián. Unhas veces, as elipses-analepses completivas teñen unha significación proléptica na traxectoria autoformativa do heroe[123]; outras, dan paso a rememoracións placenteiras nas que se recrea o espírito xa renovado de Adrián[124].

A forte orientación teleolóxica da obra maniféstase en significativas prolepses desde o punto de vista da autoformación. De entre todas elas[125], hai unha que nos parece particularmente relevante en tanto sintetiza puntual e explicitamente a rememoración implícita na historia de autoformación que a novela representa, e en tanto constitúe unha manifestación igualmente explícita da orientación ideolóxica e didáctica da novela:

Por Galicia e na Galicia era Adrián europeo e planetario. Xa podía dirixir as súas frechas a un fito. Foi obra leda e rápida, como toda liberación. Fíxoa pola meditación apaixonada servida pola experiencia dos ensaios fracasados, e pola amorosa descuberta da Terra. *Máis adiante Solovio compracíase en lembrar sen propósito pedagóxico, como exemplo e enseño para os máis, as etapas do seu itinerario da perfección.*[126] (p. 190).

---

123 O capítulo décimo completa a elipse temporal con que o discurso interpretativo do autor implícito cerra o capítulo oitavo, unha vez que Adrián coñece pola carta da súa nai a próxima morte do tío Bernaldo: "Adrián espertando como dun ensoño aínda tivo nas poucas horas que se demorou en Madrid, outro despertar de grande importancia para a súa vida." (p. 113). As expectativas que estas palabras do autor crean no lector implícito vense, en parte, satisfeitas no capítulo décimo cando o narrador, regresando a aquel punto da historia -a breve estancia do heroe en Madrid despois da súa viaxe a Toledo e antes de trasladarse a Galicia-, nos refire o encontro de Adrián cun amigo da *Institución Libre de Enseñanza*. Este aconséllalle unha viaxe a Alemaña que o protagonista realizará posteriormente en compañía de Florinda. Coa marquesa e en Alemaña, o noso heroe encontrarase, finalmente, a si mesmo, e aquelas palabras lograrán cumprida significación proléptica.

124 Cfr. p. 176, onde Adrián, xa na cama e espectador de si mesmo, "gustosamente repasaba as imaxes da viaxe da noite." As páxinas seguintes reproducirán en cámara lenta as etapas galegas desa viaxe que a temporalidade psicolóxica -a ansiedade por chegar axiña- silenciounos nas páxinas anteriores.

125 Cfr., especialmente, a nota 123, onde seleccionamos unha prolepse de alcance intradiexético, e p. 185 da novela, onde achamos unha pasaxe, xa mencionada, que nos ofrece unha prolepse de alcance extradiexético: "o seu reino non era o deste mundo presente e fuxitivo, senón dunha Galicia que pola derradeira xustificación dos tempos debía lucir nun futuro, quizais non tan lonxano."

126 A cursiva é nosa. Nótese como a aparente contradicción "sen propósito pedagóxico" pero "como exemplo e enseño para os máis" reprodúcese a modo de *mise en abyme* na novela: non "novela pedagóxica" senón "novela de autoformación" que pode constituír un exemplo para os demais.

En fin, a temporalidade narrativa e metanarrativa, que tan intimamente vinculada está nesta novela á temporalidade psicolóxica e rememorativa, tan sen solución de continuidade con estas temporalidades como o están as reflexións do narrador e do personaxe, ten outras notables manifestacións nas abundantes pausas digresivas xa sinaladas e nos resumos iterativos que demostran, ao final do texto, a autenticidade da conversión:

> Ao correr do inverno, Adrián falaba *sempre* galego cos labregos. Disfrutaba nas latricadas do Señor Bieito de Medelo, particularmente. (p. 184. A cursiva é nosa).

> En Santiago, Adrián *sempre* se coidaba na Europa e máis galego que nunca. (p. 192. A cursiva é nosa).

Os novos hábitos de comportamento e de reflexión corren parellos a soños e proxectos do protagonista que non só crean o clímax poético do penúltimo parágrafo senón que transcenden utópica e ucronicamente a historia persoal no mito do paraíso nacionalista -unha Idade de Ouro de Galicia- de claras resonancias xermánicas:

> Adrián soñaba que nas cátedras e nos púlpitos volverá a soar a voz de todos os mestres do mundo, e antes que outra, as voces galegas que xermolaban escuramente na Galicia. Eles ceibarían o espírito da Terra. Adrián, nun ditoso estado de posesión de si, consideraba sen xenreira ás outras terras ibéricas, mandaba un saúdo ao pequeno lugar burgalés onde coñecera a ermida de Nosa Señora das Lavercas, e a tráxica paixón de Toledo. De igual a igual, Adrián pensaba ser o tipo dunha xeración, e con optimismo coidaba que no mesmo inverno outros galegos, todos os ben intencionados, todos os que pensasen con lealdade, chegarían á súa liberación que era a liberación de Galicia en ben da Europa, do Mundo e do Espírito Inmorredeiro. (p. 193).

Así, metafórica e metonimicamente, a historia de autoformación de Adrián Solovio é a historia de autoformación de Galicia; con outras palabras, a construcción ficticio-temporal do protagonista individual historízase -de novo Ricoeur- mediante a súa asimilación á identidade comunitaria galega:

> Aquí remata o primeiro, longo e tráxico estado do vivir de Adrián Solovio. A súa vida desde agora identifícase coa vida da Galicia; xa non é novela, nin experiencia psicolóxica. Xa é historia. Pois a Galicia tamén comeza a ser outra volta historia desque adeprendeu os camiños para atopar a súa conciencia e deixou de andar como unha cega arredor de si. (p. 193).

Xa Ramón Piñeiro destacara na obra de Otero Pedrayo como "a paisaxe é (...) un elemento de tanta e tan intensa vibración anímica coma o home mesmo"[127]. O labor paisaxístico do noso novelista, impulsado favorablemente pola súa condición de profesor de Xeografía e moi apreciada polos críticos da súa obra, en xeral, vén a constituír así un elemento de inexcusable consideración no estudio do *espacio* de *Arredor de si*.

A representación metafórica da alma da paisaxe, un valor poético en si mesmo dentro da obra que examinamos, constitúe tamén unha imaxe especular da alma do protagonista, gracias á contaminación metonímica entre natureza e personaxe. Pois, como notou ao respecto Cristina Pedrosa Rúa "a paisaxe cambea e ten siñificado distinto según sexan os estados de ánimo das persoas"[128].

É máis; na liña de comunicación que a metáfora abre entre paisaxe e personaxe, a natureza non está exenta dunha función conformadora na personalidade do heroe. Deste modo, elementos recorrentemente singularizados como a néboa e a paisaxe outonal non son só indicios dunha personalidade desorientada e inclinada á melancolía senón que tamén integran e perfilan aquela personalidade en canto constitúen unha continua referencia vital na historia de Adrián. Se a abulia no heroe de *La voluntad* de Azorín se debe en certa medida ao contorno espacial do personaxe, segundo temos observado[129], o espírito romántico de Adrián Solovio non está libre de análogas débedas con respecto á paisaxe da "Ribeira"[130]. A súa pervivencia na memoria do protagonista durante a traxectoria iniciática representa ademais unha especie de cordón umbilical nunca roto que o conducirá de regreso ás orixes.

---

127 Ramón Piñeiro, "Carta a Leonor e Francisco da Cunha Leão. (Sobre a Persoalidade e a obra de Otero Pedrayo)" en *Homaxe a Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia, 1958, p. 191.

128 Cristina Pedrosa Rúa, «Sobre "Arredor de sí" de Otero Pedrayo», *Grial*, 35, p. 103.

129 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, pp. 422 e s.

130 Cfr. a inicial vaguidade anímica do protagonista, calificada precisamente polo narrador co adxectivo "neboenta": "Hai na mocidade unha época de introspección ardente. E a dor de sentir a impresión literaria, fatal, sobrepóndese, traidora, á nova e persoal. Esta impresión persoal sempre *neboenta*, moitas veces calada". (p. 20) A cursiva é nosa. Aínda ao final da novela (p. 186), a néboa persiste, como elemento anímico da paisaxe, contaminando a vida da aldea, enredándose nos símbolos dunha identidade comunitaria abandonada -o Pazo de Portocelos-. O optimismo de Solovio, proveniente da súa recente conversión á galeguidade, contaxia agora a paisaxe entrevista claramente detrás dos últimos retallos da néboa: "A néboa aclárabase e os seus vagos xiros prendíanse nos toxais dos cotos. De seguida o gran sol, o horizonte extenso, demarcado pola pureza azul das serras..." (A elipse é nosa). Sobre a presencia recorrente do outono e, consecuentemente, da paisaxe que é propia desta estación, cfr. Cristina Pedrosa Rúa, op. cit., p. 105.

Por suposto que o espacio que rodea ao heroe non se reduce ao contorno natural. Nesta novela de Otero Pedrayo, os espacios urbanos -Madrid (espacio vivido e recordado), Burgos, Toledo, París, Colonia, Leipzig, Berlín, Postdam →Berlín, Amberes, Gante, Bruxas, Bruselas (viaxe por mar) A Coruña... Santiago- representan, en canto trazado do camiño iniciático, o compoñente máis representativo da alteridade española e europea na que se recoñece Adrián *soi-même comme un autre*[131].

Tampouco a paisaxe ten o valor protagónico e o grao de dominio sobre a actuación dos personaxes que encontramos en *La vocación de Adrián Silva*. Mais non deixa de ser significativo que a perspectiva rural orixinaria do protagonista -Galicia é reducida metonimicamente na lembranza á aldea e á casa familiar- transcenda nunha habitual denominación: "Terra", con maiúscula, cando asoman os fundamentos telúricos, étnicos e míticos do nacionalismo xa consolidado do autor implícito; e "terriña", cando domina a perspectiva nostálxica e sentimental -avivada pola distancia e a lembranza- do protagonista. Non deixa de ser significativo tampouco que, na autoformación de Adrián, e con análoga reducción metonímica da patria reconquistada, a conversión final deste personaxe se describa como a recuperación dun mapa xeográfico con moita historia: o mapa de Fontán.

> Conforme falaba íanselle debuxando na alma ao Adrián as feituras e os nomes do mapa de Fontán, como os ollara na agonía do tío Bernaldo (p. 170).

Achamos tamén en *Arredor de si* as dúas representacións da iniciación máis recorrentemente empregadas na literatura, na novela, e no noso xénero: o *camiño* e a *viaxe*. Estas dúas invariantes literarias, variantes á súa vez do mitema iniciático, presentan, non obstante, algunha particularidade relacionada coa estructura da obra e co destacado valor reflexivo que a autoformación ten nela.

---

131 Cfr. P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, p. 377: "C' est ici que l' alterité d' autrui en tant qu' étranger, autre que moi, paraît devoir être, non seulement entrelacée avec l' alterité de la chair que je suis, mais tenue à sa façon pour préalable à la réduction au propre. Car ma chair n' apparaît comme un corps parmi tous les autres, dans une appréhension de la nature commune, tissée, comme le dit Husserl, dans le réseau de l' intersubjectivité -ell-même- à la différence de ce que concevait Husserl, instauratrice à sa façon de l' ipséité. C' est parce que Husserl a pensé seulement l' autre que moi comme un autre moi, et jamais le soi comme un autre, qu' il n' a pas de réponse au paradoxe que résume la question: comment comprendre que ma chair soit aussi un corps?" Nótese, ao respecto, no penúltimo parágrafo de *Arredor de si* (p. 193), citado en páxinas anteriores, como a identidade galega á que finalmente se asimila Adrián Solovio participa desta concepción do "soi-même comme un autre" de Ricoeur no concerto das nacións españolas, europeas e mundiais. O camiño iniciático revela así a súa necesidade e significado: se Adrián Solovio se recoñece galego é porque experimentou esa experiencia da alteridade da que nos fala Ricoeur.

En primeiro lugar, a configuración estructural do texto, máis propia do *romance* que da novela segundo vimos, determina a circularidade do *camiño iniciático*. Como afirma Ricardo Gullón, ao respecto, "é un camiño de perfección que remata onde empeza: nas orixes"[132].

En segundo lugar, os grandes fitos deste camiño, os *espacios urbanos españois e europeos* que antes sinalamos, representan como xa vimos *a alteridade necesaria* para a autoidentificación do heroe coas súas *orixes rural e galega*.

Polo que atangue ao motivo estructural da *viaxe*, sostemos con X. A. Fernández Roca que "o espacio no que a novela se desenrola é a mente de Adrián"[133] e que, polo tanto,

> os viaxes teñen máis de evocación imaxinativo-intelectual que de verdadeiro itinerario dinámico-visual. Somentes unha vez o autor fala do tren e da canseira dos viaxeiros. O retorno a Galicia nun barco redúcese a unha enumeración de portos atlánticos e dos seus engados.[134]

Nun afán de precisión que resulta particularmente pertinente no noso estudio segundo veremos, X. A. Fernández Roca chega a manifestar que

> o lugar da acción non sería nin xiquera a intimidade de Solovio, que endexamáis chegamos a esculcar directamente. O proceso desenvólvese na esfera do racional e do afectivo pero conscente.[135]

E o mesmo autor termina dicindo:

---

[132] Ricardo Gullón, "Relacións intertextuais en *Arredor de sí*", *Actas do Simposio Internacinal. Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*, p. 211.
[133] X. A. Fernández Roca, "Algunhas anotacións pra un estudo crítico de «Arredor de sí»", *Grial*, 52, p. 253.
[134] X. A. Fernández Roca, op. cit., p. 253.
[135] *Ibidem*, p. 253.

O resto, ese longo itinerario pola meseta e polo continente, son imaxes eslabazadas que dan xeito ás refleisións do escritor; encarnan plásticamente o itinerario espiritual do protagonista.[136]

Así pois, máis que de *viaxe* ou *camiño* propiamente ditos -representados non obstante como tales no relato- temos que falar dunha estructura iniciática dinámica, itinerante[137] e circular[138], da cal o esquematismo revela o programa ideolóxico subxacente á autoformación do heroe e o tecido lírico-intelectual descobre o carácter predominantemente reflexivo[139] da autoformación de Adrián.

Sen ánimo de profundizar nunha cuestión que nos levaría lonxe dos nosos intereses, non quixeramos concluír, con todo, este apartado relativo ao *espacio* de *Arredor de si* sen referirnos ao significativo uso da linguaxe metonímica no discurso do autor implícito: un lazo intertextual que une esta novela de autoformación galega con outra novela do mesmo xénero escrita en castelán pero de espacialidade igualmente galega. Referímonos a *Los Pazos de Ulloa* de Pardo Bazán.

No capítulo da "Poética" do xénero que estudiamos, dentro do apartado relativo á *espacialización*[140], referímonos ao dobre plano idealista e figurativo de *Los Pazos de Ulloa* representado na linguaxe metafórica dos personaxes e no discurso metonímico do narrador, respectivamente. Desde a perspectiva do noso xénero, interpretabamos esta observación de Germán Gullón como a manifestación de dous estados autoformativos

---

136 *Ibidem*, p. 253.

137 A concepción metafórica do *camiño* encontrámola por exemplo na p. 106: "do que se trataba era de vertebrar con óso e miolo español a mol materia galega. ¿Escollía ben o camiño?"; p. 181: "Naquel outono xa era polo menos dono dun camiño (...)", e p. 183: "Poucos se decataron de ser aquel un camiño de redención". O *camiño* funciona como símbolo bisémico -o significado ordinario e o significado metafórico- en p. 110: "¿Con que estilo español conto para pasar os portos do Pirineu? Pois nin un instante se lembraba de que hai para camiñar a Europa os camiños do mar. Barcelona, e sobre todo Bilbao, A Coruña".

138 Esta estructura circular está expresada tamén metonimicamente no título da obra -'Arredor de si'-.

139 Cfr. Ricardo Gullón, op. cit., p. 202: "hai unha reflexión, no sentido literal de volverse sobre si mesmo, de facer unha flexión sobre si mesmo. E cando se mira cara á fora é para afirmar mellor o que se está vendo ou o que se está intuíndo do que hai dentro. De modo que o exterior vén a ser coma un espello das sensacións e das reflexións do que ante todo está interesado na súa propia aventura interna." Existen na obra imaxes especulares que singularizan oportunamente nos comezos da obra -en palabras do narrador e en palabras do propio personaxe- o carácter reflexivo da autoformación de Adrián. Cfr., ao respecto, p. 30: "Os seus trinta e tantos anos retratáronse no espello dunha tenda. O mesmo que o refrexara noviño, esperanzado, estudiante tenro." Cfr., así mesmo, p. 43: "«Téñome que pór cara a cara comigo mesmo»".

140 Cfr., neste libro, o capítulo "Poética da «novela de autoformación»", pp. 157 e s.

diferentes: a distorsión metafórica, propia da inmadurez dos personaxes, e a expresión metonímica, reflexo da visión axustada á realidade e do dominio das circunstancias do autor implícito.

En *Arredor de si* non advertimos xa ese dobre plano que sinalaba Gullón na novela da Pardo Bazán: síntoma, sen dúbida da propia maduración da linguaxe novelística no noso século e do dominio reflexivo do autor implícito sobre o discurso do personaxe.

A fusión dos dous planos en *Arredor de si* e as concomitancias[141] observadas nas dúas novelas que aquí relacionamos permítennos considerar como carácter estilístico galaico esta predilección polo tecido metonímico do texto. Desde esta perspectiva, o barroquismo dos nosos escritores non se debe só á riqueza e profusión metafórica da linguaxe senón tamén a ese sutil circunloquio en que desemboca xeralmente a metonimia.

Apoiándonos en observacións de X. A. Fernández Roca recentemente mencionadas -"a intimidade de Solovio, que endexamáis chegamos a esculcar directamente"- e noutras que o mesmo autor manifesta no seu artigo máis adiante -"O único tipo sólido é o protagonista, inda que o novelista non afonde nos recunchos da súa psicoloxía"[142]-, iniciamos o apartado relativo á *Semántica* desta novela de Otero Pedrayo enfatizando o feito de que *o proceso de autoformación de Adrián Solovio non implica a configuración dun personaxe complexo, profundo psicolóxicamente ou modelado*[143]. Modelado

---

141 Cfr. a pasaxe seleccionada en *Los Pazos de Ulloa* por Germán Gullón, "La densidad genérica: *Los pazos de Ulloa* (1886)", *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*, p. 93: "Oyéronse en el corredor pisadas recias, crujir de botas flamantes, y la puerta se abrió." Para Germán Gullón, "el crujido del piso al andar es una mera parte de la contundencia de hábitos en el trato del Señor de los Pazos" e corresponde, na súa apreciación dun dobre plano "idealista" e "figurativo", ao tecido metonímico do narrador. Cfr., fóra xa da consideración dese dobre plano, as semellanzas daquela metonimia de *Los Pazos de Ulloa* coa que destacamos en *Arredor de si*: "No xaneiro os pés da desgracia fixeron renxer as táboas do piso." (p. 186). O narrador da novela de Otero Pedrayo refire deste modo, cunha dobre metonimia (os pés que fan renxer o piso → os veciños que visitan a casa familiar; a presencia dos veciños → morte da avoa) non exenta de expresión metafórica, un acontecemento luctuoso na vida de Adrián: a morte da avoa. Por outra parte, se antes sinalamos o carácter metafórico do *camiño*, agora destacaremos tamén a súa expresión metonímica: "Naquel outono xa era polo menos dono dun camiño. *Camiño de carro, sombroso, ledo, enlazando rosarios de pobos valecos.*" (p. 181) A cursiva é nosa. Este "camiño de carro" é unha reducción metonímica da raizame rural que sostén a identidade galega asumida polo heroe ao final da novela.

142 X. A. Fernández Roca, op. cit., p. 255.

143 Con 'modelado' facemos uso dun dos termos empregados para traducir o tecnicismo inglés "round", procedente da coñecida dicotomía de Forster "flat / round characters". No apartado de *Semántica* do capítulo "Poética da «novela de autoformación»", pp. 161-163, e baseándonos na crítica que Rimmon-Kenan fixo da teoría de Forster, putualizamos que as esixencias do noso xénero non están na construcción de personaxes modelados ou redondos, segundo a concepción de Forster, senón na evolución ou transformación motivada polas experiencias diexéticas. Naquel punto evitamos a utilización da palabra "modelado" porque a súa aplicación aos heroes do xénero que estudiamos resulta inevitablemente ambigua

si, pero unilateralmente e conforme ás experiencias diexéticas seleccionadas polo autor implícito para representar un proxecto autoformativo predeterminado ideoloxicamente. Deste modo, en *Arredor de si*, non interesan, como apuntan xa as palabras de X. A. Fernández Roca, os recantos da psicoloxía de Adrián, nin os descoñecidos resortes da súa conducta ante as máis diversas circunstancias, nin as actuacións sorprendentes[144]. A novela, desde o comezo, está destinada a cumprir un programa autoformativo marcado ideoloxicamente e só a súa consecución absorbe o exercicio reflexivo, fortemente intelectualizado, do personaxe.

É precisamente a dominante práctica reflexiva, esa acción novelesca localizada no espacio mental do protagonista, o que impide a manifestación doutras facetas da súa personalidade. A urxencia con que se presenta na historia do heroe o proxecto autoformativo, impulsado sen dúbida polo programa ideolóxico da intelixencia metanarrativa, esquematiza non só o camiño iniciático, como acabamos de ver, senón tamén a personalidade daquel heroe.

E aínda máis. Ese programa ideolóxico, ben se bota de ver, é o responsable do adelgazamento unidireccional da autoformación de Adrián Solovio. Pois, aínda que se teñen destacado outras vías de desenvolvemento persoal sen dúbida tamén existentes na obra, particularmente a aprendizaxe sentimental[145], non deixa de ser significativo que a mestra iniciadora desta faceta autoformativa -a madura Marquesa, dona Florinda-, sexa tamén, como antagonista ideolóxica do autor implícito, o definitivo revulsivo da conversión de Adrián.

A autoformación de Solovio é, pois, prioritariamente, un redescubrimento da identidade comunitaria de orixe propiciado por dous desenvolvementos paralelos: a

---

dado o uso xeralizado daquel termo para expresar a xa de por si ambigua concepción do personaxe "round". O protagonista dunha novela de autoformación ten que ser *modelado* polo mundo representado na historia narrada pero non necesariamente en todas as facetas humanas nin coa profundidade psicolóxica a que apunta a concepción de Forster sobre o personaxe "round".

144 Lembremos que para Forster a proba pola que podemos identificar un personaxe "redondo" "está na súa capacidade para sorprender dunha maneira convincente". Cfr., ao respecto, a p. 161 do noso capítulo "Poética da «novela de autoformación»".

145 Cfr. Carmen Blanco, "A muller en *Arredor de si*", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama literario do século XX*, p. 245, quen, referíndose á Marquesa, afirma: "Esta muller cumpre unha función fundamental na evolución psicolóxica e ideolóxica de Adrián, semellante á desempeñada por unha serie de personaxes femininos no *Wilhelm Meister* de Goethe ou en *A educación sentimental* de Flaubert, xa que en realidade *Arredor de si* é tamén unha educación sentimental." O carácter secundario da aprendizaxe sentimental, subordinado á autoidentificación galega do carácter intelectual, está anticipado nas propias estimacións do narrador. Cfr., ao respecto, p. 80 da novela: "Adrián non sabía a onde chegaba o seu corpo. Era un noxento pretexto. Vivía esquecido del. Dun lado intelixencia e espírito; doutro o corpo instintivo, despreciado, tolerado", e p. 152: "Os seus amores eran unha extraña mistura de paixón e castidade, de sensualidade e de idealismo. Primeiras experiencias inxenuas dun home formado no estudio e na reflexión, derradeiras inxenuidades de longas experiencias por parte da Marquesa".

progresiva depuración dun conxunto de crenzas e sentimentos negativos con respecto a Galicia:

> A Galicia lonxana. A Provincia. Verba fea, guedelluda. (...) Ficaba lonxe a verde soidade da aldea. Non a entendía. Non a entendería nunca. Algunha vez quixo vivir nela co espírito posto na Europa. (p. 26).

> Respecto dos galegos [nótese a alteridade] Adrián tiña unha opinión, aínda que escuramente sentira que non podía ser a derradeira. (p. 42).

> Tivo noxo do acento galego, e non se atrevía a darlle unha propina. (p. 76).

> Adrián entristecíase falando de Galicia. Comprendía escuramente que ela ocupaba para ben ou para mal, un grande espacio no seu espírito. (p. 97).

> Adrián non era un español. (...) Aquela eterna pregunta sobre o ser de Galicia, que el por medo ou por snobismo, non deixara nin sequera formularse claramente. (p. 160).

> Xurdía unha afirmación de raza e de lingua. (...) Solovio adeprendeu ben pronto a falsedade dunha afirmación na que el, por costume e preguiza, participara: a de ser o galego unha lingua vella, unha ruína, non doada para conter nin fecundar unha idea moderna, impropia para a Técnica e para a Filosofía por exemplo. (p. 184).

> Adrián foi pouco a pouco coñecendo e valorizando (...); o seu reino non era o deste mundo presente e fuxitivo, senón dunha Galicia que pola derradeira xustificación dos tempos debía lucir nun futuro, quizais no tan lonxano. (p. 185).

> botaba pel nova, experimentábase posto dinamicamente no devir do cosmos de que cubrira a propia realidade aliada a outra realidade da Galicia (...). Por Galicia e na Galicia era Adrián europeo e planetario. (pp. 189-190).

e a sólida presencia sentimental da Terra -representada metonimicamente pola aldea, a casa familiar e a nai[146]- na memoria de Adrián Solovio:

> E saíu sen idea, mais de seguida unha saudade de horizontes levouno cara a praza de Oriente. (p. 43).
>
> Oíndo un andante beethoviano xurdiulle a doce paisaxe do val (p. 48).
>
> Adrián escribindo á nai, tivo unha punxente sensación de lonxanía poñendo no sobre: Galicia... "Estarei doente da ridícula saudade? Aínda teño moito que refacer en min". (p. 73).
>
> Solovio escoitaba unha chamada. Había que fuxir do cerne bloque continental pechado polo triste mediterráneo Báltico e pola terrible indiferencia dos chans orientais. Acusáballe desde o ceo unha nube do Oeste. O Atlántico, as Fisterras, Galicia. (pp. 170-171).

A "chamada", a conversión de Adrián, está anticipada nese sentimento da Terra que máis ou menos definidamente o acompaña no seu percorrido iniciático, puntualmente rescatado ao menos polas cartas que recibe da nai. Os capítulos nos que o narrador recolle a historia da aldea simultánea á viaxe de Adrián, non son máis que o reflexo da presencia persistente da Terra, aínda non reflexionada, na alma do protagonista.

Otero Pedrayo dotou á autoformación do seu heroe do carácter relixioso da *vocación*, da *conversión* e da *redención* persoal. Na concepción cristiá que subxace a esta mitificación relixiosa da autoidentificación con Galicia, a muller preséntase na súa dobre faceta de pecadora-tentadora (dona Florinda) -da que foxe Adrián na súa conversión-

> Solovio *afastábase* sabendo como máis adiante reservaba para a Florinda un pouco de piedade e unha lembranza mellor. (p. 170. A cursiva é nosa).

---

146 Cfr. Carmen Blanco, op. cit., p. 238: "A nai encarna a chamada profunda da terra e, cando en Amberes sente esta chamada, identificaa coa chamada materna." Cfr., ao respecto, *Arredor de si*, p. 176: "Desde Amberes a Coruña fixéronlle compaña os Faros da Mancha, e a penas esquecera a palpitación do mar na rocha de Ouessant cando unha semellante harmonía vestía de escuma os cabos galegos: Ortegal e Prioiro. Ardía por abrazar a nai".

e redentora (a nai, dona María) -cara á que finalmente regresa o heroe-.

A chamada da Terra preséntase con *promesas de salvación*:

> pracíase en ideas de sosegada futuridade e nunha esperanza cada día máis forte, de salvación. (p. 172)

> ¿Parecerache que estou matando a miña carreira? Non o penses. Vou salvar a miña alma. (p. 180)

con lágrimas de arrepentimento e perdón:

> Sentiu Adrián os ollos queimados por bágoas de neno e anulada toda capacidade reflexiva. Ao deitarse, aquelas bágoas tiñan un sabor de perdón. (p. 175)

como "camiño de redención" (p. 183). A iniciación postnovelesca non é

> deste mundo presente e fuxitivo, senón dunha Galicia que pola derradeira xustificación dos tempos debía lucir nun futuro, quizais non tan lonxano. (p. 185).

En fin, co mesmo carácter relixioso, entroncado esta vez coa historia de España, a autoformación preséntase tamén como un proceso de *reconquista espiritual*, anticipado na experimentación do camiño castelán que non satisfará as expectativas do heroe:

> Adrián (...) tiña que conseguir heroicamente a súa personalidade, alí, no cerne de España. Unha obra de Reconquista. Sen axuda do Apóstolo Santiago. (p. 106).

A metaforización cristiá da autoformación de Adrián, que reviste de *vocación, conversión, salvación, redención* e *reconquista espiritual* o "mitema do regreso ás orixes", ofrécesenos como unha nova vinculación intertextual con outra novela de autoformación hispánica. Referímonos ao *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán.

Nas dúas novelas, en efecto, a conversión representa o retorno dos seus respectivos heroes ao "paraíso orixinal": propiamente cristiá e con significado ético, na novela picaresca; máis terreal e con espírito e carácter nacionalista, na novela galega. En ambas novelas, a conversión está motivada por unha "revelación" ou "chamada repentina" máis que polo propio proceso autoformativo que, sen embargo, fai posible e explica diexeticamente tal renovación.

Finalmente, a "chamada a unha nova vida" responde a un programa ideolóxico que fundamenta metanarrativamente a construcción das dúas novelas. Non por casualidade ambos os dous textos foron considerados "novelas de tese" e ofrecen ao final do relato breves anticipacións da iniciación postnovelesca que demostran non só a autenticidade senón tamén a eficacia da conversión[147].

En fin, fóra xa do carácter relixioso con que se presenta a conversión ou renovación de Adrián[148] Solovio, a estructurra do *romance* e a representación narrativo-diexética do mitema do "regreso ás orixes" permitíronnos establecer, con anterioridade[149], lazos intertextuais con *Los ríos profundos*, novela de autoformación do peruano José Mª Arguedas.

---

147 Consideramos que debe haber unha "praxe" antes e despois da conversión porque a mesma "chamada" ou "vocación" non é máis que a oportuna representación temporal -súbita eclosión- do *autodescubrirse* despois dun *facerse a si mesmo*. Cfr., ao respecto, José Luis Aranguren, "La vocación según el sentido ético", *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia, 1958, p. 99: "En el plano natural no hay una "llamada" a priori, quietamente oída. La vocación se va forjando en la realidad, en la praxis con ella. La manera como esto ocurre sería menester estudiarla (...) analizando los proyectos y la realización de las posibilidades. Naturalmente, ahora no se trata de un proyecto cualquiera, sino del proyecto fundamental de la existencia. Pero éste, forjado a priori, es aún muy poca cosa: necesita ser articulado, a través de la vida y de los condicionamientos de la vida (...), en modo concreto, personal, intransferible, *nuestro*, de ser artista, intelectual o religioso. Y esto sólo acontece *en* la realidad, *frente* a la realidad, *con* la realidad cambiante de cada día." As palabras de Aranguren poñen así de manifesto a necesidade do proceso autoformativo na determinación da vocación persoal.

148 O nome de Adrián, denominación do heroe tamén noutros textos novelescos de Otero Pedrayo -*Escrito na néboa* e *La vocación de Adrián Silva*- representa metonimicamente a conversión do personaxe xa que "Santo Adrián (séc. III-IV), na tradición cristiá, foi un oficial romano que recibiu orde do emperador Maximiliano de presidir en Nicomedia -actual Turquía- os martirios dos cristiáns; impresionado da carraxe desta xente ante os tormentos, converteuse e fíxose bautizar." (Xesús Ferro Ruibal e outros, *Diccionario dos nomes galegos*, Vigo, Ir Indo, 1992, pp. 102-103). No estudio etimolóxico do nome, tense en conta ademais do étimo latino un "*Ariainn das linguas célticas (divindade ligada ó pastoreo e á agricultura).". Cfr., ao respecto, o mencionado diccionario, p. 102. Á parte de todas estas adherencias metonímicas que a etimoloxía e a historia do santo do mesmo nome prestan ao protagonista de *Arredor de si*, existe unha motivación autobiográfica para a elección deste nome: Otero Pedrayo naceu o día de San Adrián.

149 Cfr. "La novela lírica", *La novela de autoformación*, Kassel, 1996, p. 433 e ss. e a Introducción do presente libro, pp. 71-72.

Concluiremos o noso estudio sobre *Arredor de si* co esquema actancial da obra:

SUXEITO: Adrián Solovio (protagonista con vontade autoformativa).

OBXECTO: Adrián Solovio (busca da identidade persoal).

DESTINATARIO: Adrián Solovio (autoidentificación con Galicia).

EMISOR: O "espírito da Terra" e, en última instancia, o "Espírito Inmorredeiro" (p. 193). O personaxe que con maior representatividade encarna este Espírito transmitido historicamente é, ó noso xuízo, o tío do protagonista, don Bernaldo. El é o posuidor do mapa de Fontán que se revela como unha peza clave da conversión, segundo vimos, e ademais substitúe á figura paterna -o emisor máis frecuente no folclore e nas historias de autoformación- na propia estimación do heroe:

> "Unha das miñas infindas equivocacións. ¿Que ardente paixón se queimaba baixo a cincenta vellez do crego labrego? (...) Logo era o meu sangue. Non sei moito de meu pai. Nos derradeiros tempos figurábaseme dun escepticismo rematado. (...) Con todo, lémbrome ben. Desde este mesmo balcón os seus ollos procuraban o horizonte dun xeito quizais apaixonado. Fun un parvo. Teríame axudado a furar no meu propio misterio". (p. 130)

AXUDANTES: Á parte da potencialidade coadxuvante que nas mencionadas palabras do heroe representa a figura de Don Bernaldo, consideramos como prioritario personaxe auxiliar da iniciación a dona Florinda, pois a pesar do antagonismo con que a súa filosofía cosmopolita se enfronta ao programa ideolóxico do autor implícito, ou quizais por iso, a súa actuación na historia revélase decisiva na vocación e conversión de Adrián. Ademais non debemos esquecer que a madura Marquesa é tamén a mestra iniciática na aprendizaxe sentimental do protagonista. Finalmente, consideramos como

OPOÑENTES: Os prexuízos e o autoodio cultural[150], que se manifestan sobre todo con respecto á lingua galega como xa vimos, e o propio temperamento e

---

150 Estes prexuízos culturais contra a propia patria están representados non só nas crenzas e sentimentos do protagonista senón tamén nos tópicos que serven de apoio argumental á discusión mantida polo coro de galegos ilustres, reunidos no Retiro xunto ao "Ángel caído". (pp. 91-97) Cfr., así mesmo, Ricardo Gullón, op. cit., p. 212.

carácter do protagonista: melancólico, nebuloso, abúlico[151]. O personaxe de Xacobe, irmán de Adrián, que foi visto como antagonista polos críticos da obra, éo desde a perspectiva da "novela de tese"[152] -representa un sistema axiolóxico desestimado ideoloxicamente polo autor implícito- pero non desde a do noso xénero xa que non revela ningunha funcionalidade actancial no proceso de autoidentificación de Adrián.

Aquel "libriño de notas"[153] de Adrián Solovio que se perde reflexivamente, a modo de *mise en abyme*, na xénese de *Arredor de si* chegou a constituír conxuntamente a identidade narrativa do seu autor e un paradigma da identidade cultural galega.

3. 4 *La Habana para un infante difunto*

Na novela de Otero Pedrayo recentemente examinada, notamos xa dous tipos de intertextualidade estreitamente relacionados: un, *implícito* no lector, el mesmo "una pluralidad de textos, de códigos infinitos" no seu acto de ler[154], e, outro, *explícito* na

---

151 Cfr. os vínculos intertextuais que, baseándose neste carácter do personaxe, establece Ricardo Gullón, op. cit., p. 211, con outras novelas de autoformación españolas.

152 Cfr. especialmente Ricardo Gullón, op. cit., p. 212: "E todo protagonista postula un antagonista. E aí está o antagonista que non podía ser menos, aínda que non na forma dramática, mitificante de don Miguel de Unamuno, pero o Caín desta historia é o seu imán Xacobe, porque Xacobe Solobio é todo o contrario do que é o seu imán. No canto de oscilante é resolto; no canto de indeciso é seguro; no canto de vacilante é decidido. É dicir, ten un proxecto e realízao. E ese proxecto é extremadamente moderno, de maneira que o anacrónico é o que opta pola poesía -digámolo así- e polo útero materno".

153 Hai, en efecto, na obra, ademais do relato intercalado -"Nosa Señora das Lavercas"-, unha vía autorreflexiva de construcción literaria que fai de *Arredor de si* non só unha novela de autoformación senón tamén un *Künstlerroman*. Constitúen esta vía autorreflexiva, literariamente falando, as numerosas referencias a un "diario" ou "cuaderno de notas" no que o protagonista vai rexistrando as súas impresións cotiás. Cfr. p. 32: "Soñaba un feixe de cuartillas cubríndose axiña de escritura fina"; pp. 72-73: "Adrián recollía: anacos de conversas, respostas e ditos de mulleres no mercado"; p. 100: "Adrián escribía nun caderniño algunhas notas como etapas de ruta"; p. 103: "Despois de cear agardábano as brancas cuartillas"; p. 158: "Adrián apuntaba no seu libriño de notas: mocidade do dereito en Roma (...)". Cfr., así mesmo, X. A. Fernández Roca, op. cit., p. 257: "*Arredor de si* é, inda millor que novela, un "libriño de notas", fundamenal pra o coñecimento de Otero Pedrayo, da xeneración "Nós" e máis de Galicia e da súa cultura.". Cfr. tamén Rosa Gullón e Fe Díaz, op. cit., pp. 98-99, que fundamentan nesas referencias ao "cuaderno de notas" o autobiografismo da novela.

154 Jonathan Culler, "Presupposition and Intertextuality", *Modern Language Notes*, 91, 6, p. 1382, examinando o fenómeno da intertextualidade, lémbranos as seguintes palabras de Roland Barthes (*S/Z*, Paris, 1970, p. 16): "Ce «moi» qui s' approche du texte est déjà lui-même une pluralité d' autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus (dont l' origine se perd)." No seu comentario, Culler sostén: "That conventions, like the convention of significance, have a lost origin is not to be thought of as a simple but unfortunate accident. It is not that every convention or moment of a code had a determinate origin which happens to be difficult to discover. On the contrary, the notion of intertextuality names the paradox of linguistic and discursi : systems: that utterances or texts are never moments of origin because they

novela, representación reflexiva, en grao acusado da competencia cultural e literaria que o escritor adquiriu na súa autoformación como lector[155].

O fenómeno da intertextualidade multiplícase e profundízase por diferentes vías en *La Habana para un infante difunto* (Barcelona, Seix-Barral, 1979), novela do escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.

En primeiro lugar, destaca a amplificación e derivación do obxecto textual cara ás artes visuais (cine e pintura) e auditivas (cine sonoro[156]; diferentes xéneros e obras musicais). As numerosas referencias fílmicas son prioritarias nesta actualización intertextual non só cuantitativa senón tamén cualitativamente, en tanto entretecen de modo substancial a narración segundo veremos. As referencias a textos literarios, aínda que eclipsadas polas alusións fílmicas, tamén están presentes nesta novela, ben como signos da autoformación literaria do protagonista narrador, ben como vínculos da comunicación oral en determinadas relacións eróticas do protagonista.

En segundo lugar, na vía da intertextualidade *implícita* na lectura que antes mencionamos, *La Habana*[157] actualiza de modo dominante, como puxo de relevo Nelson[158], os modelos discursivos propios da *sátira menipea*[159]. A literatura cómica e as

---

depend on the prior existence of codes and conventions, and it is the nature of codes to be always already in existence, to have lost origins." De tódolos códigos que un lector pode actualizar na lectura de *Arredor de si*, o xénero que estudiamos goza, segundo vimos, dun lugar preeminente: os textos evocados por Ricardo Gullón na lectura desta novela son, case todos, novelas de autoformación. Cfr. Tamén o concepto de "architextualidade" en G. Genette, *Palimpsestos*, p. 13.

155 Carlos Baliñas, *Descubrindo a Otero Pedrayo*, p. 228, tamén nos lembra as palabras de Adso en *Il nome della rosa*, p. 289 da edición en lingua orixinal que figura na bibliografía final deste libro, polas que este personaxe-narrador descobre no seu proceso de autoformación o fenómeno da intertextualidade ("Sino ad allora avevo pensato che ogni libro parlasse delle cose, umane o divine, che stanno fuori dai libri. Ora mi avvedevo che non di rado i libri parlano di libri, ovvero è como si parlassero fra loro."). Desta evocación parte Baliñas para afirmar con respecto a Otero Pedrayo que "os seus textos deitan por tódolos lados alusións, ecos, remembranzas de lecturas, tanto de libros coñecidos como doutros que somente el lera". No estudio de *Arredor de si*, sinalamos xa conxuntamente as explícitas alusións a textos, movementos e autores representativos das máis diferentes manifestacións culturais, fundamentalmente literarias e filosóficas.

156 Cabrera Infante ten manifestado, en diferentes lugares alleos á obra que comentamos, a súa preferencia polo cine sonoro. Cfr., ao respecto, Kenneth E. Hall, *Guillermo Cabrera Infante an the Cinema*, Newark, Delawre, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 46-51.

157 Expresión abreviada do título da novela que empregaremos nas mencións sucesivas a esta obra. En todas as referencias ao texto da mesma, citaremos pola edición orixinal, Barcelona, Seix-Barral, 1979, e incluiremos en paréntese o número da páxina correspondente.

158 Cfr. Ardis L. Nelson, "*La Habana para un infante difunto:* Cabrera Infante' s "Continuous Showing", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 5, 1981, pp. 216-218, e Ardis L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, con prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, especialmente, pp. 90-114.

159 Para J. Culler, "Presupposition and Intertextuality", op. cit., p. 1382, "intertextuality is less a name for a work' s relation to particular prior texts than an assertion of a work' s participation in a discursive space and its relation to the codes which are potential formalizations of that space". Desde esta perspectiva

formas paródico- transformistas da Antigüidade e da Idade Media; os motivos carnavalescos e a risa rabelesiana que, segundo Bajtin, desempeñaron unha función tan decisiva no proceso xerativo da novela; os grandes representantes da que o mesmo Bajtin denomina *segunda liña estilística da novela*, desde Petronio, pasando polo propio Rabelais, ata o gran expoñente desa liña na modernidade que é Laurence Sterne[160], todo iso[161]conxunta e particularmente é inevitable e prioritaria evocación intertextual en *La Habana*. Feito significativo parécenos, ao respecto, que o primeiro texto mencionado explicitamente nesta obra como iniciador da autoformación erótica do protagonista[162] e literaria do narrador -implicitamente deducimos isto último- sexa *El satiricón* de Petronio.

Estas afirmacións sobre a actualización dos modelos discursivos propios da *sátira menipea* non afectan á conciencia que o autor tivo diso na súa creación xa que, segundo afirma Nelson apoiándose nas propias palabras de Cabrera Infante, "although well-read in works within the Menippean tradition and aware of the characteristics of the genre, is nonetheless unaware of Menippean satire per se."[163]

---

relacionou Nelson *La Habana* con todos os códigos, formas e modos desta gran tradición literaria que se coñece co nome de "sátira menipea". Lembremos que esta tradición é vista por N. Frye, *Anatomía de la crítica*, pp. 408-416, como unha das "catro formas específicas" da "ficción en prosa", que el mesmo bautiza co nome de 'anatomía'. Segundo Frye, a "sátira menipea" parécese á confesión "por su capacidad de manipular ideas y teorías abstractas, y difiere de la novela en su caracterización, que es más bien estilizada que naturalista (...). Difiere igualmente de la forma picaresca, que manifiesta el mismo interés de la novela por la estructura real de la sociedad". (cfr. pp. 409-410).

160 Cfr. N. Frye, *Anatomía de la crítica*, p. 413: "La anatomía, por supuesto, a la larga, comienza a fundirse con la novela, produciendo varios híbridos que incluyen el *roman à thèse* y las novelas en que los personajes son símbolos de ideas sociales u otras, como las novelas proletarias de los años treinta en este siglo. Sin embargo, fue Sterne, el discípulo de Burton y de Rabelais, quien con mayor éxito logró combinarlas. Puede que *Tristram Shandy* sea (...) una novela, pero la narración digresiva, el viaje maravilloso de la gran nariz, las discusiones de simposio y la mofa constante de los filósofos y de los críticos pedantes son todos ellos características que le son propias a la anatomía".

161 Cfr. M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, pp. 118-141; 182-236; 263-282; 318-375, e 411-448.

162 Cronoloxicamente, a referencia narrativa a este texto iniciador é unha analepse extradiexética: "El verano anterior-no, ese mismo verano del 41, antes de abandonar para siempre el pueblo [lembremos que o relato comeza coa chegada do protagonista a La Habana] (...)" (p. 41). Nese verán, pois, o narrador descobre, entre os libros herdados polo seu pai do tío Matías, a obra de Petronio. Dela o narrador afirma: "La impresión que me produjo la lectura activa de *El satiricón* no sólo la recuerdo sino que la atesoro, como conservo todavía conmigo esa edición preciosa: mi primera literatura erótica".

163 Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, p. 112. Sostemos, ao respecto, con J. Culler, "Presupposition and Intertextuality", op. cit., p. 1383, que "the study of intertextuality is not the investigation of sources and influences, as traditionally conceived; it casts its net wider to include the anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, which are the conditions of possibility of later texts." Se non interesan os textos concretos nesta concepción da intertextualidade, menos a conciencia ou vontade imitativa do autor que quedou, nos estudios literarios, como un resabio da crítica historicista xa trasnoitada.

O dominio da parodia en *La Habana*[164] é tan forte que ata a intertextualidade é posta en solfa con humorísticas e caricaturescas *mises en abyme* do fenómeno. Dous dos exemplos máis significativos, a este respecto, son aqueles en que o narrador converte un específico tratamento da intertextualidade en *leit-motif* caracterizador do personaxe: en Dulce -unha das súas amantes-, o costume que esta ten de considerar calquera pasaxe ou referencia literaria como plaxio de escritores hispanoamericanos[165]; en Lolita -o "epítome de las criaditas"[166]-, a apropiación da linguaxe dos seriais radiofónicos e a súa utilización como vehículo verbal na episódica relación erótica que mantén co protagonista-narrador. Debemos pensar, ademais, que o dominio da parodia nesta novela contamina a intertextualidade explícita do narrador de tal maneira que neste fenómeno, como noutros do relato, a parodia convértese nunha autoparodia.

---

164 Á parte das orixes literarias da parodia en *La Habana* aquí examinadas, Carlos Fuentes aportou unha explicación lingüístico-cultural para a presencia do fenómeno na novela hispanoamericana en xeral: a lingua española non é o suficientemente expansiva para describir a realidade americana e os seus múltiples compoñentes lingüísticos e culturais que non son exclusivamente españois. Cfr. Ardis L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, p. 113.

165 Con respecto a Dulce, cfr. *La Habana*, p. 241: "le presté mi ejemplar (...) de *El amante de Lady Chatterley* (...) y me devolvió la novela toda rayada y llena de anotaciones, como tomando posesión de mi libro. Los subrayados eran ciertamente imprevistos pero no tanto como las notas. Por ejemplo había marcado la frase "Se ponía el sol" y al lado anotó: "Plagio de Horacio Quiroga". Cómo ella había podido conectar a Quiroga con Lawrence, era tan misterioso para mí como evidente la banalidad de la línea que había escogido y señalado como copiada. Pero esta ocurrencia (lo digo en los dos sentidos de la palabra) muestra la clase de relación que tuvimos al principio."; p. 441: "seguimos hasta ver el final de la Avenida de los Presidentes, yo mirando siempre al mar, al horizonte hecho visible por la luna fluorescente, ella haciendo no recuerdo qué analogía (tal vez de la influencia del *Martín Fierro* en Thomas Mann: "Brillaba la luna llena") y continuamos caminando (...)"; p. 444: "Recordé la luna de Earl Derr Biggers luminosa sobre Honolulú (...). Le iba a hablar a Dulce de la luna en Hawai pero me asaltó el temor de que ella al oírme hablar de la luna literaria arguyera enseguida que la descripción de Biggers estaba calcada de otra de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra*, la luna reflejada en un charco de la pampa convertida en el antecedente escrito de la luna en el cielo del Pacífico. Dulce (Rosa de los vientos literarios) Espina tenía una inquietante cultura de la literatura latinoamericana, conocimiento que la llevaba no a encontrar analogías, que era permitido, sino a descubrimientos instantáneos de robos inusitados, ella la versión femenina y habanera del detective asiático. En realidad ella estaba adelantada (era una adelantada) a su tiempo, y lo menos que ella y yo sospechábamos es que esa visión de antecedentes sudamericanos en otras literaturas se iban a poner de moda un día-aun entre los críticos, especialmente entre los críticos"; p. 445: "ella misma, Dulce, aprendiza de escritora, y su larga conferencia esa noche sobre *La vorágine*, otra de sus obras maestras sudamericanas, me extravió completamente, perdido yo entre la maleza al interrogarme acerca de qué tenía que ver el mar con la selva y no poder responderme (...)". O rebaixamento paródico deste costume de Dulce acompáñase da propia xactancia literaria do narrador, ante o lector, que aparece especialmente explícita neste curto diálogo:

-Son demasiados besos por una noche. [dice Dulce]

-Eduardo Mallea, *Historia de una pasión argentina*, che.

-¿Qué? ¿Qué? -preguntó ella, totalmente perdida. Seguramente que ni siquiera había oído hablar de ese autor argentino: no era de sus sudamericanos selectos: no escribía sobre la pampa, mucho menos sobre la selva y los ríos." (p. 453)

166 Cfr. pp. 514-519. A solemnidade oca de expresións como "Júrame que me amas con todas las fuerzas de tu corazón"; "Tienes que jurarme amor eterno o no conseguirás seducirme, Rodolfo"; "¡Ah! Tal como lo sospechaba. No puedes pronunciar palabra. Eres un falso y un vil. Sí, un vil", pronunciadas por esta criadiña, contrasta abertamente coa linguaxe popular habanera que ela mesma emprega: "¡Ay, mi chino! (...) ¡Te quiero más que el carajo!"; "¿Mi chino me quiere ver encuerá?" O protagonista narrador, asombrado ao principio, descobre finalmente pola mesma criada ("Se me hizo tarde, coño (...) ¡Se me pasó

En terceiro lugar, o texto desta novela potencia os seus valores semióticos con profusos, variados e singulares signos paratextuais. Por un lado están as numerosas entrevistas e conferencias -o *epitexto*, en termos de Genette[167]- que concedeu Cabrera Infante, referencia semántica privilexiada desde a perspectiva xenética do creador, e, por outro, elementos *peritextuais*[168] como as cubertas anterior e posterior da edición orixinal que mereceron unha ilustrativa interpretación semiótica de Ardis L. Nelson[169].

En cuarto lugar, temos que referirnos, aínda que sexa de paso, á liña de intertextualidade que vincula *La Habana* coas restantes obras do autor. Nexos fundamentais desta liña son, como puxo de relevo a crítica, o cine e a sátira menipea.

En fin, centrándonos xa en *La Habana* e no limiar analítico do seu estudio, non está de máis considerar globalmente outro tipo de intertextualidade que será obxecto de constante atención pola nosa parte: a *metatextualidade* ou reflexión do discurso sobre si mesmo; con outras palabras, "la novela cuenta una historia pero cuenta también cómo la historia está siendo contada"[170]. A natureza autoconsciente desta novela, que foi destacada, entre outros, por Isabel Álvarez Borland, manifesta, no punto cronolóxico da evolución que marca a novela do noso século, a confluencia do carácter autorreflexivo da historia de autoformación individual e a autorreflexividade do propio xénero[171]. *La*

---

la Novela del Aire!") que "¡Era de ahí de dónde ella sacaba su vocabulario extraordinario y más aún su enunciación perfecta, inusitadamente culta! Todo su diálogo (es decir, su parte alícuota) estaba tomado de la Novela del Aire, de la Novela de la Una y hasta tal vez de la memorable Pantalla Sonora: el cine del ciego radial. No me quedó duda: mi amante actual, ese montón de carne y extrañas declaraciones de ahí al lado, pedía prestado a la radio no sólo su lenguaje sino sus sentimientos -o mejor, subordinaba sus sentimientos aparentes a un lenguaje que era para ella ideal. Solamente me extrañó que lo obtuviera, casi clandestinamente, de la radio y no de la televisión ubicua. Pero no duró mucho mi asombro al comprender que eran las palabras las que ella tomaba prestadas para acomodarlas a las situaciones de su vida y la televisión, al ser un medio visual, interfería con su necesidad verbal".

167 Cfr. G. Genette, *Seuils*, pp. 10-11: "Autour du texte encore, mis à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l' origine, à l' extérieur du livre: généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d' une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). C' est cette deuxième catégorie que je baptise, faute de mieux, épitexte".

168 Cfr. G. Genette, op. cit., p. 10. Os elementos do *peritexto* sitúaos Genette en "l' espace du même volume". Dada a importancia que a imaxe visual -erótica, fotográfica, fílmica- ten en *La Habana*, cremos que as ilustracións gráficas do libro teñen nesta novela de Cabrera Infante unha singular relevancia semiótica.

169 Cfr. Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, p. 95: "On the front cover of the book a street-photographer and an outmoded camera are shown in a central plaza in Havana. On the back cover a blank space next to the author' s photograph suggests a movie screen where the contents of the book will be replayed in the author' s memory. Between the covers is a "continuous showing" of Havana wiewed in its physical ambience through the roving photographic eyes of the narrator." "Continuous showing" é precisamente a fórmula central que sostén o título dun dos artigos de Nelson, xa mencionado neste libro, e que reivindica de modo especial a función do narrador como cámara.

170 D. Villanueva e José Mª Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, p. 344.

171 Cfr., unha vez máis, Antoine Berman, "Bildung et Bildungsroman", *Le temps de réflexion*, 4, 1983, p. 154, quen destaca o carácter "crítico e reflexivo" daquel xénero histórico que, ao noso entender, constitúe

Habana non só multiplica os variados comentarios e digresións do autor implícito que xera o mesmo curso da narración senón que vertebra coa súa autoconsciencia o mesmo relato. Como manifesta I. Álvarez-Borland,

> whereas plot, characterization, and chronology were the main devices used by traditional novelists, Cabrera Infante' s consciousness of the text's fictionality becomes the recurrent and thus unifyng principle of this episodic work.[172]

Con *La Habana* volvemos recuperar a *narración autodiexética*, unha das *modalizacións* máis frecuentadas polo discurso autobiográfico do xénero estudiado, que xa observamos en *La forja de un rebelde*. Mais, se na novela de Barea o compoñente metanarrativo, con ser importante, non acada nin a complexidade nin o dominio que observamos na novela de Cabrera Infante, iso débese a que a historia de autoformación do personaxe -o *experiencing self*- prima sobre a conciencia que o narrador -o *narrating self*- manifesta no discurso sobre o seu proceso narrativo. A parte de illadas e puntuais mostras de metaficción, a autoconciencia narrativa de *La forja de un rebelde* concéntrase, segundo xa vimos, nas últimas páxinas da triloxía, onde é presentada como un proceso incoativo. O lector encontra aquí, ao final da obra de Barea, a xustificación do relato como busca da identidade persoal e só ao final se dá conta de que a propia novela constituíu a manifestación daquela identidade: unha vocación literaria latente, revelada tardiamente cos últimos acontecementos dramáticos da historia narrada -a Guerra Civil-.

En *La Habana*, pólo contrario, a dominante e recorrente presencia do *narrating self* non só se manifesta sobre o obxecto narrado en continuos comentarios e digresións do autor implícito senón que tamén se prexecta *sobre si mesmo* -reflexión- e *sobre o receptor* do seu discurso - reciprocidade- como autoconciencia da narración.

Dúas observacións sobre aqueles dous textos parécennos especialmente significativas das diferencias apuntadas. Por un lado, está o *nome dos protagonistas*; por outro, a *distancia entre o proceso narrativo e o obxecto narrado.*

---

unha manifestación potencial do desenvolvemento metanarrativo do xénero. Cfr. tamén, Todd Kontje, "The German *Bildungsroman* As Metafiction", *Michigan Germanic Studies*, 13, 2, p. 144, autor que considera a vitalidade e vixencia teórica do concepto "Bildungsroman" fundamentadas no feito de que a historia de autoformación da personaxe "occurs largely through the medium of literature, and that the novels themselves are less realistic depictions of individuals tha metafictional reflections on the function of reading and the institution of literature in society".

172 Isabel Álvarez-Borland, "*La Habana para un Infante difunto*: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative", *Hispania*, 68, p. 48.

En *La forja de un rebelde*, a identidade nominal entre autor, narrador e protagonista -fórmula na que antano fixara Lejeune o *pacto autobiográfico*- e a continua mención do nome -Arturito, Arturo ou Barea- no discurso novelístico parécennos un síntoma representativo do carácter autobiográfico da triloxía -narración do que se ten sido-, da preocupación pola busca da identidade persoal[173] e da transcendencia da historia narrada -os acontecementos e probas diexéticas- na construcción narrativa desa identidade.

En *La Habana*, moi ao contrario, o narrador manifesta en máis dunha ocasión o rexeitamento cara ao seu nome propio que, coherentemente, nos é velado no curso da narración, salvo algunha pasaxeira alusión ao seu hipotético afrancesamento por un dos personaxes.[174]

Este ocultamento e menosprezo do propio nome está, ao noso entender, na liña de continuidade co comportamento donjuanesco do protagonista, incómodo na súa propia pel e en busca da felicidade que para el representa o paraíso erótico feminino. Por outra parte, a tendencia do protagonista-narrador a cambiar os nomes dos seus amantes-personaxes femininos e o seu propio[175] ilustra o dominio da ficcionalización sobre a historización do mundo diexético; máis aínda, descobre o proceso de construcción da ficción no que o nome literario, como o nome das estrelas de cine evocadas, é máis real porque a ficción mitifica, eterniza o episodio histórico, a relación efémera, cando menos na mente do narrador.

Con respecto á segunda observación, debemos notar que se en *La forja de un rebelde* hai, á parte da función crítica e autoformativa do relato, unha identificación nostálxica ou dramática do narrador co protagonista -segundo o carácter dos acontecementos ou a distancia que os separa da narración-, en *La Habana*, e na liña

---

173 Dada a baixa extracción social do protagonista de *La forja de un rebelde*, a preocupación pola identidade persoal está intimamente vinculada á da identidade social. O obxectivo non estriba só en *facerse un home* senón en *facerse un nome* ou, mellor aínda, en hipostasiar o nome orixinario, o ser individual que o sostén e, de camiño, a clase social que actúa como emisora da iniciación humana.

174 Cfr. p. 83: "Un día me llamó [Delia] y me encantó cómo pronunció mi nombre detestable, destacando el inevitable diminutivo como una intimidad." Cfr. tamén p. 393: "Es curioso que Julieta no intentara cambiar mi nombre o afrancesarlo: resultaría cómico que me hubiera convencido de llamarme Guy" e, p. 540: "Para que no me olvidara [Violeta del Valle] le di en realidad mi seudónimo. Siempre he sentido que mi verdadero nombre, largo y farragoso, es además olvidable".

175 No conxunto de paralelismos e recorrencias que entretecen a narración, Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 101, destacou como Margarita e o narrador "are a near-match in their proclivity for a name changes. The narrator is given three different names for his lover, and still he does not believe she has actually told him her real name. And yet, the narrator himself admits to having used as many as five pseudonyms".

apuntada na observación anterior, hai un continuo distanciamento do narrador con respecto á historia narrada e polo tanto con respecto a si mesmo como protagonista. Así, a compracencia na digresión, especialmente na digresión literaria[176], fai que o regreso á narración unilateral da iniciación erótica sexa marcado como un obxectivo descoidado:

> Pero no he regresado al pasado para escribir unas memorias artísticas y así debo dejar fuera las tertulias literarias que llegaron a formarse con el tiempo en la zona de la placita que nos pertenecía por contigüidad con la puerta (...) (p. 59).

A distancia entre o narrador e o protagonista desta novela está sinalada, fundamentalmente, por dúas iniciacións paralelas: unha, *literaria*, que afecta teleoloxicamente ao narrador e, outra, *erótica*[177], que concerne ao protagonista da historia. Os cruzamentos, as interferencias ou as confluencias, como a sinalada anteriormente, son inevitables, por outra parte, dada a identificación que o relato autodiexético establece entre aqueles dous entes de ficción.

Unha das manifestacións da autoconciencia narrativa que atangue ao aspecto *modalizador* da novela é a reflexión sobre o tipo de discurso utilizado:

> Aunque objeto el ir y venir de algunas *memorias* modernas tanto como detesto la estricta cronología, hay una ocurrencia que tuvo lugar antes. (p. 113. A cursiva é nosa).

> El edificio de apartamentos justamente enfrente quedaba debajo del nuestro porque estaba en la pendiente y era llamado Santeiro, donde iba a vivir un día y que he descrito en otra parte antes pero no en *esta crónica de amorees*. (p. 401. A cursiva é nosa).

---

176 A recorrente, e aparentemente involuntaria, compracencia na digresión literaria permite seguir unha iniciación deste signo, paralela á iniciación erótica do protagonista. A autoformación literaria é o fundamento diexético, por outra parte, da iniciación que comporta para o autor e o lector implícitos o proceso constructivo desta novela.

177 Ardison L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 98, vincula esta unilateralidade da autoformación á *sátira menipea*. Ao respecto sostén: "A common element of Menippean saitre is precisely that sort of limiting of the work to treatment of a single idea, in this case erotic love, as an adventure".

> Si ésta fuera una crónica familiar y no una *retahíla de recuerdos* relataría cómo mi padre, a pesar de su moralidad (o por ella misma) era un loco por las mujeres (...) (p. 440. A cursiva é nosa).

> Me parece (es típico de las *memorias* que uno las escriba cuando comienza a perder la memoria) que ya he hablado de la inolvidable visita de Julieta Estévez a la posada de 2 y 31 (...) (p. 449. A cursiva é nosa).

'Memorias', 'crónicas', ou máis humildemente, 'retahílas de recuerdos': estes son os modelos de escritura que operan na conciencia do autor implícito sobre a súa propia construcción narrativa.

As digresións metaficticias alíanse coa parodia en burlescas reflexións sobre a propia tarefa narrativa, xeralmente sobre a manipulación do tempo:

> (estoy adelantándome lingüísticamente: en mi vocabulario todavía no existía la palabra solar: ya me he adelantado antes, pero era la introducción, mientras que ahora estamos in medias res) (p. 25),

> (Si muestro cierta tendencia a telescopiar el tiempo aquí es porque esto ocurrió durante un largo período que estuvo mechado de otras circunstancias sexuales sucedidas en el solar.) (pp. 89-90),

en xeralizacións sobre a natureza do novelista:

> Era [Marianín] por ejemplo capaz de describir un vestido de mujer con una precisión insólita en un hombre- a menos que sea un novelista. Marianín, además, solía usar palabras desusadas en un hombre, aún en un novelista. (pp. 39-40),

en explícitas manifestacións de como a literatura xera "prexuízos" en cadea:

> No sé por qué mi literatura no lo reconoció así: tal vez era derivada, dependía demasiado de la noción errónea, aprendida en los libros, Zola Vayas, de que todas las putas son infelices. (p. 79),

en igualmente explícitas manifestacións do que é digno ou non de mención:

> ya [Trini] había dejado detrás los jugueteos juveniles con Pepito y se había hecho novia en serio de un hombre-que debe permanecer en el anónimo porque era insignificante (p. 108).

O narrador expresa tamén a súa conciencia sobre a liberdade que implica a propia creación literaria:

> La tarde se hace dorada en el recuerdo pero era que era realmente dorada, las casas en el atardecer cobrando color de cuadro de Bellini, al que prestaba contraste el cielo luminoso. (Puedo seguir, seguir con estas descripciones pictóricas, haciendo del tiempo paisaje, no pasaje, pero prefiero hablar de la carne hecha verba.) (p. 337).

Como xa anticipamos, estas e outras reflexións do narrador sobre o seu propio discurso fundaméntanse na iniciación literaria do protagonista. En efecto, a liña temática escollida -narración erótica-, a tradición literaria na que se inscribe -*sátira menipea*-, e as expresións de autoconciencia pérdense abismaticamente na historia do protagonista: nas súas iniciais lecturas erótico-pornográficas[178], nas primeiras creacións -"mi primer cuento (que era una burda parodia seria)" (p. 215)-, na súa educación literaria, mentor

---

178 De entre todas as referencias aos libros que alimentan literariamente as expectativas eróticas do protagonista -*El satiricón, Las memorias de una princesa rusa, La lujuria de la boba, La pepita de Pepita*, etc., destaca o resumo iterativo que nos informa sobre a súa misión como "locutor libidinoso" ante a demanda insaciable de Lucinda, unha veciña de Zulueta 408 (cfr. pp. 156-162). Sobresae esta sumaria referencia por representar un ensaio oral do que será o seu propio relato -o protagonista convertido en paranarrador-lector e Lucinda, en ávida paranarrataria- e por constituír un punto de converxencia das iniciacións literaria e erótica do heroe.

incluído[179] e, en fin, nas tertulias e conversacións literarias, tantas veces preludios, entreactos ou antagonistas das relacións eróticas[180].

De modo semellante, se o interese do narrador pola linguaxe adelgaza a metatextualidade da novela en frecuentes digresións metalingüísticas[181] e en fiscalizacións sobre o uso verbal das súas amantes[182], é porque tamén hai unha iniciación neste sentido. E non só iso; o característico e recorrente emprego da *aliteración*, da *paronomasia*, do *oxímoron*, do *xogo de palabras* e da *silepse*, recursos retóricos ao servicio do modelo paródico[183], explícase tamén pola festiva loita que o protagonista emprende coas palabras nun continuo entrenamento[184]. En fin, o cultivo da facecia na historia diexética

---

179 Indicio da importancia que a iniciación literaria ten para o narrador é a referencia ao seu mentor ["Mi misterioso mentor se llamaba Antonio Ortega y vino a Cuba como refugiado republicano de la Guerra Civil." (p. 216)] e a súa misión educativa. Cfr. p. 215: "se preocupó por mi educación literaria y si ésta no fue mejor es porque siempre he preferido vivir la vida a estudiar la literatura"; e p. 217: "él, que no tenía hijos, decidió adoptarme literariamente: me prestó libros, me descubrió autores de los que nunca había oído hablar (...)". Cfr. análoga función en Julieta, "iniciatriz" na autoformación erótica.

180 Cfr. p. 169, sobre a fundación dunha revista literaria e a formación dunha sociedade artística. Cfr. tamén p. 335: "Julieta reaccionó a mis palabras con la atención que yo quería que me prestara a mí mismo. Hablamos también del arte -para ella, del Arte-y yo dije que el arte era mentira que el artista hacía aparecer verdadera (Entonces yo no sabía quién era Wilde y Oscar era para mí una estatuilla dorada, como Julieta, sólo que famosa.)" Cfr., así mesmo, p. 446: "siempre venía a juntarme con mujeres que eran, de una manera o de otra, sacerdotisas de la literatura".

181 Cfr. a modo de exemplos, p. 81: "De solar hubo una nueva derivación hacia su origen y nació el adjetivo solariego, perteneciente o propio del solar y sin tener que ver con casa solariega ya. Este adjetivo era una manera despectiva de describir un carácter o señalar una manera: quería decir la forma extrema de lo vulgar, escandaloso y bajo"; p. 145: "Cosa curiosa que la palabra [Severa] venga del verbo relajar y signifique lo contrario de rígido: así era Severa." Cfr. tamén, en p. 117, os antecedentes lingüísticos da palabra maricón, e p. 494: "yo, por mero mimetismo, tal vez influenciado por las lecciones de francés (como se ve todavía me influyen: la prueba es ese influenciado en vez de influido) (...)". Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex an the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 96, presenta un cadro de equivalencias entre o léxico do pobo e o da Habana, tomado doutras tantas digresións do narrador. Este recoñece, en efecto, a propósito da palabra 'curvilíneo' que "(ésa es otra palabra que aprendí en La Habana, donde tuve que aprender tantas, tanto que el español se me hizo exótico)" (p. 82).

182 Cfr. como mostra ilustrativa, p. 255: "Carmina me obvió la dificultad-al mismo tiempo que hizo trizas al encanto del momento- diciendo: "Es una menudencia", cuando quería decir que era una minucia-¿tal vez? ¿O aludía ella a morcillas y longanizas y no a trivialidad?".

183 Cfr. p. 97: "No sé por qué razón Rubén había escogido el cine Fausto (que yo no conocía) como su cine favorito (había en La Habana un cine llamado Favorito: de haber escogido éste se habría convertido en mi cine fausto)"; p. 101: "Trini, obviamente llamada Trinidad, que aludía a las tres personas que vivían en el cuarto, pero no formaba con su hermana Beba un Binidad"; p. 105: "Ni siquiera compartíamos el deleite dibujado de los comics que se habían hecho tragics entre Trini y yo"; p. 111: "me encerré un día en uno de los baños a llorar de rabia y de celos, olvidándome en mi dolor de amor del hedor"; p. 140: "cópula con cachalote chocolate", e p. 145: "ella podía hacer trizas a cualquier pretencioso pretendiente con una de sus salidas, sin darle entrada (...) y en el puesto opuesto está sólo ella". Con respecto ás frecuentes series ternarias, cfr. p. 113: "boca perfecta, y pasiva y perversa", e p. 115: "Su cuerpo era pequeño, y prieto y perfecto". A aliteración provoca a digresión metaficticia-metalingüística en p. 123: "Allí se había mudado (...) una familia negra compuesta por el buen viejo Valentín (que no era tan viejo: el adjetivo se debe a la aliteración)".

184 Cfr. p. 140: "El torpe Tomás, como lo llamábamos, siempre dados a los apodos todos nosotros, comandados por mi sentido de la aliteración aguda, (...)"; p. 237: "También hacíamos artes combinatorias

non só se resolve na parodia e nos mencionados recursos retóricos do discurso novelístico senón que tamén propicia a inserción de chistes[185] dentro do relato principal. A narración de anécdotas burlescas -relatos do mesmo signo que o relato base: eróticos, festivos e construídos sobre terxiversacións verbais- no seo da novela constitúe, ao noso entender, non só unha *mise en abyme* da historia diexética senón tamén unha palmaria reivindicación da narrativa oral, popular e humorística: unha confirmación máis da pertenza da novela á tradición da *sátira menipea*.

A relevancia que o *cine* posúe nesta novela ten que reflectirse por forza na *modalización*. Á parte das numerosas digresións coas que o autor implícito -manifestamente competente na sétima arte- nos obsequia no transcurso da narración, o narrador enfatiza a súa *función testemuñal na historia* -"Ella abrió y apareció ante nuestros ojos (los míos estaban allí para registrarlo todo)" (p. 40)-, interpretándose a si mesmo como *cámara de cine*: "La capté porque no soy una cámara sino una cámara de cine: de haber sido una cámara de foto-fijas la habría capturado, fijado para siempre." (p. 537).

Como nos casos anteriores, a función testemuñal do narrador, de marcado carácter erótico, ten unha iniciación visual do mesmo signo no protagonista da historia: o *voyeurismo*. A importancia desta faceta do desenvolvemento persoal erótico, propiciada

---

con su apellido, llamándola Catia Bencomo Estés y preguntado qué pasaría si Catia Bencomo se casara con otro amigo fronterizo llamado Lino Abraido. Juegos propios del bachillerato y de ese humor adolescente al que, como al amor, nunca renunciaría", e p. 657: "Mi reacción automática fue la facecia inmediata, que manejo como Wild Bill Hickok las pistolas. He matado más de una ocasión memorable con mis balas facéticas, proyectiles certeros".

185 Cfr. pp. 37-38: "En Monte 822 ocurrió otro incidente con María Montoya, pero no sería un delito secreto-al contrario, se propagaría y se haría legendario en la colonia del pueblo en La Habana (...), tanto que muchos creían el sucedido una invención ingeniosa. Sucedió que (...); e pp. 617-618: "Rine estuvo muy ingenioso esa noche, no sólo haciendo chistes con la creación de Dumas hijo y la virginidad de Violeta (...) que eran previsibles sino contando un cuento que me pareció en principio inapropiado pero que finalmente fue de regocijo mutuo porque le hizo gracia a Margarita. Ya yo lo conocía pero ella no. Se trata del maricón (y lo que propició la versión de Rine fue inevitablemente estar en el Malecón) que va al médico porque tiene una molestia en el ano. ("Anal, no mensual", aclaró Rine.) El especialista decide investigar (...)". As dúas referencias, unha, anécdota extraída da mesma historia -polo menos protagonizada por personaxes diexéticos-, outra, chanza que circula como creación ficticia, son particularmente ilustrativas, en pequena escala, do que Ricoeur denominou "ficcionalización da historia" e "historización da ficción". En primeiro lugar, o narrador, erixido nos dous casos como vicario paranarrador, comeza o relato das dúas anécdotas con fórmulas extraídas dos relatos ficticios: a primeira -"Sucedió que"- máis acorde coa narración seria e individualizada; a segunda -"Se trata de"- máis propia do relato popular, estimado como unidade dunha serie cómica. En segundo lugar, os comentarios do autor implícito á difusión da primeira anécdota, ao parecer de orixe histórica, pon de relevo os sutís límites que separan a historia da ficción e como os oíntes determinan finalmente o seu carácter. Doutro lado, as interpolacións da historia e do discurso na narración do chiste -sinaladas polas intervencións do personaxe Rine e do narrador- e a súa mesma natureza subsidiaria na historia -sobre todo se é un chiste oportuno- "historizan" o que para o oínte é unha anécdota ficticia.

polo espacio iniciático[186], revélase no feito de que o narrador lle dedica todo un capítulo -"La visión del mirón miope"- á parte das múltiples referencias á súa actuación na historia como cámara indiscreta[187] e á experiencia *voyeurista* compartida polo protagonista con outros personaxes[188]. Esta paixón visual do protagonista-narrador contaxia metonimicamente incluso ao obxecto erótico, imaxinado e diseccionado como unha cámara fotográfica nun determinado punto da narración[189].

Nas liñas que preceden, fixemos referencia á autoconciencia narrativa, *ese distanciamento reflexivo do narrador con respecto ao obxecto narrado e con respecto a si mesmo en canto "narrating self"*, que ten un específico fundamento diexético nesta novela erótica: o *voyeurismo*, testemuño visual, distante e tamén erótico.

Estreitamente vinculada con esta conciencia reflexiva do narrador, está a relación recíproca que o discurso novelístico establece entre os seus emisores -narrador e autor implícito- e receptores -narratario e lector implícito-. Ardis L. Nelson destacou ao respecto:

> Perhaps the narrator has hopes for his own eternal existence through the relationship he establishes with the reader. As in *Tristram Shandy* and *Tres*

---

186 Cfr. p. 400: "En La Habana, donde el voyeurismo era una suerte de pasión nativa, (...). En La Habana Vieja, con su profusión de balcones abiertos, protegidos solamente por una baranda de hierro forjado, solía haber fijada a la altura de las piernas una tabla-conocida como tablita-que guardaba los muslos codiciados de la aguda mirada de los mirones, halcones a ras del suelo. Esta protección llegaba al colmo de extenderse hasta la altura de tres y cuatro pisos, donde la visión era si no imposible ciertamente difícil aun para las vistas más certeras. ¿No sería tal vez que las habitantes de esos apartamentos, las visitantes de esos balcones estaban provocando más que evitando el golpe de ojo avizor?".

187 O narrador, no capítulo "La visión del mirón miope" nunha analepse repetitiva, lémbranos a visión que o protagonista ten desde a azotea de Zulueta 408: "mirando aburrido hacia el hotel Pasaje, fachada de cuartos vacíos, descubrí a la muchacha durmiendo desnuda, toda yodo y algo oxígeno, y su sola visión me devolvió la vida." (pp. 399-400). No mesmo capítulo, e esta vez nunha analepse completiva, descóbrenos como a iniciación ao voyeurismo, cultivo e arte do que antes era unha mera afección, ten lugar "en el segundo año del bachillerato, cuando apenas tenía trece años, gracias a la displicencia (...) de nuestra profesora de anatomía." (p. 398).

188 Cfr. p. 575: "En todo caso [Margarita] mostró una de sus cualidades en la cama: participaba del acto sexual pero sabía separarse de su participación lo bastante como para juzgarlo. Una actriz amante del Verfremdungseffekt o Veffekt, en el que V significara vagina, veterana, Venezuela. En el futuro vería algunas mujeres capaces de este desdoblamiento de actriz y espectadora, pero ninguna lo realizó tan cabalmente como ella", e pp. 627 e 650, onde a mesma amante, Margarita, efectúa un progresivo desvelamento do seu corpo, non exento de exhibicionismo, polo menos no primeiro caso. É a primeira fase dese desvelamento tamén a que provoca unha digresión do autor implícito sobre os diferentes efectos lumínicos do cine, da televisión e do teatro.

189 "De la vagina considerada como una cámara fotográfica: el himen el foco, la vulva el lente, el clítoris el obturador, el esmegma las sales de plata, la pelambre el fuelle. No en balde popularmente se llama a ver un coño desnudo retratarse." (p. 475).

Tristes Tigres, the narrator of *La Habana* carries on a dialogue with the reader, sometimes addressed as *tú* or *lector* but more often as *ustedes*. The first person narration tends to create the ambiences of a dialogue with the readers even without specific reference to the latter[190].

Dese latente ambiente de diálogo entre autor e lector implícitos ao que se refire Nelson[191] xorden frecuentes invocacións ao lector:

(frase [baño intercalado] que aprendí de mi madre en La Habana, que uso de manera irónica ahora, *hagan el favor de notarlo* (...) (p. 45. A cursiva desta pasaxe e das que seguen é nosa).

La madre *ya la conocen ustedes*: era Victoria, la sigilosa vengadora de Rubén Fornaris (p. 46).

Entiéndanme: yo no tengo nada contra los judíos. (p. 284).

¿Me perdonarán la hipérbole? Tienen que perdonármela: de joven uno siempre es excesivo y si ella no era la muchacha más linda del mundo, por lo menos me lo parecía. (p. 333).

No sé si por esta página *ya ustedes me conocen*, pero si me conocieran sabrían que soy incapaz de sobrevivir no en una isla (o cayo) desierta, sino siquiera en la ciudad sin auxilio de la familia (pp. 388-389).

---

190 Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 108.

191 Esa sensación de diálogo latente exemplificaa Nelson naquela pasaxe (p. 113), xa citada, na que o narrador nos confesa o seu rexeitamento tanto cara ás *memorias* desordenadas temporalmente como cara a aquelas que seguen unha estricta cronoloxía. Segundo Nelson, op. cit., p. 108, a comunicación latente entre o narrador e o seu destinatario aparece especialmente "when the narrator explains his stylistic oddities, such as having an exclamation mark only at the end of a sentence where he uses an oxymoron". Ou, engadimos nós agora, cando nos fai partícipes das súas obrigas e propósitos narrativos. Cfr., na p. 59, unha pasaxe citada anteriormente: "Pero no he regresado al pasado para escribir unas memorias artísticas y así debo dejar fuera las tertulias literarias (...)", e p. 77: "(Debo intercalar aquí que tuve cuidado, al ver a Etelvina desnuda en la cama, de cerrar la puerta a mis espaldas (...). No diálogo latente co destinatario do seu discurso, o narrador resérvase información cun aceno de complicidade: "En La Habana [las mujeres] están en estado salvaje-excepto dos o tres que yo me sé." (p. 630). Cfr. no noso estudio sobre *La forja de un rebelde*, p. 195.

> También *les pido* que olviden la frase edificio decente porque es una personificación torpe, pura prosopopeya.) (p. 402).
>
> (*No me pregunten* cómo supe en qué cuarto dormía Catia (...) (p. 407).
>
> ¿Alguno de *ustedes, señoras y señores*, ha intentado hacerle el amor (a la francesa) a una ballerina fuera de la escena? (p. 417).
>
> permiso para una digresión (...) (p. 580).

Son, como vemos, manifestacións da enunciación narrativa de extracción oral, fórmulas retóricas (*captatio benevolentiae, anticipatio*, etc.) rebaixadas co ton paródico do discurso e coa temática trivial da historia. A súa finalidade na novela, con todo, pode representar para o autor miras máis altas. Segundo Nelson,

> by engaging his readers in conversation, the narrator ensures not only the readers' involvement in the story, but the narrator's immortality as well. His reverence for memory suggests a belief that so long as he is remembered by someone, he will have achieved a certain kind of life beyond death.[192]

As frecuentes interpelacións ao lector no seo dun relato autorreflexivo como *La Habana* converten a aquela entidade ficticia nun compañeiro -alteridade necesaria- desa viaxe iniciática que perfila a construcción das *memorias*. Pois, como sostén Isabel Álvarez-Borland, "the Narrator becomes more conscious of his role as the writer of these memories than he is of his role as the protagonist"[193].

Efectivamente, entre todas as particularidades[194] que atanguen á *modalización* de *La Habana* destaca, pola súa persistencia e relevancia, o uso da paréntese[195], que

---

192 Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 108.

193 Isabel Álvarez-Borland, "*La Habana para un Infante difunto*: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative", *Hispania*, 68, p. 46.

194 Aínda que o *estilo indirecto libre* non caracteriza este relato, nin sequera ten nel unha presencia notable, tampouco está ausente. Á súa novidosa irrupción no discurso engádese o efecto humorístico que o *speed-up* provoca. Cfr. p. 143: "Cuando ella [Elenita] me vio vino a sentarse alegre a mi lado. *Dichosos los ojos, estaba encantada de verme, cómo estaba yo.*". A cursiva é nosa.

195 Cfr. Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", op. cit., p. 103. Baseándose nas palabras do propio escritor desta novela ["el autor se desdobla en un narrador no

delimitan o exercicio iniciático do escritor dentro da narración. A destacada representación censora, puntualizadora, retórica, sempre entrometida, do autor implícito pon de manifesto o "inner dialogue between two voices of the self- conscious "I", respectively the narrator and the writer"[196], dualidade que Nelson interpreta desde a perspectiva da *sátira menipea* con estas palabras:

> this reflects the "dialogical attitude of man to himself", a sub-category of "moral psychological experimentation", which Bakhtin signals as a precursor of the split personality or doubles theme in modern literature.[197]

Mais non pensemos que os dous exercicios fundados nesta actitude dialóxica, o narrativo-diexético e o literario, carecen de nexos: a iniciación do heroe como escritor destas memorias é un reflexo da súa iniciación sexual na historia evocada. Así polo menos se deduce das palabras que, nunha entrevista concedida a Isabel Álvarez-Borland, pronunciou o propio Cabrera Infante:

> Hay un erotismo que comienza y termina en las palabras: la aliteración, el mecanismo retórico más usual en el libro, es una especie de enlace erótico dentro de la escritura, en que las palabras, comenzando por la misma letra o sílaba, parecen montarse unas a otras en el más bestial de los coitos...[198]

A vinculación do erotismo da historia co discurso novelístico advírtese tamén no *tratamento do tempo*. En efecto, esas superposicións e encabalgamentos das palabras e dos seus significados teñen unha visible correspondencia en análogos comportamentos da *temporalidade rememorativa*: frecuentes analepses e prolepses e, o que é máis característico nesta novela, xogos verbais -no amplo e estricto sentido deste adxectivo- cos tres tempos -pasado, presente e futuro-. Non é que a *temporalidade psicolóxica* estea ausente nesta novela, pero si, sen dúbida, eclipsada polas outras dúas temporalidades, tendo en conta o

---

omnisciente pero sí que es capaz de recordarlo todo, a veces co ira, a veces con ironía. El Narrador (innobrado) es por supuesto un alter ego, del autor, un doble del escritor y mientras el Narrador recuerda su vida, el escritor la va reconstruyendo y a veces uno corrige al otro, el escritor pasando a ser un censor nemotécnico (8 September 1979)}, Nelson sostén: "Throughout *La Habana*, the reader is given the impression that comments written in parentheses are made by the writer, correcting the narrator in his choice of words relative to the time of which he is speaking".

196 Ardis L. Nelson, op. cit., p. 102.

197 *Ibidem*, p. 102.

198 Palabras tomadas do mencionado artigo de Isabel Álvarez-Borland, "*La Habana para un Infante difunto*: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative", *Hispania*, 68, p. 47.

forte carácter rememorativo e metanarrativo que preside estas *memorias* eróticas. Para o narrador autoconsciente de *La Habana*, a lembranza é ostensiblemente máis importante cá vivencia[199] e a estricta cronoloxía diexética[200]:

> (tuvo que ser domingo y si no lo fue el recuerdo declara el día festivo) (p. 29)
>
> Sin saber cómo ni cuándo (al menos no lo anotó mi memoria: debieron llegar de noche) (p. 35)
>
> (en realidad mi adolescencia se extendería más allá de la adultez, durando duradera) (p. 74)
>
> (sí, ya sé: me contradigo: antes dije que tenía permanente, pero es con el pelo corto y lacio como yo la recuerdo esa segunda vez que la vi: tal vez nunca llevó permanente, tal vez nunca tuvo el pelo lacio, pero tengo que ser fiel a mi memoria aunque ella me traicione) (p. 278. Nótese, de paso, o xogo amoroso do narrador coa memoria.)
>
> Tal vez no fuera exacto en una cronología pero lo es en mi memoria que mide el tiempo. (p. 288)
>
> La iniciación había sido un fracaso del presente pero un triunfo del recuerdo. (p. 325)
>
> Tiempo después -no recuerdo cuánto exactamente: el memorista sólo sabe que el tiempo es elástico-(...) (p. 326)

---

199 Os dous capítulos onde a *temporalidade psicolóxica* ten un maior significado son "La visión del mirón miope" e "La Amazona". No primeiro, porque como o mesmo narrador recoñece, "no se puede medir la duración del tiempo para el mirón" (p. 403), sempre á espera paciente de "la visión". No segundo, porque Margarita fai sufrir ao protagonista dúas longas esperas -a vivencia das cales está acentuada pola impaciencia e os celos- que nos refire morosamente o narrador. Cfr. pp. 541-600.

200 Non descoida, sen embargo, o narrador informarnos da idade que o protagonista ten cando vive experiencias transcendentais ou descubrimentos importantes, signo do carácter iniciático da historia narrada. Cfr. p. 12: "El tiempo se detuvo ante aquella visión: con mi acceso a la casa marcada Zulueta 408 había dado un paso trascendental en mi vida: había dejado la niñez para entrar en la adolescencia. (...) yo puedo decir con exactitud que el 25 de julio de 1941 comenzó mi adolescencia"; p. 106: "tendría entonces cinco años, calculando por la casa en que vivíamos" (analepse extradiexética); p. 211: "Yo tendría entonces unos diecisiete años", e p. 237: "ella debía de tener unos dieciocho años, yo no había cumplido veinte", etc.

> Por la radio vecina sonaban infinitos boleros de moda, que todavía me sé: suenan eternos en la moda de la memoria. (p. 638).

Xa Isabel Álvarez-Borland ten notado como a pesar da aparente narración lineal das *memorias*, apariencia sostida pola división en capítulos, "these episodes are of a nonevolutionary nature and do not relate to one another in a metonymic, causal fashion."[201]. E Ardis L. Nelson observou tamén que

> as is often the case in the cinema, confusion in temporal chronology underscores the fact that the novel' s progression in thematic and spatial rather than temporal. Not only are some of the chapters concurrent or overlapping in time, but the chronology within a chapter is occasionally jumbled as well. Physical locations and entities are described, but the episodes are separate and no linked by any transitional passages which might clarify exactly when certain events took place with respect to the chronology of other events.[202]

Esta confusión temporal, desde a perspectiva dun estricto seguimento lineal da historia, explícase en todo caso se temos en conta a primacía do recordo sobre a vivencia, tal como manifestan as pasaxes seleccionadas anteriormente. O dominio da lembranza sobre a experiencia e sobre a súa exacta localización temporal, reflexo do que mantén o narrador sobre o protagonista, explican tamén as abundantes *analepses* e *prolepses* do relato[203]. Especialmente frecuentes son estas últimas, feito explicable tamén

---

[201] Isabel Álvarez-Borland, op. cit., p. 44.

[202] Ardis L. Nelson, op. cit., p. 94.

[203] Non é a nosa intención facer un reconto exhaustivo das continuas anacronías, senón ofrecer só unha mostra ilustrativa das nosas afirmacións. *Analepses*: "El verano anterior-no, ese mismo verano del 41, antes de abandonar para siempre el pueblo..." (p. 41. Analepse extradiexética); "Vivía con nosotros entonces mi prima, la muchacha de ojos verdes obsesivos (...) la que era para mí la niña legendaria que me descubrió el amor y los celos al mismo tiempo" (p. 163. Analepse repetitiva); "Despues de la aparición de mi abuela, habíamos dejado detrás otro residente del increíblemente elástico cuarto (...). Mi prima había cautivado con sus ojos verdes a un vecino bueno..." (p. 396. Analepse completiva). *Prolepses*: "tiempo después, cuando llegaron las etimologías, aprendí..." (p. 12. Prolepse de alcance indeterminado); prolepses nas que o *alcance* chega á mesma narración: "Recuerdo la vida de entonces" (p. 13); "todavía recuerdo ese primer baño de luces" (p. 21); "No recuerdo cuál de mis amigos del pueblo (...) me instruyó en el arte de la masturbación" (p. 63); "No recuerdo lo que hablé: sólo recuerdo que ..." (p. 68); "Pero más que estos recuerdos fugaces recuerdo una ocasión inolvidable porque es eterna" (pp. 83-84); "esa [historia] permaneció secreta entre Beba y yo-hasta ahora" (p. 113). Outras prolepses, de *alcance* indeterminado ou determinado: "un día, muchos días, haría guardia erótica debajo de un balcón, esperando a tener siquiera un atisbo de Gloria Graña" (p. 25); "Años después vine a enterarme de que habíamos pasado esa noche en lo que se llama en La Habana una posada" (p. 26); "Años más tarde Eloy Santos sería introductor de otra iniciación, tal vez más importante pero no más inolvidable" (p. 30); "Fue años después, muchos, que me masturbé acostado

se temos en conta que *La Habana* non é unha narración causal, temporalmente falando, senón unha interpretación da historia feita a posteriori. As valoracións do autor implícito adheridas ás anticipacións temporais[204] traspasan incluso, no entusiasmo da lembranza, o presente da narración:

> *lo recordaré siempre* con su arquitectura de pequeño palacio del placer (p. 30. A cursiva, nesta e na seguinte pasaxe, é nosa).

> debí agregar gracias por haberme permitido acostarme por primera vez con una mujer, gracias por tu belleza, gracias por haber repetido esa *ocasión que será única, que recordaré toda mi vida, que agradeceré siempre*, que lo estoy haciendo todavía ahora cuando ha pasado más de un cuarto de siglo de esa iniciación inigualable. (p. 376).

Estas prolepses e outras xa mencionadas neste estudio; o adxectivo 'inolvidable' e demais expresións de significado intemporal -por exemplo, o adverbio 'siempre'-, frecuentemente empregados neste relato, non só prometen a inmortalidade da lembranza na mente do narrador[205]; tamén pretenden alcanzar perennidade no lector implícito. Así, neste caso como noutros comentados, advírtese unha latente actitude comunicativa do narrador cara ao seu destinatario, ata tal punto que aquel, consciente diso, fai xurdir a lembranza como unha necesaria deferencia cara ao seu receptor:

> *Tengo que recordar* que yo era el único muchacho en aquella cuartería. (p. 50. A cursiva é nosa).

---

mientras ella a mi lado se masturbaba también" (p. 64); "Fue solamente años después que vine a darme cuenta de mi lamentable error racial" (p. 66); "muchos años después descubrí un cuadro de un pintor desconocido para mí..." (p. 71); "me la presentó [a la Valli] un productor mexicano años después..." (p. 72); "es una de las sensaciones que he atesorado siempre" (p. 103); "No me moví de mi posición, que repetía la suya como si ella estuviera debajo de mí bocabajo, postura sexual que no iba a completar sino veinticinco años después" (p. 116); "Años después me puse a analizar por qué me enamoré de Chelo..." (p. 138); "Ortega me encargó la crítica de cine, que fue durante años mi profesión de fe" (p. 218); "un día del futuro iba a ser paciente en uno y preso en la otra" (p. 437), e, finalmente, "ocurrió hace más de un cuarto de siglo y no he olvidado un mínimo momento, un solo sector de lo que vi." (p. 627).

204 Cfr. p. 45: "ahora no me cabe duda de que fue su préstamo pornográfico".

205 Cfr. a transformación intemporal da temporalidade psicolóxica no capítulo "Amor propio", p. 173: "yo solo con mi mano produje un instante que duró más de un instante, inmortalidad temporal, (...) el momento hecho todo tiempo".

En fin, como noutras novelas do xénero estudiado, a *temporalidade rememorativa* pérdese a modo de *mise en abyme* nos recordos en segundo grao[206]:

> *Recordé* la horrorosa película mexicana *La llorona* (p. 26. A cursiva da primeira palabra é nosa),
>
> *Esta ocasión me llevó a recordar por primera vez* (yo estaba bailando por primera vez) el intercambio memorable de un sketch de Abbott y Costello (...) (p. 431. A cursiva desta e das seguintes pasaxes é nosa),
>
> *Recordé* su salida a buscarme el día que descubrieron al descuartizador en Zulueta 408, pero yo tenía entonces dieciséis años y además era de día (p. 437),
>
> *debía haber recordado* la revelación de una aristócrata habanera, que declaró que cuando una mujer es muy femenina y muy dada al amor diferencia poco si sus amantes son del sexo contrario o de su sexo (p. 633. O abismático recordo unido á imposición do narrador).

O máis característico, con todo, da *temporalidade rememorativa* de *La Habana* é o frecuente *xogo verbal* que o narrador establece cos tres tempos e os adverbios respectivos, un xogo de claros efectos humorísticos, paródicos e metaficticios[207]:

---

206 Estes explícitos recordos en segundo grao e outros implícitos, que esporadicamente xorden no curso da narración son postos en relación por A. L. Nelson, op. cit., p.94, co "match cut" cinematográfico: "At times memories evoke memories and function as a "match cut" in the cinema. The mention of a taxi ride in the narration evokes the memory of a taxi ride in the earlier past in the *pueblo*". Cfr. tamén do mesmo autor, op. cit., p. 107.

207 Cfr. Ardis L. Nelson, op. cit., p. 104: "As in *Tres Tristes Tigres*, the narrator often confuses the reader with a mixture of verb tenses, to the extent that we become disoriented and painfully aware of his process of recounting the past. For the most part, the narrator uses the preterite and imperfect tenses to describe his experiences as a youth in Havana. Occasionally, however, he throws in temporal references which seem out of place in the midst of verbs in the past tense, such as "hasta ahora". In the process of referring to an event which lies in the future of the past story, and yet is still in the narrator' s past, a switch to the present tense (...) is jarring to the reader (...). The narrator often makes us aware of different levels of time (...). The effect is humorous when the writer uses his omniscience to retroactively affect the behaviour of the narrator as adolescent (...). Our narrator uses temporal constrasts to compare his level of knowledge and awareness in the past with that of the present".

Estoy adelantándome lingüísticamente: en mi vocabulario *todavía* no *existía* la palabra solar: ya *me he adelantado antes*, pero era la introducción, mientras que *ahora* estamos in medias res (p. 25. A cursiva desta e das seguintes pasaxes é nosa),

Isabel Escribá *era* casi una anciana (...) vista desde mis doce, casi trece, años, pero *hoy sé* que *había* en su compañía la *promesa retrospectiva* de una mujer que *fue* muy bella (p. 61),

Recuerdo cómo el libro me *pareció* cambiado *ahora*, (p. 64)

Todo eso *estaba* en el *futuro. Entonces* (no *sé* cuándo *entonces fue ahora* (p. 175),

recordé con *presciencia* las lecciones que me *dará* un día un profesor de cinematografía, crítico pretencioso que *era* más bien un cronista de buenas costumbres, acerca de cómo había que sentarse en el cine (p. 231),

pero ese recuerdo pertenece al *futuro* y *ahora hablo* del *presente*, es decir del *pasado* (p. 236),

me *sorprendería* saber que mi ideal verdadero eran los senos secantes, más bien las teticas-pero esa sabiduría pertenece al *futuro. En este momento* (...) (p. 468).

Intimamente vinculada coa *temporalidade rememorativa* desta novela, en relación e grao de presencia, están as *temporalidades narrativa e metanarrativa.* Á parte das numerosas pausas digresivas, das abundantes analepses repetitivas que actúan como *leit-motiven* e das que o mesmo narrador é consciente[208], aparecen frencuentes *síntese temporais* que afectan á estructura da novela[209] e que reflecten a ordenación temática, non temporal, da historia. Hai, finalmente, pausas digresivas sobre a *temporalidade*

---

208 Cfr. p. 219: "Ya yo he dicho muchas veces cómo me gusta sentarme en el cine en la primera fila".

209 Cfr. as refundicións que os comezos dos capítulos -especialmente "La visión del mirón miope" e "La Amazona"- representan na orde temporal. Trátase dun procedemento similar ao que opera en moitos poemas líricos: a estructura "diseminativo-recolectiva". O narrador evoca sumaria e ordenadamente antes de narrar os episodios centrais dos capítulos, os seus antecedentes históricos. A evocación realízase mediante analepses repetitivas ou completivas: un encabalgamento sintético sobre feitos narrados ou non narrados (elipse) pero que en calquera caso pertencen ás primeiras fases da historia.

rememorativa, que representan o grao máis acusado e característico da temporalidade metanarrativa desta novela:

> (la memoria es una traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo y quien crea que puede es aquel que está más a merced del arbitrio de la memoria) (p. 520).

Concluiremos o apartado relativo á *temporalización* facendo só mención ao "tempo mítico", inherente á iniciación erótica do protagonista e representado literariamente no "Epílogo" da novela.

Hai en *La Habana* tres *espacios* que desempeñan un papel fundamental na autoformación erótica do heroe: *a cidade de La Habana; as casas ou 'solares' nas que vive o protagonista, especialmente Zulueta 408, e as salas de cine.*

En correspondencia cos aspectos tratados anteriormente e a diferencia do que observamos noutras novelas de autoformación, o camiño iniciático está presidido pola recorrencia -unha e outra vez percorrido polo heroe-, pola súa circularidade e concavidade.

Pero o máis representativo no tratamento da espacialidade desta novela é a autoconciencia narrativa, expresada en linguaxe antropolóxico-mítica, da transcendencia iniciática daqueles espacios:

> El San Francisco fue un lugar ideal para la iniciación (...). Eloy Santos (...) tuvo la delicadeza de invitarnos, de invitarme, de iniciarme al cine en La Habana ese domingo fausto de agosto del 41 (p. 30),

> Zulueta 408, este solar, falansterio ["falansterio iniciático" chámao o narrador na p. 14] que sería trascendental en mi vida, con el que sueño todavía sueños que tienen la composición de pesadillas y al que había entrado-más bien penetrado-niño y al que dejaría ya hombre, (p. 57),

solamente la educación sexual, la que recibí en esa escuela de escándalos que fue Zulueta 408 me salvó de una suerte peor que la muerte: hacerme hombre de bien (p. 94),

La historia de mi vida erótica en Zulueta 408, ese tramo del tránsito de mi vía crucis sexual, esa parte de mi pasión parece una larga iniciación al fracaso (p. 151),

La etapa de Zulueta 408, más que un tiempo vivido, fue toda una vida y debió quedar detrás como la noche, pero en realidad era un cordón umbilical que, cortado de una vez, es siempre recordado en el ombligo (p. 171),

No fue mi idea buscar en el interior del cine ["Lira iniciático" chámao o narrador na p. 207] el fruto prohibido sino de una Eva madura: esa ocasión fue en realidad mi iniciación (p. 176),

Había en La Habana dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría, "hacerse hombre" -una de esas circunstancias era una circuncisión espectacular. (...) El primer templo iniciático (...) era un teatro, el Shanghai (...) (p. 315),

La segunda prueba fue más difícil porque tenía que dejar de ser espectador para convertir [sic] en actuante-o por lo menos en actor. Fue ir por primera vez a un prostíbulo (p. 319).

Estas e outras pasaxes que poderiamos engadir á longa lista son unha proba de como a rememoración da historia persoal, vinculada a espacios da iniciación, é interpretada narrativamente como un proceso autoformativo. A linguaxe que representa tal proceso pode ser a metáfora ritual da iniciación; a metáfora relixiosa que aparece xa nas pasaxes citadas -'pasión', 'vía crucis sexual', 'templo iniciático'-, a metáfora alpinista ou guerreira[210], a linguaxe cotiá da "aprendizaxe" ou da "educación".

---

210 Cfr. p. 179: "antes del cine pude ver, a la escasa luz intemitente que venía de Lilliput, la cara sur de mi Everest por conquistar"; p. 653: "Me bajé de ella como de un Everest", e p. 173: "No voy a hablar del desmedido aprecio por uno mismo sino del amor bien entendido que, como caridad, empieza por casa, por la casa del propio cuerpo: ese campo de batalla sexual en que tuve tempranos triunfos y en el que no sufrí una sola derrota."

En primeiro lugar, está a aprendizaxe dunha nova linguaxe que condensa a esencia urbana habaneira, La Habana dos pobres:

> palabra [solar] que oí por primera vez, que aprendería como tendría que aprender tantas otras: la ciudad hablaba otra lengua, (...) supe que había comenzado lo que sería para mí una educación (p. 12),

> "Ese hombre es peligroso", y más tarde aprendí: "He is dressed to kill" (p. 44),

> frase ['baño intercalado'] que aprendí de mi madre en La Habana (...) (p. 45),

logo, a aprendizaxe amorosa, erótica, sexual:

> Aunque Monte 822 fue un intermedio, un interregno, proseguí allí el aprendizaje del amor, que había empezado en el pueblo con una prima de ojos verdes legendarios en la familia (p. 46),

> yo no sabía nada de masturbaciones: lo iba a aprender todo ese verano en mi pueblo sin embargo. (...) No recuerdo cuál de mis amigos en el pueblo me instruyó en el arte de la masturbación, (...) (p. 63)

> yo sí sabía lo que era la masturbación, un arte que había aprendido hacía poco, pero al revés de otras artes la había aprendido bien (p. 77),

> Como se ve, es una historia de amores trágicos [os de La Polaca] y fue una lección de amor para mí: el amor, como la sífilis, también conduce a la locura y a la muerte (p. 88),

> Al otro día recibí una lección (p. 377),

> me fui con una sabiduría nueva: la lección de amor que me había dado Julieta, la experiencia de mi nuevo nacimiento (p. 380),

> Dulce y yo aprendíamos juntos (p. 477),
>
> el aprendizaje sexual que iniciamos juntos y casi completamos (p. 483),
>
> y yo mismo venía [con Margarita] al lugar de la matanza no a recordarlos [compañeiros de bacharelato mortos violentamente] ni a pensar en la muerte sino a vivir mi vida, a continuar mi educación erótica, a aprender a amar sobre la misma tierra violenta, bajo el mismo cielo implacable (p. 656),
>
> Pensé cómo había ganado y perdido y cómo su posesión [a de Margarita] había sido una suerte de educación, un aprendizaje-aunque no supe exactamente para qué (p. 683).

Simultaneamente, a aprendizaxe da literatura (no protagonista); a interpretación mitolóxico-literaria da propia aprendizaxe (no narrador):

> En esta época ahora ya yo no iba a estudiar encerrado en la biblioteca sino a aprender a leer. Fue allí que continué mi lectura de la obra de Faulkner (p. 289),
>
> si hay algo más predecible que Don Juan es un aprendiz de donjuán (p. 221),
>
> Dicen que los amigos que se hacen antes de los veinte años son siempre condiscípulos y los que se hacen después de los veinte son maestros o discípulos. Fausto tenía más que aprender que qué enseñar y tal vez yo fuera su Mefisto feliz en esa ocasión (p. 490).

e, simultaneamente tamén, a aprendizaxe das estratexias e de códigos de posición do espectador cinematográfico:

> era el brazo izquierdo suyo, el brazo derecho mío, es decir el que me pertenecía por derecho: esas preferencias en el cine las aprendí bien temprano (p. 177).

Os tres espacios nos que o heroe desenvolve a súa autoformación *erótica* -prioritaria-, *literaria* e *cinematográfica* son interpretados desta maneira polo narrador como *lugares de iniciación, templos sagrados* nos que se ritualizan as principais fases iniciáticas, *escolas* nas que o protagonista recibe as súas transcendentais leccións.

La Habana ademais, expresión sumaria dos outros espacios, é representada como un *coto de caza* ("coito de caza"=cine, p. 193) para os "safaris sexuais" (cfr. p. 559) do protagonista, selva urbana na que o heroe, representación vivinte do Don Juan, encarnación humana de King Kong, desprega a busca permanente da Bela.

Debemos facer referencia agora a ese *espacio* íntimo que constitúe o *obxecto* das expectativas e principais descubrimentos da autoformación erótica: o propio *corpo do protagonista*[211], na arte aprendida[212] da masturbación, e o *corpo das mulleres* entrevistas, vistas, contempladas polo "mirón"; tanteadas e investigadas tactilmente polo "rascabucheador de los cines"; posuídas polo "amante".

Notamos en seguida que, en correspondencia coa eternización da historia e coa mitificación dos espacios anteriormente mencionados, este espacio iniciático, sensual e sexual, goza de análoga mitificación. En efecto, os lectores temos a sensación de que ese desfile de corpos femininos habaneiros ao que nos enfronta a lectura desta novela constitúen, á parte da súa característica función iniciadora -individualizada-, unha tipoloxía. A mesma expresión hiperbólica e arquetípica contribúe a esa suxestión -o narrador fálanos do "epítome de las espaldas" (p. 184) e do "epítome de las criaditas" (p. 511)-.

Pero é sobre todo a comparación coas estrelas de cine, recorrentemente asociadas aos rostros femininos daquelas mulleres, a que consegue os maiores efectos arquetípicos e mitificadores. Kenneth E. Hall manifestou, a este respecto, que o narrador de *La Habana*

---

211 Cfr. especialmente o capítulo "Amor propio" -o máis breve da novela-, pp. 173-174, destinado a referir a experiencia culminante e memorable desa faceta autoerótica da masturbación, mediante a cal o protagonista vence definitivamente a súa soidade. Xa sinalamos anteriormente que, neste capítulo, o "propio corpo" é representado como un "campo de batalla sexual".

212 Segundo opinión do autor implícito, a arte, por exemplo a arte de amar, sempre se aprende. Cfr. p. 573: "En ese instante comenzó a moverse con una naturalidad que no pretendía enseñarme nada, que no me ocultaba nada, que lo ofrecía todo sin artificio y al mismo tiempo con un arte aprendido con la simpleza que demuestran, por ejemplo, ciertos pintores japoneses que parecerían haber nacido pintando y sin embargo su edad, el cúmulo de experiencia, la misma calidad intemporal de su obra indica un aprendizaje porque efectivamente un arte siempre se aprende."

> frequently compares the girls or women he has known at different stages in his life to actresses. The women known by the hero are, however, not pale versions of movie figures, since they often have their own memorable qualities which are added to the mythifing of the actresses to whom they are compared. His analogies to actresses are wide-ranging, covering varied types of stars. The effect of the technique is to universalize the women of La Habana for the narrator, placing them into the movie culture which has a special meaning for him.[213]

Así, mediante a natural evocación dun narrador cinéfilo, aparecen vinculadas *La Valli* e *Zenaida* (p. 72); *María Félix* e *Elvira* (p. 153); *Ann Dvorak* (en *Caracortada*) e *Chelo* (p. 138) -asociación propiciada pola fonética dos nomes 'Cesca' / 'Chelo'[214]-; *Hedy Lamarr*: *Elvira* (p. 152) / *Magaly* (p. 491); *Joan Crawford / Marlene Dietrich* e *Dulce* (pp. 428 e s.).

Aínda que cada unha destas relacións presenta particularidades estimativas diferentes[215], hai en todas unha inevitable contaminación metonímica entre os elementos asociados: se, por un lado, podemos falar de mitificación cinematográfica dos rostros comúns habaneiros, por outro, temos que notar a vulgarización e parodización das actrices evocadas. Así o advirte Kenneth E. Hall cando afirma:

> The actresses sometimes receive ironic treatment through their comparison with the women and girls known to the narrator, thus becoming the subjects of parody. (...) The actresses used as examples by the narrator seem to lose some of their sheen when linked to the often earthy women of the city.[216]

As estrelas cinematográficas serven tamén para iluminar co resplandor do mito distintas facetas eróticas do protagonista. Sirva de exemplo James Stewart, en *La ventana indiscreta*, como expresión fílmica do "mirón"[217]; King Kong, como

---

213 Kenneth E. Hall, *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1989, p. 160.

214 Cfr. Kenneth E Hall, op. cit., p. 162.

215 Cfr. *ibidem*, pp. 160-163.

216 *Ibidem*, pp. 160-161.

217 Cfr. p. 407: "Descubrí varias escenas caseras (ninguna tan interesante como las que se revelaron a James Stewart, inválido con un ojo único de largo alcance, en *La ventana indiscreta* pero tampoco tenía yo

representante do perseguidor da Bela[218]; Larry Talbot en *The Wolf Man*, como evocación do temor ante o virtual "home lobo" que poida haber no heroe[219].

Nunha novela autoconsciente como *La Habana*, onde a historia de iniciación erótica do protagonista se acompaña da iniciación literaria do narrador, o espacio novelístico, o mesmo texto, a escritura, maniféstase como un intento de revelar o dominio do espacio diexético sobre o heroe. Así o ve o mesmo narrador cando, de regreso de Guanabacoa, un dos reductos exóticos habaneiros que o protagonista descobre ao final da historia, nos di:

> cuando unos pocos años más tarde volví a encontrarme con estos misterios tropicales (originados en el África tropical, reconstruidos en Cuba) me eran tan familiares y tan exóticos y hablaría de ellos con el mismo conocimiento que hablaría de la muchacha que me acompañaba a un rito de ritos-aunque los unos y la otra me resultaban igualmente indescifrables y la escritura fue sólo un intento de hacer conocer la confusión en que me sumían unos y otra. ¿O debo decir otras? Después de todo las mujeres han sido para mí siempre un enigma. (p. 644).

Quizais nesta conciencia do misterio indescifrable da Habana e das súas mulleres radique a persecución donxoanesca que o protagonista emprende trala fuxidiza

---

una Queen Kelly, Grace under presure, que viniera a darme un blondo beso lento para distraerme de los diversos espectáculos vistos por las ventanas, y así me pasaba las noches libres ejerciendo mi solitaria afición voyeurista) que podían ser patéticas o dramáticas pero que a esa distancia, sin el auxilio del sonido, resultaban terriblemente aburridas". Cfr. K.E. Hall, op. cit., pp. 166-167, sobre as diferentes actitudes dos personaxes asociados: moral na representada por Stewart, estética e amoral no heroe de *La Habana*.

218 A primeira e significativa referencia da obra a King Kong está no epígrafe que encabeza o texto da novela: «CARL DENHAM (after taking a good look at the natives): "Blondes seem to be pretty scarce around here". *King Kong*». Cfr. Hall, op. cit., p. 171: "The central position of King Kong in the book places the narrator as a frustrated beast who spends his life pursuing the elusive beauty, seen in different disguises in the women of the book".

219 Cfr. pp. 471 e 478 de *La Habana*. Cfr., así mesmo, Kenneth E. Hall, op. cit., p. 169: "The narrator in fact implies an identification between himself and the Wolf Man. In a scene reminiscent of the original film, the narrator is in a room with his companion at the time, Dulce, and see the moonlight after she opens a window: "Dulce salió disparada de la cama y se fue hacia la ventana. La abrió y por ella entró la luna, todavía llena, *like the moon that cursed Larry Talbot*" (471; original emphasis). The Wolf Man was afraid to marry his fiancée because of his condition, in which he became a wolf and killed the people (especially the women) he loved. His fear of transformation relates to the destructive release of his libido: perhaps the narrator has a similar fear or wants to portray himself, whimsichally, as such a potentially destructive person. He also uses imagery (523-27) which connects him to vampirism and to films like *Dracula*".

Beleza; o percorrer unha e outra vez as rúas, os cines, á caza do último signo revelador; a parodia, o motivo carnavalesco e o cine como linguaxe máis acorde coa máscara habaneira que o protagonista descobre nuns mistificados ritos africanos de Guanabacoa.

Un elemento peritextual, o título da obra, representa na súa posición privilexiada, algúns dos valores máis relevantes desta novela. 'La Habana para un infante difunto' é a transformación paródica da composición musical de Maurice Ravel, *Pavane pour une infante défunte*[220]. O compositor é xa visto polo heroe na historia narrada como un parodista -"Ravel era algo más que un impresionista, era un imitador, un parodista, pasmoso poeta del pastiche" (236)-, e o título da súa obra sofre tamén unha primeira modificación no seo do relato, en boca de Olga, unha das contertulias do protagonista: "*La pavana para un gracioso difunto*" (p. 238).

Ardis L. Nelson interpretou deste modo, apoiándose na estructura musical da *pavana*, a proxección significativa do título:

> The absence of *pavane* in the title may suggest its occurence or reflection in the structure of the book. The pavane is a slow, processional dance of the late Renaissance, which winds slowly forward, although steps may also be taken backward. A similar pattern is seen in temporal progression in the novel, which, while mostly linear, occasionally reverts to the focal point of the first chapter, "La casa de las transfiguraciones." In a variation of the dignified dance, the procession divides with partners separating, circling the room and the rejoining. This recurring motif of seeking one's other half culminates in the phantasmagorical adventure at the end of the book, when an alluring woman who is entering a movie theatre invites the narrator with suggestive body language "al vals de la vida" (p. 690).[221]

Se ademais da estructura da *pavana* temos en conta a da mesma obra de Ravel -unha melodía A (un rondó) intercalándose entre outras melodías-, podemos notar facilmente a clave musical que, desde o título, se transfire metonimicamente á estructura literaria da novela: *a recorrencia*.

---

[220] Obra composta por Ravel en 1899 para a princesa Edmonde de Polignac. A elección do título foi un capricho literario do autor e non pretende significar o que a súa literalidade expresa: o lamento por unha infanta difunta. A obra capta, iso si, musicalmente, o costume antigo de bailar arredor do ataúde, situado fronte ao altar. Morte, ritual, música, sacralización do profano e desacralización do relixioso, elementos tamén presentes na novela de Cabrera Infante.

[221] Ardis L. Nelson, op. cit., p. 91.

Eses xogos de palabras paródicos e desacralizantes que aparecen repetidamente -ex: "carne hecha verba"-; a linguaxe da iniciación que antes sinalamos; as analepses repetitivas e completivas, as prolepses: un paso adiante, outro atrás; o procedemento diseminativo-recolectivo que xa observamos nalgúns capítulos; os mitos literarios e musicais de *Don Juan* e de *Fausto / Mefistófeles*, o cinematográfico de *King Kong*, unha e outra vez evocados; os espacios (rúas, casas, cines, paseos, parques) que aparecen e reaparecen; as repetidas buscas donxoanescas, os coitos incesantemente renovados -"cada coito es una iniciación" (p. 651)-; o grotesco obstáculo que representan os pantalóns enredándose nos pés do protagonista ante cada nova amante (cfr. p. 568: "Lo difícil fueron los pantalones: siempre mi dificultad está en quitarme los pantalones"), todo iso é suficiente mostra, cremos, do ritmo recorrente, de *pavana*, que domina a composición da novela.

Parodia e recorrencia son, pois, ao noso xuízo os dous valores fundamentais que o título da novela -epítome peritextual dun texto paródico, burlesca transformación dun título musical de por si paródico- transmite metonimicamente ao conxunto do texto. Non debemos esquecer tampouco que ese ritmo de *pavana*, dinamizador da novela a golpe de recorrencia, representa unha proxección abismática daquel ritmo musical -*El mar*, de Debussy- que acompaña ao heroe e a Julieta na auténtica iniciación sexual do protagonista.[222]

Ardis L. Nelson sinalou que "while *Tres Tristes Tigres* is oriented towards a sound track, *La Habana* has relatively little dialogue and the emphasis is on the visual, the tactile, the physical forms of the city."[223]

---

[222] Cfr. pp. 370-376. Cfr., así mesmo, K. E. Hall, op. cit., pp. 171-172, quen baseándose na afección de Cabrera Infante -confesada polo mesmo novelista- a Ravel e Satie, sostén: "The *Bolero* of Ravel porvides an interesting sidelight on the relationship between film and *La Habana*. In the movie *10*, as is well known, the *Bolero* was the background music and the catalyst for the seduction of the hero, played by Dudley Moore, by the ironically named Virginia (Bo Derek). Virginia, a married woman, has few scruples about extramarital affairs and seems rather indifferent about her husband. In *La Habana*, published before *10* was released, Julia insists on *La Mer* as lovemaking music during her affair with the narrator. Like Virginia, Julia is married and less than concerned about her husband. Both women play assertive roles in their relationships, Julia by manipulating the Don Juanism of the narrator and Virginia by overcoming the shy befuddlement of the songwriter played by Moore.

The similarities between the two plots are evident. Perhaps the filmakers may even have been inspired by the novel. Cabrera Infante pointed out the similarities but did not assert that any plagiarism had occured. In any case, the near identity of the situations is good evidence of the cinematic possibilities built into the work of Cabrera Infante. The scenes from the book seem as though they should have been written for the Blake Edwards film".

[223] Ardis L. Nelson, "*La Habana para un infante difunto:* Cabrera Infante's 'Continuous Showing'", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 5, p. 216.

Hai, en efecto en *La Habana*, un dominio da percepción visual do mundo diexético, potenciado pola linguaxe fílmica: a posición testemuñal do heroe, a dunha cámara cinematográfica[224]. Está tamén a presencia destacada do sonoro-musical enraizada na estructura do texto, da historia e do seu referente erótico, como acabamos de ver.

Debemos destacar ademais como as primeiras sensacións táctiles[225] derivan nesa arte aprendida do "rascabucheador" de cines, arte que alterna no noso protagonista coa derivación visual, tamén iniciática, do *voyeurista*. O cadro sensorial-sensual, con todo, quedaría incompleto se non fixeramos referencia, nunha novela erótica de ambiente tropical, ao papel que nela desempeñan, humildemente, as sensacións olfativas.

Antes de recibir o bautismo de luces nocturnas de La Habana (p. 21), o ingreso na cidade, o comezo da iniciación, asóciase ritualmente ao olor do cuarto de Zulueta 408 no que se instala a familia recentemente vida do pobo:

> Ese olor, como el perfume que llevaba la primera prostituta con quien me acosté, era típicamente habanero y aunque el perfume de la puta tenía el aroma de lo prohibido, resultaba tentador y grato, este otro olor memorable que salía del cuarto podía ser llamado ofensivo, malvado, un hedor-el tufo del rechazo. Ambos olores son el olor de la iniciación, el incienso de la adolescencia, una etapa de mi vida que no desearía volver a vivir-y sin embargo hay tanto que recordar de ella. (p. 13)

---

224 O narrador, despois de manifestarnos a súa actuación como unha cámara de cine, ofrécenos unha imaxe literaria desa actuación. O protagonista segue a Violeta del Valle (Margarita), que vai de ganchete do seu primeiro marido, a través dunha columnata: "Ahora la había captado, la tenía móvil pero en foco entre columna y columna de la arcada: se veía, vista de noche, con el alumbrado de las bombillas frente al Centro Asturiano, iluminada parcialmente, mostrada de noche por primera vez, más bella que nunca, ahora visible, ahora no visible, de nuevo visible). Pero desgraciadamente no estaba sola: iba del brazo de un hombre alto, bien parecido, con un vago aire extranjero, no europeo ni americano, pero sí definitivamente nada cubano. Era obvio que ella estaba muy enamorada de ese hombre porque caminaba casi cosida a él y al mismo tiempo miraba su cara, sonreía de contento, aparentemente dependiente más que pendiente de la menor palabra de su conversación, que era un monólogo masculino y minucioso que parecía extender la columnata hasta el infinito-y yo los acompañaba, alegre y triste por la misma visión." (p. 537).

225 Cfr. p. 103. Trini invita ao protagonista a coller diñeiro do peto da súa blusa: "metí mi mano en su bolsillito. Sentí enseguida la tela transparente al tacto, el contacto casi desnudo con la copa de su seno, luego con el pezón, después con todo el seno-y es una de las sensaciones que he atesorado siempre: aquella cornucopia, redonda, suave y propicia era algo que no me habían ofrecido antes".

Outras sensacións olfativas vanse repetir no transcurso da narración, centradas progresivamente no corpo feminino e nos efluvios que derivan do acto sexual[226]. O humilde sentido do *olfato* está presente incluso no xogo sinestésico que unha espalda feminina, a súa tentación táctil e as sombras cómplices dunha sala de cine propician: "recuerdo esta espalda que aun en la penumbra gris del cine tenía un color canela y una lisura de la piel a la vista que casi se veía su olor en la oscuridad." (p. 183).

O heroe de *La Habana para un infante difunto* non é, como tampouco era o de *Arredor de si*, un "round character": demostración unha vez máis de que a autoformación non implica necesariamente a complexa e completa caracterización do personaxe.

En efecto, como recoñece Ardis L. Nelson, "the narrator is not well-rounded, for he insists on exploring only one dimension of his personality: his donjuanesque search for happiness."[227]

Esta reducción da personalidade do heroe á faceta erótica, que Nelson explica desde a tradición da *sátira menipea*, está contrapesada, non obstante, por outras facetas da autoformación. Existen, en efecto, arredor da iniciación erótica -a prioritaria- as coadxuvantes iniciacións artísticas: a cinematográfica, a musical e a literaria, fundamentalmente. Tres iniciacións que colaboran, segundo vimos, á iniciación erótica *na historia narrada* e á iniciación novelística *no proceso narrativo deste texto.* Non esquezamos que *La Habana*, novela autobiográfica, ten na mesma historia de autoformación do personaxe-narrador o fundamento das súas peculiaridades literarias.

Só dúas iniciacións do heroe se perfilan, con todo, no esquema actancial do xénero que estudiamos: a *erótica* e a *literaria.*

Nas dúas, o SUXEITO, o OBXECTO e o DESTINATARIO coinciden no mesmo personaxe do heroe -como corresponde a unha novela de autoformación- pero con algunhas diferencias.

---

226 Cfr. na iniciación con Julieta, p. 378: "todo estaba húmedo por mi saliva y luego por su esmegma, que brotaba de todas partes y salía fuera, fuente fragante porque olía tanto como manaba pero era un olor dulce, intenso pero nada molesto como el hedor de lejía del semen, detestable aunque propio".

227 Ardis L. Nelson, "*La Habana para un infante difunto:* Cabrera Infante's 'Continuous Showing'", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, 1981, p. 216, e Ardis L. Nelson, "Cinema and Sex in the City: *La Habana Para Un Infante Difunto*", *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1983, p. 98.

Mentres na iniciación erótica o círculo se cerra arredor do mesmo protagonista, na literaria hai unha orientación teleolóxica cara á figura do narrador, que desenvolve a súa *verdadeira iniciación no propio texto novelístico*.

Esta diferencia apréciase máis se observamos a figura do AXUDANTE nos dous casos. Na iniciación erótica, hai antes e despois da que o mesmo narrador considera a súa mestra (p. 379), a súa "iniciatriz" sexual (p. 424), unha numerosa nómina de mulleres que van revelando pouco a pouco as potencialidades eróticas -sensuais e sexuais- do protagonista.

A que chamamos iniciación literaria *na* historia ten máis ben un carácter propedéutico. Propiamente non hai mestre iniciático senón *mentor literario* (pp. 215-218) que canaliza lecturas e ofrece orientacións. O mesmo protagonista debe seleccionar esas pautas iniciais conforme aos propios gustos e afeccións que decantará con outros axudantes: os seus amigos das sociedades literarias, as primeiras creacións, os autores que le e as persoais hermenéuticas dos textos lidos. Desta iniciación literaria *na* historia non temos máis cás esporádicas referencias que o narrador voluntaria e explicitamente subordina e relega a un segundo plano.

A verdadeira iniciación literaria é, pois, a do narrador autoconsciente da novela, ese que delimita o espacio narrativo da paréntese, que se enreda coas palabras, os seus OPOÑENTES, como o protagonista se enlea cos seus pantalóns, esoutros ANTAGONISTAS paródicos da iniciación erótica[228].

Existen, finalmente, diferencias nos EMISORES das dúas iniciacións. Consideramos á cidade da Habana representativa desta categoría actancial na iniciación erótica pois aínda que esta fora comezada no pobo, non podemos explicarnos o donxoanismo, quizais a faceta erótica máis sobresaínte do protagonista, sen o contexto urbano da Habana. O que a historia comece coa chegada do heroe a aquela cidade é un feito bastante significativo. A Habana dos corenta e dos cincuenta é un centro xerador de estímulos sexuais, de costumes, de represións e modos eróticos particulares que están representados na historia da autoformación do heroe. A iniciación literaria ten como EMISOR, en cambio, á profesión periodística paterna e ás afeccións artísticas maternas que impulsan decididamente, desde os comezos, a vocación literaria do narrador.

---

[228] Como é frecuente no xénero que estudiamos, a categoría actancial de AXUDANTES e OPOÑENTES acostuma estar representada polos mesmos actores. Deste modo, na historia erótica do noso heroe, as mulleres son á vez axudantes e probas iniciáticas.

Quixeramos subliñar como colofón e síntese deste esquema actancial que o fío conductor e vertebrador de *La Habana* é a autoformación do heroe-narrador, polo que a súa presencia é constante e prioritaria en todos os capítulos. Disentimos, neste sentido, de Isabel Álvarez-Borland que propón como modelo analítico da obra unha estructura alternativa de "capítulos colectivos" e "capítulos individuais":

> the chapters of *La Habana* oscillate between the presentation of a chronicle of the sexual mores of Havana in the 40's and 50's (what I categorize as the *collective* chapters and the Narrator's exploration of his own sexual apprenticeship (*the individual chapters*).[229]

Que haxa unha maior proxección social da historia de autoformación non fai perder a esta o seu carácter individual no que Álvarez-Borland chama "capítulos colectivos": o "sexual apprenticeship" está tan presente nos "colectivos" como nos "individuais".

Cerraremos o noso estudio de *La Habana* referíndonos ao paródico e carnavalesco "Epílogo", un elemento peritextual que, analogamente ao que xa observamos no título da novela, constitúe un epítome dos máis profundos significados desta novela erótica.

Nas liñas anteriores, apuntamos unha constante de *La Habana*: a sacralización e mitificación do profano e vulgar[230] e a correlativa vulgarización e profanación do sagrado e mítico[231]. Así, por exemplo, notabamos como as estrelas de cine ao prestar o seu brillo dourado e mítico ás mulleres habaneiras perdían irremediablemente o seu halo sagrado.

Esta dobre e correlativa faceta -mitificación / desmitificación, sacralización / profanación- encontrámola no "Epílogo" pero afectando directamente á historia de autoformación. Non se trata agora, pois, de participar na mística do cine, de presentalo

---

229 Isabel Álvarez-Borland, op. cit., p. 44.

230 Lembremos, como exemplos, que Julieta é "la diosa del deseo" (p. 384); o cine, "alto templo de la religión"; a porteira dun prostíbulo, "cancerbero" no barrio de Colón, porque tanto este como o teatro Shanghai "eran sitios míticos habaneros" (p. 321); o protagonista é o seu "propio maestro de ceremonia" na relación cunha prostituta (p. 326), etc.

231 Só dous exemplos ilutrativos pois as pasaxes citadas neste estudio ofrécennos cumprida mostra: o narrador volve recorrentemente á historia erótica porque prefire falar da "carne hecha verba" (p. 337); o seu donxoanismo é "mi vieja búsqueda del grial non-sancto" (p. 219).

relixiosamente e ao propio tempo mostrarse irónico e "sacrílego" con personaxes e estrelas fílmicas[232]. É a propia iniciación, non o seu revestimento cinematográfico, a mitificada e desmitificada.

Lembremos como a iniciación sexual con Julieta é experimentada polo protagonista-narrador como un nacemento:

> (...) mi feto fanoso fundido a ella, y en esta fantasía estaba cuando conseguimos el orgasmo conjunto, delicia a dúo, en la que ella me daba finalmente a luz. Quedé derrumbado en la cama, como recién nacido y a la vez tumbado a su lado, muerto, yerto, inerte por esa lasitud que da todo post coitum, naciendo adulto, y que yo sentía por primera vez: nací de nuevo y nací muerto. (p. 379).

Esta visión do acto sexual como un nacemento está xa asociada aquí á experiencia da morte. O "Epílogo" constitúe a farsa desta dobre experiencia: morte do infante, nacemento do adulto, danza da vida e da morte, Jano carnavalesco, nesa fagocitación vaxinal -mascarada do último "rascabucheo"- que vive o protagonista. O efecto paródico alcanza á mesma literatura. "El viaje al centro de la tierra" en que finalmente se converte o "regreso ao útero" do heroe, símbolo de toda busca humana, de toda iniciación, acompáñase nesta danza carnavalesca da morte do infante -vocación de vida do adulto- cunha música infernal: as gargalladas do Pluto feminino:

> Ella se rió, no se sonrió, se rió a carcajadas que la sacudían, incluyendo a mi mano en su temblor de teta. Pero no se reía de mi acto sino de una acción que ocurría frenta a ella allá en la pantalla. (Era un cartón de Pluto más allá de un abismo, en el aire, ingrávido.) (p. 693).

A visión carnavalesca da propia iniciación erótica é a culminación da

---

232 Cfr. Kenneth E. Hall, op. cit., pp. 172-174.

233 O "Epílogo" actúa nesta novela como o telón no cine ou esas silenciosas e gráficas advertencias que ao comezo ou ao final da película nos preveñen de calquera identificación coa «realidade» da historia proxectada na pantalla. En *La Habana*, ese mecanismo de ficción, que atenta ao final contra a nosa "voluntaria suspensión do descreimento" -favorecida no curso da novela por múltiples signos de identificación coa "realidade"-, pon, en todo caso, un gran interrogante ao fundamento factual da historia. Cfr. ao respecto, o fragmento dunha carta persoal do novelista que recolle Isabel Álvarez-Borland,

autoparodia[233]. O cine desempeña, nela, como na historia de autoformación do heroe unha evasión da realidade frustrante, unha máscara, unha imaxe da Beleza perseguida e nunca alcanzada por este King Kong, este donxoanesco narrador que nos acompañou ata "Aquí llegamos" (p. 711).

Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante, Hispamérica, 1982, p. 19: "*La Habana* es la ciudad como maestra y amante poblada de maestros y amantes. Adopta la forma de una memoria y aunque el narrador único se puede confundir con el autor no se funden y el libro termina en una fantasmagoría que pone en duda la «realidad» de todas sus 606 páginas".

4 Conclusións

Na elaboración teórica e na revisión crítica e histórica do noso estudio sobre o *Bildungsroman* hispánico, perfílase un xénero teórico que polas súas raíces antropolóxico-míticas ocupa unha posición nuclear nas coordenadas sincrónica e diacrónica da novela.

En efecto, a especificación temática da que denominamos «novela de autoformación» vincula este xénero ás experiencias de transformación e maturidade humanas, ao tránsito da inocencia ao estado adulto, á busca permanente da identidade persoal. Nesta liña de expresión simbólica, o xénero que examinamos comparte o cadro significante do devir humano con outras manifestacións culturais e artísticas, entre elas, os "ritos de paso", especialmente os de iniciación; determinadas cerimonias relixiosas e sociais do mundo moderno; as mitoloxías de diferentes pobos; algunhas narracións épicas da antigüidade, e o cine, no noso século.

Dous compoñentes descobren o potencial simbólico e cognoscitivo de todas estas linguaxes: a *narratividade* e a *ficción*, os dous tamén calidades inherentes ao *mito*. Deste modo, a «novela de autoformación», polo seu carácter narrativo e ficticio, pola súa fonda significación humana e pola súa vitalidade formal, constitúe unha das privilexiadas derivacións do mito, entendido este como unha linguaxe que explica intuitiva e aloxicamente a ontoloxía, teleoloxía e epistemoloxía humanas. Manifestación privilexiada porque significa miticamente no texto e na historia ficticia que representa, pero tamén na evolución do discurso novelístico.

Neste sentido, un dos principais apoios teóricos foi para nós a hipótese de P. Ricoeur, segundo a cal a Humanidade descobre a súa identidade nas narracións que se conta a si mesma sobre si mesma. As diferentes historias de autoformación que nutren a evolución do discurso novelístico constitúen, nos seus diferentes períodos, imaxes especulares da autoformación cultural humana, de modo semellante a como os secuenciais autorretratos dos pintores -cfr. Rembrandt- nos ofrecen a traxectoria da súa maduración artística e persoal. Por iso non nos parece casual o feito de que destacados representantes textuais do noso xénero coincidan con fases de transformación e renovación novelísticas.

Unha das bases teóricas do noso concepto sobre a «novela de autoformación» é a metatextualidade subseguinte á producción histórica dos *Bildungsromane*. Moi reveladora foi nesa elaboración teórico-crítica do *Bildungsroman* a observación do

carácter *reflexivo* do xénero, que recollemos na raíz prefixa 'auto' e que corresponde na historia de autoformación narrada á *síntese* do esquema filosófico hegeliano. Da elaboración teórica do *Bildungsroman* provén tamén a tese da *ironía implícita ao xénero*, calidade que descobre ao mesmo tempo a *independización e maduración das instancias narrativas*, especialmente do lector implícito, que debe autoformarse na intrínseca ambigüidade e conflictividade do texto e do xénero: conflicto entre a temporalidade teleolóxica e cósmica da novela e a temporalidade fluente, caótica e aberta da vida que se tenta representar.

Os ensaios novelescos da *Antigüidade clásica e medieval* representan mediante a fórmula do *romance* diferentes concepcións da *busca da identidade persoal*: amatoria e azarosa, nas novelas helenísticas; voluntaria e probada en feitos de armas, nas novelas de cabalerías da Idade Media. Os *romances* gregos e medievais están xa centrados na experiencia da *proba* iniciática aínda que, nos dous casos, a proba é máis *confirmadora* que *transformadora*. Non obstante, con todo o seu rudimentarismo, estes *Prüfungsromane* helenísticos e medievais constitúen o embrión novelístico da novela de autoformación no que xa se advirten signos da futura evolución. A novela catalana *Tirant lo Blanc* do valenciano Joanot Martorell é, segundo vimos na Introducción, un destes anticipos textuais.

Acadamos a *expresión propiamente novelística da reflexión autoformativa* no primeiro texto da *novela picaresca española*, o *Lazarillo de Tormes*. Instrumento decisivo desta reflexión autoformativa textual é o *discurso autobiográfico* que, na primeira persoa gramatical, como ocorre na Picaresca, ou na terceira, expresa a temporalidade rememorativa inherente ao xénero.

As posicións teóricas vixentes sobre a *Autobiografía*, fundamentadas entre outros paradigmas, na Pragmática e na Estética da Recepción, manteñen a tese de que a ficcionalidade non serve para diferenciar entre *autobiografía* e *novela autobiográfica*. Neste sentido conectan fructiferamente coas hipóteses de Ricoeur sobre a temporalidade e o relato, particularmente, con eses dous procesos que, segundo aquel autor, presiden a busca da identidade narrativa da Humanidade: a "historización da ficción" e a "ficcionalización da historia". A autobiografía é, desde esta perspectiva, un xénero narrativo que interveu decisivamente na configuración da novela, en xeral, e moi especialmente na do xénero de autoformación. Unha interferencia de xéneros que manifesta, na modernidade, unha comunicación interactiva entre historia e ficción semellante á que se observa entre os xéneros históricos da Antigüidade e o incipiente

discurso novelesco. Non podemos ter reparo, por tanto, en sinalar como antecedentes ilustrativos do xénero que estudiamos algúns dos textos clásicos da Autobiografía, do mesmo modo que algunhas das novelas de autoformación e as súas historias ficticias teñen actuado como modelos de textos autobiográficos pretendidamente históricos.

A acentuación do discurso autobiográfico na novela do século XX potencia a fase reflexiva do xénero estudiado, que acha a súa máis lograda expresión na *novela lírica.* Nesta fase evolutiva do xénero, o discurso novelístico libera os *significados metafóricos e conformadores da espacialidade diexética e textual* e desenvolve unha propiedade xa presente no *Bildungsroman* histórico: a *metaficción.* Apoiándonos na hipótese de Ricoeur mencionada en primeiro lugar, a autoconciencia narrativa da historia ficticia que representa o discurso dunha novela lírica confluúe coa autoconciencia do mesmo xénero, para representar a maturidade reflexiva da humanidade que as xera.

As afinidades teóricas sinaladas por diversos autores entre "novela de autoformación" e xéneros didácticos próximos como a «novela de tese» e a «novela pedagóxica» impulsounos a examinar o comportamento histórico de todos eles co fin de determinar mellor os caracteres distintivos do xénero que estudiamos.

Observamos, en primeiro lugar, o conflicto existente entre a ambigüidade e polisemia do discurso novelístico, por un lado, e a inambigüidade e monosemia do discurso didáctico, por outro. O noso xénero, camiño de probas para un lector independente que busca, libre de tutelas, a súa autoformación no texto, somete en última instancia, á ironía e á ambigüidade que lle son propias calquera tese doutrinal. Non por casualidade encontramos o final abrupto, inharmónico e irónico de *Wilhelm Meister* noutras novelas de autoformación que se presentan como novelas de tese - cfr. o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán ou *Arredor de si*, de Otero Pedrayo-.

Advertimos tamén, en segundo lugar, os caracteres providencialista, paternalista e inmaduro da "novela pedagóxica". A dualidade de protagonistas -pedagogo e discípulo-, ilustración sintagmática e reflexión diexética do adoutrinamento que exerce o autor implícito sobre o lector, é instrumento retórico propicio para o programa didáctico da "novela de tese", xénero co que acostuma coincidir a "novela pedagóxica". Fronte a estes caracteres e irmandades, a novela de autoformación representa unha fase de maturidade dos individuos e do propio discurso novelístico. Na sintaxe da historia narrada, o protagonista perde a protección do pedagogo e enfróntase cos seus propios medios e circunstanciais axudantes ás probas iniciáticas. Reflexivamente, na pragmática

textual, o lector, segundo xa notamos, independízase tamén do programa pedagóxico do autor implícito de modo que as posibles mensaxes doutrinais e manifestacións ideolóxicas están sometidas á ironía e á ambigüidade da novela de autoformación.

En terceiro lugar, o repaso histórico permitiunos observar o comportamento da tradición narrativa hispánica con respecto a estes xéneros didácticos. Por unha parte, notamos como a xenialidade dos escritores hispanos aporta textos dun e doutro xénero - o *Lazarillo de Tormes*, novela de autoformación negativa, e o *Criticón* de Gracián, novela pedagóxica- moito antes de que se inaugure a serie histórica do *Bildungsroman* e da «novela pedagóxica» en Alemaña e Francia, respectivamente.

Por outra parte, percibimos tamén como a falta de constancia dos novelistas hispanos, apreciable no feito de que en ningún caso houbera unha explotación duradeira da fórmula autoformativa e pedagóxica inaugurada -semellante ao aproveitamento dos modelos xenéricos que houbo naqueles dous países- é, con todo, máis acusada na "novela pedagóxica". A case inexistencia de textos deste xénero na tradición narrativa hispánica, o rexeitamento explícito que novelas de formación manifestan cara á pedagoxía institucional, e a parodia do modelo pedagóxico foráneo -cfr. ao respecto a caricaturesca novela pedagóxica de Unamuno, *Amor y pedagogía*- revélannos non só o sentido crítico dos nosos escritores cara á educación institucionalizada senón tamén a distancia que por diferentes razóns contextuais -sociais, relixiosas e políticas- separou a educación ideolóxica e institucional da formación real dos individuos. Inexistente, inútil ou degradante -non esquezamos que a que consideramos primeira novela de autoformación, o *Lazarillo,* é unha novela de deformación social- a educación no mundo hispánico deixou desprotexidos aos individuos e propiciou, deste xeito, o seu enfrontamento directo co mundo. Isto explica, en definitiva, a inclinación da literatura hispánica á «novela de autoformación».

Certas constantes, observables no *corpus* de novelas hispánicas seleccionadas para o noso estudio, permitíronnos esbozar a *Poética* da «novela de autoformación» que presentamos no corpo central deste libro. É a principal contribución da nosa investigación á *Teoría da novela*. Estas son algunhas das nosas principais conclusións.

No aspecto da *Modalización*, constatamos, en primeiro lugar, *a destacada presencia do autor implícito*: na irónica construcción de narracións non fidedignas, na posición ideolóxica crítica e satírica, e na autorreflexión poética da historia de autoformación. Aínda que estas tres variantes de comportamento levan emparellada a reciprocidade do lector implícito nas respectivas direccións, tal reciprocidade inscríbese

nun proceso de "identificación irónica" coas mensaxes ideolóxicas e metanarrativas do autor implícito. Nesta independencia do lector baseamos, segundo vimos, a modernidade do xénero que estudiamos.

En segundo lugar, subliñamos o *carácter testemuñal do heroe que se autoforma* non só nas narracións homodiexéticas, onde aquel adoita testemuñar, en efecto, coa súa narración, as actuacións do mestre iniciático, senón tamén nas autodiexéticas e heterodiexéticas. Observamos así mesmo como este carácter testemuñal do noso heroe ten unha dobre dirección, apreciable textualmente nas narracións autodiexéticas pero presente en todas gracias á temporalidade rememorativa da narración e ao discurso autobiográfico: o "experiencing self", testemuña *na* historia, e o "narrating self", testemuña *da* historia. Os dous tipos de testemuño están presentes en maior ou menor grao en todas as novelas de autoformación. O predominio do testemuño *na* historia ou do testemuño *da* historia dependerá non só da preponderancia do personaxe ou do narrador como suxeito perceptor senón tamen do obxecto percibido: canto máis centrado está o obxecto no propio personaxe e no seu proceso de autoformación máis dominará o testemuño *da* historia -cfr. *La voluntad* de Azorín-; polo contrario, se a focalización se dispersa nun amplo conxunto de personaxes e anécdotas -*El Lazarillo de Tormes*-, máis dominará o testemuño do personaxe *na* historia. O compoñente reflexivo do xénero increméntase co *testemuño narrativo da historia narrada*, fenómeno que ten lugar nos períodos máis avanzados da historia do xénero.

En terceiro lugar, sinalamos a presencia dun *narratario diexético*, o propio heroe, en canto o discurso narrativo é un instrumento da súa autoformación ficticia. Por suposto a esixencia deste narratario implícito ao mesmo xénero non exclúe a presencia doutros narratarios intradiexéticos -paranarratarios- e extradiexéticos. A peculiariadade do xénero estudiado con respecto a esta entidade radica en que, gracias ao carácter reflexivo da autoformación, as correspondentes categorías emisoras, paranarradores -cfr. Ulises en *Las mocedades de Ulises* de Álvaro Cunqueiro- e narradores -manifestamente en todos os relatos autodiexéticos- son á súa vez paranarratarios e narratarios dos seus propios discursos. E todo iso sen perder as relacións recíprocas coas representacións da alteridade, tan necesaria como a reflexión, para o proceso constructivo da identidade persoal. A reflexión do xénero proxéctase ademais nas outras categorías emisoras e receptoras da enunciación textual, manifestación da que, xa vimos, é tamén unha das propiedades do noso xénero: a tendencia á *mise en abyme*. Desde esta perspectiva, establécese un circuíto reflexivo e recíproco da autoformación que vai do personaxe na historia ficticia ata o autor e lector empíricos, pasando polas instancias textuais: *paranarrador(es)* → *narrador* → *autor implícito* ↔ *lector implícito* ← *narratario* ←

paranarratario(s). Polo que respecta á nosa tradición narrativa, debemos sinalar aquí unha peculiaridade. O afán tan hispánico de finxir histórica unha narración, o perspectivismo e o substrato narrativo oral, características tan hispánicas igualmente, explican a proliferación de narratarios extradiexéticos e intradiexéticos ficticios que enmascaran aos intrinsecamente relacionados coa novela de autoformación.

En cuarto lugar, destacamos a progresiva asimilación do discurso do narrador ao do personaxe na evolución do xénero. Esta asimilación obsérvase no dominio do discurso autobiográfico; na presencia relevante de memorias, diarios e "monodias epistolares", e nas técnicas de "transparencia interior" -psicorrelato, monólogo relatado e monólogo narrativizado.- Este último monólogo, máis coñecido entre nós por "estilo indirecto libre", aínda que este non sexa totalmente equivalente ao monólogo narrativizado na concepción de Dorrit Cohn, revelouse como instrumento particularmente fructífero na construcción de novelas de autoformación hispánicas, segundo sinalamos oportunamente.

No que atangue ao discurso do narrador, a particularidade hispánica maniféstase no dominio das *memorias* sobre o discurso propiamente autobiográfico, característica estreitamente vinculada á *función testemuñal do heroe con respecto ao seu espacio iniciático* e á *actitude emotiva e posición crítica do autor implícito.*

No apartado correspondente da Poética, destacamos tres temporalidades: a *temporalidade psicolóxica,* a *temporalidade rememorativa* e a *temporalidade narrativa e metanarrativa.*

A primeira delas, a que concirne ao *tempo vivido internamente polo personaxe,* representa a primeira fase temporal do xénero, falando xeneticamente: a recepción e asimilación interna dos acontecementos diexéticos externos. Vinculada, en especial, aos estratos menos elaborados racionalmente -o sensitivo e o emotivo-afectivo- recoñécese textualmente nas *metonimias e metáforas espaciais*, nas *técnicas de transparencia interior* e na velocidade narrativa.

A segunda temporalidade, *fundada nas vivencias e nas lembranzas do personaxe* é a máis característica do xénero en canto representa a terceira fase reflexiva da iniciación: o retorno ás orixes. A súa manifestación textual dominante é a fundamental *retrospección narrativa,* as alteracións de *orde -analepses e prolepses-* e a *rememoración en segundo grao.*

A terceira temporalidade, sostida sucesivamente polas dúas anteriores, está implicada no mesmo proceso narrativo e na intelixencia que selecciona cosmicamente os momentos vividos e rememorados polo personaxe. O carácter racional e a vocación epistemolóxica desta temporalidade faina portadora da autoconciencia inherente ao noso xénero. As súas máis frecuentes manifestacións textuais son os *resumos iterativos,* sobre todo aqueles nos que o significado está relacionado coa autoformación, e as *pausas digresivas*, reflexivas, poéticas, irónicas, satíricas e, especialmente como no caso anterior, as que se proxectan sobre a autoformación do heroe.

A *metáfora* e a *metonimia* revélanse como instrumentos de análise ineludibles na *Espacialización* do xénero que tratamos.

En primeiro lugar, a historia, a narración e a mesma autoformación son metonimias do espacio textual, manifestación da terceira fase iniciática do heroe.

En segundo lugar, este espacio textual é un "modo de figuración simbólica" da nosa estructura antropolóxico-mítica. A historia da novela potenciou especialmente o *camiño de probas* con dous *leit- motiven* de carácter itinerante: *o camiño e a viaxe.* A novela dos nosos días incide máis ben no valor simbólico-mítico dos espacios cerrados. Cidades, celas de institucións penitenciarias ou pedagóxicas, faiados, sotos, prostíbulos son representacións dos mitemas "descensus ad inferos" ou "ingressus ad uterum". Por último, independentemente de que a novela se constitúa como representación textual do mitema "regreso ás orixes", o espacio textual pode representar metaforicamente ese regreso. Isto ocorre nas novelas de autoformación que, como *Wilhelm Meister,* están construídas sobre a estructura do *romance.*

En terceiro lugar, destacamos as *potencialidades conformadoras, integradoras e identificadoras do espacio iniciático.* De ningún modo visto como receptáculo pasivo senón como *alteridade necesaria para a autoformación*, o espacio iniciático desempeña actancialmente *funcións de EMISOR, AXUDANTE, OPOÑENTE e incluso DESTINATARIO.*

Sinalamos tamén como os signos textuais e peritextuais poden axudar aos lectores, mediante a súa significación metafórica e metonímica, a descubrir os valores autoformativos do espacio, e como a metáfora e a metonimia poden, pola súa parte, representar estados autoformativos diferentes.

Finalmente, advertimos como característica das novelas de autoformación hispánicas a énfase no *espacio diexético*, énfase que está vinculada á destacada función testemuñal dos nosos heroes *na* historia, á presencia relevante do autor implícito e ao discurso predominante das *memorias*. A manifestación conxunta e acusada de todos estes factores nun mesmo texto sitúanos nos límites do xénero.

Abordar a *Semántica* da «novela de autoformación» obrigounos a entrar en conflicto coa ríxida aplicación que algúns críticos fixeron da dicotomía de Forster "flat / round character" ás novelas do xénero estudiado. Así viamos como algúns destes críticos negaban a condición autoformativa da novela picaresca española aducindo o carácter plano dos seus heroes. Apoiándonos na crítica que Rimmon-Kenan fai da dicotomía de Forster, sostivemos e sostemos que a característica fundamental do heroe da novela de autoformación non está no ser "plano" ou "redondo" senón no *desenvolvemento -positivo ou negativo- das súas potencialidades naturais*. A transformación do heroe acostuma despregarse nun amplo espectro vital, dada a atención prioritaria que a súa figura ten na novela, pero non é infrencuente encontrarnos tamén con personaxes que desenvolven só unha ou dúas facetas autoformativas. Non son personaxes "redondos" pero si "modelados" unilateral ou bilateralmente polo mundo diexético. O dominio dunha ou dúas variantes autoformativas nos textos novelísticos examinados permitiunos incluso trazar un cadro das dominantes semánticas do xénero: autoformación *sentimental, erótico-sexual, ético-social, intelectual, narrativo-fantástica, artístico-literaria, ideolóxico-moral, autoformación feminina, identificación coa comunidad de orixe* e *unión mística coa natureza*.

O boceto da Poética do xénero que estudiamos, relativo ao DISCURSO das novelas examinadas, está fundamentado diexeticamente na estructura tripartita de toda HISTORIA DE AUTOFORMACIÓN. Catro enfoques diferentes confirman esta estructura: o esquema antropolóxico-mítico de Joseph Campbell -*Chamada á aventura* → *Iniciación* → *Retorno ás orixes;* a interpretación filosófica de Hegel -*Eu (tese)* → *Mundo (antítese)* → *Conciencia do Eu (síntese)*; o esquema actancial de Susan Suleiman -*Suxeito* → *Obxecto* → *Destinatario*- e a sintaxe lóxico-narrativa de Claude Brémond -*Virtualidades naturais do heroe (Fin a conseguir: Autoformación)* → *Actualización desas virtualidades na interacción con axentes externos (Proceso de autoformación)* → *Reflexión sintética da formación sobre a conciencia do heroe (Fin conseguido)*-.

A vocación invasora da «novela de autoformación», dada a súa especificación temática e a súa raizame antropolóxico-mítica; o carácter teleolóxico e aberto da historia de autoformación que reclama frecuentemente continuacións diexéticas, segundo vimos,

e a reflexividade e metaficción inherentes ao xénero son tres factores que nas súas respectivas direccións auguran un permanente reencontro de nós, os lectores, coas historias ficticias que máis especificamente permiten a nosa autoformación o noso autodescubrimento, a nosa identidade cultural e individual.

5 Bibliografía

5.1 Bibliografía primaria*

ALCALÁ, Xavier
1980 *A nosa cinza*, Vigo, Galaxia.

ALEMÁN, Mateo
1987 *Guzmán de Alfarache*, I e II, Madrid, Cátedra.

ANÓNIMO
1992 *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra. Ed. de Francisco Rico.

APULEYO
1985 *Las metamorfosis* o *El asno de oro*, Madrid, Cátedra.

ARGUEDAS, José Mª
1980 *Los ríos profundos*, Lima, Horizonte.

ARLT, Roberto
1981 *El juguete rabioso*, Barcelona, Bruguera. 1ª ed. en Ed. Losada, 1958.

AUGUSTINI, S. Aurelii
1913 *Confessionum*, Libri XIII, Taurini, Petri Marietti Editoris.

AZAÑA, Manuel
1981 *El jardín de los frailes*, Madrid, Alianza Editorial. Publicada na revista *La pluma* (1921-1922) e editada en libro por vez primeira no ano de 1927.

AZORÍN
1902 *La voluntad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973.

BALZAC, Honoré de
1963 *Le père Goriot*, Paris, Garnier.

BAREA, Arturo
1977 *La forja de un rebelde. La ruta*, Madrid, Turner.

1977 *La forja de un rebelde. La llama*, Madrid, Turner.

1984 *La forja de un rebelde. La forja*, Madrid, Turner.

BAROJA, Pío
1902 *Camino de Perfección (Pasión Mística)*, Madrid, Caro-Raggio, s. d.

1972 *La busca*, Madrid, Caro Raggio.

1975 *La sensualidad pervertida*, Madrid, Caro Raggio, 1ª ed. en agosto de 1920.

1991 *El árbol de la ciencia*, Madrid, Caro Raggio / Cátedra. Ed. de Julio Caro Baroja.

BLANCO AMOR, Eduardo
1976 *La catedral y el niño*, Madrid, Ediciones del Centro.

1980 *Xente ao lonxe*, Vigo, Galaxia.

*Inclúense obras que non son propiamente «novelas de autoformación» pero que constitúen o *corpus* básico do estudio.

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo
1979 *Un mundo para Julius*, Barcelona, Laia.

CABRERA INFANTE, Guillermo
1979 *La Habana para un infante difunto*, Barcelona, Seix Barral.

CALVINO, Italo
1989 *El caballero inexistente*, Madrid, Siruela, trad. de Esther Benítez.

CARLYLE, Carlos
1976 *Sartor Resartus*, Caracas, Fundamentos, trad. de E. González Blanco.

CASARES, Carlos
1988 *Xoguetes para un tempo prohibido*, Vigo, Galaxia.

CELA, Camilo José
1970 *Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo*, Barcelona, Noguer.

CERVANTES, Miguel de
1977 *Don Quijote de la Mancha*, I e II, Madrid, Cátedra.

CUNQUEIRO, Álvaro
1970 *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino.

CHACEL, Rosa
1985 *Memorias de Leticia Valle*, Barcelona, Lumen.

D. JUAN MANUEL
1980 "De lo que contesçió a un omne que se fizo amigo e vasallo del Diablo", *El conde Lucanor*, Madrid, Cátedra, pp. 263-268.

DEFOE, Daniel
1982 *Robinson Crusoe*, Madrid, Anaya, trad. de Martha Eguía.

DELIBES, Miguel
1970 *El camino*, Barcelona, Destino, 1ª ed. 1950.

DESCARTES, René
1983 *Discours de la Méthode. Oeuvres et lettres*, ed. de André Bridoux, Bruges, Gallimard, pp. 125-179.

DICKENS, Charles
1962 *David Copperfield*, Barcelona, Juventud.

ECO, Umberto
1986 *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.

ELIOT, George
1988 *El molino junto al Floss*, Barcelona, Planeta, trad. de María Luz Morales e introd. de Doireann Macdermott.

FÉNELON, Fr. Salignac de la Mothe
1859 *Les aventures de Télémaque, Fils D' Ulysse*, Tours, A^{d} Mame et C^{ie}, Imprimeurs-Libraires.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao
1923 *El secreto de Barba-Azul*, Madrid, Atlántida.

FLAUBERT
1961 *L' Éducation sentimentale*, Paris, Garnier.

FOURNIER, Alain
1986 *Le Grand Meaulnes. Miracles*, Paris, Garnier.

GARCÍA SÁNCHEZ, Javier
1989 *El mecanógrafo*, Barcelona, Montesinos.

GIL DE BIEDMA, Jaime
1974 *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen.

GOETHE, Johann W.
1931 *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, I, II, e III, Madrid, Espasa-Calpe, trad. de Ramón Mª Tenreiro.

1987 *Años de andanzas de Guillermo Meister (Wilhelm Meisters Wanderjahre). Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, pp. 518-573.

GOYTISOLO, Juan
1976 *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1ª ed. México, 1966.

GRACIÁN, Baltasar
1984 *El Criticón*, I e II, Madrid, Cátedra.

GRIMMELSHAUSEN, H. J. CH. von
1986 *Simplicius Simplicissimus*, Madrid, Cátedra.

GÜIRALDES, Ricardo
1987 *Don Segundo Sombra*, Madrid, Aguilar.

HESSE, Hermann
1979 *El lobo de la estepa. Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, pp. 657-853.

1979 *Narziss y Goldmund. Obras completas*, III, Madrid, Aguilar, pp. 858-1130.

1979 *El juego de los abalorios. Obras completas*, I, Madrid, Aguilar, pp. 537-1043.

1979 *Demian. Obras completas*, II, Madrid, Aguilar, pp. 667-803.

HÖLDERLIN, Friedrich
1976 *Hiperión o el eremita en Grecia*, Madrid, Ed. Hiperión, 1986[8], trad. de Jesús Munárriz.

JARNÉS, Benjamín
1932 *Lo rojo y lo azul*, Madrid, Espasa-Calpe.

1979 *El convidado de papel*, Zaragoza, Guara.

JENOFONTE
1987 *Ciropedia*, Madrid, Gredos, trad. de Ana Vegas Sansalvador.

JEREMÍAS
1975 *Jeremías. Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, pp. 1131-1197.

JOYCE, James
1980 *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, Argos Vergara, trad. de Dámaso Alonso.

LAFORET, Carmen
1987 *Nada*, Barcelona, Destino.

LLULL, Ramón
1986 *Libro de la orden de caballería*, Madrid, Alianza Editorial, trad. de Luis Alberto de Cuenca do orixinal *Llibre de l' ordre de cavalleria.*

MANN, Thomas
1985 *La montaña mágica*, Barcelona, Plaza y Janés.

MARTÍNEZ BARBEITO, Carlos
1950 *Las pasiones artificiales*, Barcelona, Destino.

MARTORELL, Joanot
1982 *Tirant lo Blanc*, en *Tirant lo Blanc i altres escrits de Joanot Martorell*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel.

MATUTE, Ana Mª
1971 *La torre vigía*, Barcelona, Lumen.

1985 *Primera memoria*, Estella-Navarra, Salvat.

MIRÓ, Gabriel
1947 *Las cerezas del cementerio. Obras completas*, III, Madrid, Biblioteca Nueva.

MOIX, Ana María
1991 *Julia*, Barcelona, Lumen.

MUSIL, Robert
1985 *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Barcelona, Seix Barral.

NEIRA VILAS, Xosé
1978 *O ciclo do neno. Memorias dun neno labrego. Cartas a Lelo. Aqueles anos do Moncho*, Madrid, Akal.

OTERO PEDRAYO, Ramón
1949 *La vocación de Adrián Silva*, La Coruña, Moret.

1984 *Arredor de si*, Vigo, Galaxia, 1ª ed. en *Nós*, A Cruña, 1930.

PARDO BAZÁN, Emilia
1971 *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed.

PÉREZ GALDÓS, Benito
1950 *Trafalgar. Obras completas*, I, Madrid, Aguilar.

PÉREZ DE AYALA, Ramón
1923 *A.M.D.G.*, Madrid, Mundo Latino.

1923 *La pata de la raposa*, Madrid, Mundo Latino.

1923 *Tinieblas en las cumbres*, Madrid, Mundo Latino.

1982 *Troteras y danzaderas*, Madrid, Castalia, con prólogo de A. Amorós.

1983 *Belarmino y Apolonio*, Madrid, Cátedra, ed. de A. Amorós.

1983 *Los trabajos de Urbano y Simona*, Madrid, Alianza Editorial.

RIQUER, Martín de (ed.)
1989 *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Madrid, Siruela.

ROUSSEAU, J.-J.
1964 *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier.

1987 *Les confessions de J.-J. Rousseau. Oeuvres Complètes*, I, Paris, Seuil.

SAN JUAN
1975 *Evangelio*, 12, 24-25, *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, pp. 1497-1541.

STERNE, Laurence
1990 *La vida y las opiniones del caballero TRISTRAM SHANDY. Los sermones de Mr. Yorick*, Madrid, Alfaguara, trad. de Javier Marías, 1ª ed., 1978.

STENDHALL
1960 *Le rouge et le noir*, Paris, Garnier.

SWIFT, Jonathan
1982 *Los viajes de Gulliver*, Madrid, Anaya, trad. de Pollux Hernúñez.

TROYES, Chrétien de
1959 *Le Roman de Percival ou Le conte du Graal*, ed. de William Roach, publicada a partir do manuscrito francés 12576 da Bibliothèque Nationale, Genève, Librairie Droz / Paris, Librairie Minar.

UNAMUNO, Miguel de
1902 *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992[6], ed. e introd. de Ana Caballé.

VALERA, Juan
1986 *Pepita Jiménez*, Barcelona, Bruguera.

VALLE-INCLÁN, Ramón Mª del
1989 *Sonata de otoño. Sonata de invierno*, Madrid, Espasa-Calpe, ed. de Leda Schiavo, baseada no texto das últimas edicións publicadas na vida do autor (I. Rivadeneyra, Madrid, 1933).

VARGAS LLOSA, Mario
1986 *Los cachorros*, Madrid, Cátedra.

1986 *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral.

VOLTAIRE
1960 *Romans et contes. Candide ou l' optimisme*, Paris, Garnier.

5.2 Bibliografía teórica e crítica

ABOU, Selim
1981 *L' identité culturelle,* Paris, Anthropos.

AGUIAR E SILVA
1972 *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

1982 "Géneros literários", *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina, pp. 331-393.

AINSA, Fernando
1986 *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos.

ALBÉRÈS, R. M.
1971 *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus.

ALONSO, Carlos J.
1990 *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Authoctony,* Cambridge, Cambridge University Press.

ALONSO, D.
1951 "*Tirant lo Blanc*, novela moderna", *Revista Valenciana de Filología*, I, pp. 179-215.

ALTER, Robert
1975 *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.

ALTHEIM, F.
1948 *Literatur und Gesellschaft im ausgehenden Altertum*, I, Halle.

ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel
1982 *Discontinuidad y ruptura en Guillermo Cabrera Infante*, s. l., Hispamérica.

1985 "*La Habana para un infante difunto*: Cabrera Infante's Self Conscious Narrative", *Hispania*, 68, pp. 44-48.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.
1991 *La Novela del Siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

AMEZCUA, José
1984 *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México, Universidad Autónoma Metropolitana de Iztapalapa.

AMORÓS, Andrés
1974 *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.

1974 *Introducción a la novela contemporánea*, Madrid, Cátedra.

AMRINE, Frederick
1987 "Rethinking the *Bildungsroman*", *Michigan Germanic Studies*, 13, 2, pp. 119-139.

APARICI LLAMAS, María Pilar
1982 *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*, Barcelona, Institución «Milá y Fontanals», CSIC, Instituto de Filología.

ARANGUREN, José Luis L.
1958 "La vocación según el sentido ético", *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia, pp. 97-101.

ARISTÓTELES / HORACIO
1987 *Artes Poéticas*, Madrid, Taurus, ed. bilingüe de Aníbal González.

ASENSI, Manuel
1990 "Estudio Introductorio: Crítica límite / El límite de la crítica" en M. Asensi (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco, pp. 9-78.

ATKINS, Stuart
1972 "*Wilhelm Meisters Lehrjahre*: Novel or Romance?" en Peter Uwe Hohendahl et al. (eds.), *Essays on European Literature*, In Honor of Liselotte Dieckmann, St. Louis, Missouri, Washington U. P., pp. 45-52.

AUSTIN, J. L.
1971 *Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras*, Buenos Aires, Paidós.

AUERBACH, Erich
1950 *Mímesis: La realidad en la literatura*, México, F.C.E.

AYLWARD, Edward T.
1989 *Martorell's "Tirant lo Blanc": A Program for Military and Social Reform in Fifteenth-Century Christendom*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

BACHELARD, Gaston
1965 *La poética del espacio*, México, F. C. E., trad. de Ernestina de Champourcin do orixinal *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

BAJTIN, M. M.
1982 "El problema de los géneros discursivos", *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, trad. de Tatiana Bubnova do orixinal ruso publicado en 1979, pp. 248-293.

1985 *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.

BAL, Mieke
1985 *Teoría de la narrativa. (Una Introducción a la Narratología)*, Madrid, Cátedra.

BALIÑAS, Carlos
1991 *Descubrindo a Otero Pedrayo,* Santiago de Compostela, Fundación Universitaria de Cultura.

BARTHES, Roland
1957 *Mythologies*, Paris, Seuil.

1970 "Introducción al análisis estructural de los relatos", AAVV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.

BATAILLON, Marcel
1968 *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*, Madrid, Anaya, 1973[2].

BEAUJOUR, Michel
1980 *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil.

BEDDOW, Michael
1982 *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann,* Cambridge, Cambridge University Press.

BELTRÁN LLAVADOR, Rafael
1983 *"Tirant lo Blanc". Evolució i revolta de la narració de cavalleries*, València, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de València.

BENVENISTE, Émile
1966 "De la subjectivité dans le langage", *Problèmes de lingüistique générale*, Paris, Gallimard, pp. 258-266.

1977 *Problemas de lingüística general,* II, México, Siglo XXI.

BERMAN, Antoine
1983 "Bildung et Bildungsroman", *Le temps de réflexion*, 4, pp. 141-159.

BERNSTEIN, J. S.
1972 *Benjamín Jarnés*, New York, Twayne Publishers.

BILLESKOV JANSEN, F. J.
1983 "*Gulliver's Travels.* A Study in the Aesthetics of the Roman à Thèse", *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies-Odense,* Copenhagen, 38, 1, pp. 13-23.

BLACKBURN, Alexander
1979 *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel 1554-1954*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

BLANCO, Carmen
1990 "A muller en *Arredor de si*", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama de século XX.* A Coruña, Consello da Cultura galega, pp. 227-251.

BLANCO AGUINAGA, Carlos
1957 "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo", *Nueva Revista de filología hispánica*, XI, pp. 316-328.

BLANCKENBURG, Friedrich von
1965 *Versuch über den Roman,* Stuttgart, Faksimileansdruck der Originalangabe von 1774.

BOBES NAVES, Mª del Carmen
1977 *Gramática textual de "Belarmino y Apolonio"*, Madrid, Cupsa.

1985 *Teoría General de la novela. Semiología de "La Regenta"*, Madrid, Gredos.

1993 *La novela*, Madrid, Síntesis.

BOILEAU
1966 *Art Poétique. Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.

BOKLUND, Karin M.
1977 "On the Spatial and Cultural Characteristics of Courtly Romance", *Semiotica*, 20, 1 / 2, pp. 1-37.

BOOTH, Wayne C.
1974 *La retórica de la ficción*, Barcelona, A. Bosch, trad. de Santiago Gubern Garriga-Nogués do orixinal *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961, 2ª ed. en lingua inglesa en 1983.

1986 *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus.

1988 "Apraising Some Friends", *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, pp. 201-224.

BRANCAFORTE, B.
1980 *"Guzmán de Alfarache" ¿Conversión o degradación?*, Madison, The Hispanic Seminary.

BRÉMOND, Claude
1970 "La lógica de los posibles narrativos", en AAVV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 87-109.

1987 "Sobre la noción de motivo en el relato", en Tz. Todorov et al., *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, pp. 115-127.

BROOKE-ROSE, Christine
1988 "Géneros históricos / Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov", en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 49-72.

BUTLER, R.
1983 "The Realist Novel as 'Roman D' Éducation': Ideological Debate and Social Action in *Le Père Goriot* and *Germinal*", *Nineteenth-Cent. Fr. Studies*, USA, 12, 1-2, pp. 68-77.

CABO, Fernando
1992 *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.

CAMPBELL, Joseph
1959 *El héroe de las mil caras*, México, F. C. E.

CAMPS, V.
1976 *Pragmática del lenguaje y Filosofía analítica*, Barcelona, Península.

CAPITÁN DÍAZ, Alfonso
1991 *Historia de la educación en España. I. De los orígenes al Reglamento General de Instrucción Pública (1821)*, Madrid, Dykinson.

CARBALLO CALERO, Ricardo
1975 *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, Galaxia.

CARRASCO URGOITI, María Soledad
1977 "La figura del guía en *El Criticón*", *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, I, Burdeos, pp. 271-278.

CASARES, Carlos
1976 "Otero Pedrayo e o cenáculo ourensán", *Grial*, 52, pp. 184-191.

1981 *R. Otero Pedrayo*, Vigo, Galaxia.

CASSIRER, Ernst
1945 *Antropología filosófica*, México, F. C. E., 1983.

CATAUDELLA, Quintino
1958 *Il romanzo Classico*, Roma, Casini.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté
1988 *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.

CIZEK, E.
1977 "Les structures du roman antique", *Erotica antiqua. Acta of the International Conference on the Ancient Novel*, Bangor, pp. 106-128.

CLARK, Priscilla P.
1984 "The Metamorphoses of Mentor: Fénelon to Balzac", *Romanic Review*, 75, 2, pp. 200-215.

COHEN, Ralph
1986 "History and Genre", *New Literary History*, 17, 2, pp. 203-218.

COHN, Dorrit
1981 *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, trad. de Alain Bony do orixinal inglés *Transparent Minds*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

COLLARD, Patrick
1986 "Aspecto del simbolismo en *La torre vigía* de Ana Mª Matute", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I, Madrid, pp. 415-419.

COSTE, Didier
1980 "Trois conceptions du lecteur", *Poétique*, 43, pp. 354-371.

CRUZ, Manuel
1986 *Narratividad: La nueva síntesis*, Barcelona, Península.

CUEVILLAS, Florentino L.
1976 "Libros. *Adolescencia*", *Grial*, 52, pp. 258-259.

CULLER, J.
1984 *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid, Cátedra.

CURTO HERRERO, Francisco
1976 *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March.

CHANDLER, F. W.
1912 *La novela picaresca en España*, Madrid, España-Moderna, trad. do orixinal inglés *Romances of Roguery*, New York, McMillan P., 1889.

CHATMAN, Seymour
1990 *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

D' AMBROSIO SERVODIDIO, Mirella
1980 "Spatiality in *Nada*", *Anales de la Narrativa Española Contemporánea*, 5, pp. 57-71.

DELIBES, Miguel
1991 *El Sol*, martes 16 de julio (información recollida por A. Puente).

DÉMOIRIS, René
1975 *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux Lumières*, Paris, Armand Colin.

DISALVO, Marilyn
1980 "The myth of Narcissus", *Semiotica*, 30, 1 / 2, pp. 15-25.

DÍAZ ARENAS, Ángel
1988 *Las perspectivas narrativas. Teoría y Metodología*, Kassel, Reichenberger.

DILTHEY, Wilhelm
1872 *Das Leben Schleiermachers*, I, Berlin, 1922.

1906 "Hölderlin", W. D., *Das Erlebnis und die Dichtung, Lessing-Goethe-Novalis-Hölderlin*, Göttingen, 1965.

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tz.
1983 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Siglo XXI.

DUFRENNE, Mikel
1982 *Fenomenología de la Experiencia Estética*, Valencia, Fernando Torres. Versión española de Román de la Calle do orixinal *Phénomenologie de l' Experience esthétique. I. L'Objet esthétique*, Paris, PUF, 1953.

DUNN, Susan
1980 "Education and Seduction en *Les Liaisons dangereuses*", *Symposium*, 24, 2, pp. 125-137.

DURÁN, Armando
1973 *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Madrid, Gredos.

DURAND, G.
1969 *Les structures anthropologiques de l' imaginaire*, Paris, Bordas.

ECO, Umberto
1986 *Il nome della rosa. In Appendice Postille a "Il nome della rosa" di Umberto Eco*, Milano, Bompiani.

ELIADE, Mircea
1968 *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1983.

1975 *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus.

1983 *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.

ELSBREE, Langdon
1991 *Ritual Passages and Narrative Structures*, New York, Peter Lang.

ENKVIST, Inger
1987 *Las técnicas narrativas de Vargas Llosa*, Goterna, Kungälv, Gunnar von Proschwitz, Romanica Gothoburgensia, XXXVI.

EWEN, Joseph
1971 "The Theory of Character in Narrative Fiction" *Hasifrut*, 3, pp. 1-30 (en hebreo).

1980 *Character in Narrative*, Tel Aviv, Sifrilat Po' alim (en hebreo).

FERNÁNDEZ, James W.
1980 "Reflections on looking into mirrors", *Semiotica*, 30, 1 / 2, pp. 27-39.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. Mª e HERRERA RODRIGO, M.
1988 *La narrativa de la guerra civil: Arturo Barea*, Barcelona, PPU.

FERNÁNDEZ ROCA, X.A.
1976 "Algunhas anotacións pra un estudio crítico de *Arredor de si*", *Grial*, 52, pp. 249-257.

FERRO RUIBAL, Xesús et al.
1992 *Diccionario dos nomes galegos*, Vigo, Ir Indo.

FLACELIÈRE, R.
1962 *Histoire littéraire de la Grèce*, Paris.

FLÓREZ, Ramiro
1987 "Sistema de pensamiento y razón educativa en Unamuno", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, pp. 187-204.
FORSTER, E.M.
1983 *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate.

FREEDMAN, Ralph
1972 *La novela lírica. Hermann Hesse, André Gide y Virginia Woolf*, Barcelona, Seix Barral, trad. de José Manuel Llorca do orixinal *The Lyrical Novel. Studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
FRIEDMAN, Norman
1967 "Point of view in fiction" (PMLA, 1955) en Ph. Stevick (ed.), *The Theory of the Novel*, New York, The Free Press. A Division of MacMillan Publishing, Co., Inc., pp. 108-137.

FRYE, Northrop
1977 *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila.

1980 *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila.

FUENTES, Víctor
1989 *Benjamín Jarnés: Biografía y Metaficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

FUMAGALLI, Edoardo
1988 *Matteo Maria Boiardo volgarizzatore dell' "Asino d'oro": contributo allo studio della fortuna di Apuleio nell' Umanesimo*, Padova, Antenore.

FUSILLO, Massimo
1991 *Naissance du roman*, Paris, Seuil, trad. de *Il Romanzo greco. Polifonia ed Eros*, Venezia, Marsilio Editore, 1989.

GADAMER, Hans-Georg
1977 *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio
1926 "Un cuento árabe, fuente común de Abentofail y de Gracián", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XLVII, pp. 1-67 e 241-269.

GARCÍA GUAL, Carlos
1972 *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1982.

1974 *Primeras novelas europeas*, Madrid, Istmo, 1982.

1991 *Figuras helénicas y géneros literarios*, Madrid, Mondadori.

GARRIDO GALLARDO, M. A.
1982 *Estudios de Semiótica Literaria*, Madrid, CSIC.

1988 "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 9-27.

GARRIDO GALLARDO, M. A (ed.)
1986 *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC.

GENETTE, G.
1972 *Figures III*, Paris, Seuil. Versión española de Carlos Manzano en Ed. Lumen, Barcelona, 1989.

1977 "Genres, types, modes", *Poétique*, 32, pp. 389-421. Versión española, "Géneros, 'tipos', modos", en M. A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, pp. 183-233.

1979 *Introduction à l' architexte*, Paris, Seuil.

1983 *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.

1987 *Seuils*, Paris, Seuil.

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

1991 *Fiction et diction*, Paris, Seuil. Versión española en Ed. Lumen, Barcelona, 1993.

GENNEP, Arnold van
1986 *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus.

GIL, Miguel L.
1979 "La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno-Pérez de Ayala)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, 348, pp. 596-608.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco
1990 *Escritos sobre la Universidad Española*, Madrid, Espasa-Calpe.

GLOWINSKI, Michael
1987 "Sur le roman à la première personne", *Poétique*, 72, pp. 497-507. Versión francesa de "On the First-Person Novel", *New Literary History*, 9, 1977, pp. 103-114.

GNUTZMANN, Rita
1984 *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

GODOY GALLARDO, Eduardo
1979 *La infancia en la narrativa española de posguerra. 1936-1978*, Madrid, Playor.

GODZICH, Wlad e SPADACCINI, Nicholas
1987 "From Discourse to Institution", N. Spadaccini (ed.), *The Institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, pp. 9-37.

GONZÁLEZ-BERRY, Erlinda e REBOLLEDO, Tey Diana
1985 "Growing Up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros", *Revista Chicano-Riquena*, 13 (3-4), Houston, pp. 109-119.

GONZÁLEZ-MILLÁN, Xoán
1991 *Álvaro Cunqueiro: os artificios da fabulación*, Vigo, Galaxia.

GOTHOT-MERSCH, C., CELIS, R. e JONGEN, R. (dir.)
1984 *Narration et interprétation*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis.

GRACIA, Jordi
1988 *La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

GRANDEROUTE, Robert
198 *Le roman pédagogique de Fénelon a Rousseau*, 2 tomos, Genève, Slatkine.

GRAYSON, Nancy J.
1968 "The Mentor Figure in Selected Novels by Thackeray, Dickens and Meredith", Ph. D., Austin, The University of Texas.

GREIMAS, A.J.
1970 "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico" en AAVV, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974[4], pp. 45-86.

1971 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

1973 *En torno al sentido. Ensayos semióticos*, Madrid, Gredos.

GUILLÉN, Claudio
1971 "Toward a Definition of the Picaresque", *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, pp. 71-106.

1985 *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica.

1988 "La disposición temporal del *Lazarillo*", *El primer Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.

GULLÓN, Germán
1976 *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.

1990 "Un paradigma para la novela española moderna: *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno", *MLN, Hispanic Issue*, 105, 2, pp. 226-243.

1990 "La densidad genérica: *Los pazos de Ulloa* (1886)", *La novela del siglo XIX: Estudio sobre su evolución formal*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, pp. 81-97.

1990 "Una educación para el lector. *La Regenta* (1885)", *La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal*, pp. 65-79.

GULLÓN, Ricardo
1980 *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch.

1984 *La novela lírica*, Madrid, Cátedra.

1990 "Relacións intertextuais en *Arredor de si*", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama do século XX*, A Coruña, Consello da Cultura Galega, pp. 201-214.

GULLÓN, Rosa e DÍAZ, Fe
1987 *Literatura galega*, I, Lugo, Ingabad, pp. 69-125.

GUTIÉRREZ MARTÍNEZ-CONDE, Juan
1992 *Literatura y sociedad en el mundo chicano*, Madrid, Ediciones de la Torre.

HÄGG, Thomas
1971 *Narrative Technique in Ancient Greek Romances. Studies of Chariton, Xenophon Ephesius and Achilles Tatius*, Stockolm.

HALL, Kenneth E.
1989 *Guillermo Cabrera Infante and the Cinema*, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

HAMBURGER, Käte
1986 *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, trad. de Pierre Cadiot do orixinal alemán *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett, 1977. Segunda ed. revisada en inglés, *The Logic of Literature*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

HANNOSH, Michele
1989 "The Reflexive Function of Parody", *Comparative Literature*, 41, 2, pp. 113-127.

HAYES, Aden W.
1981 *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, London, Tamesis Books Limited.

HEGEL, G.W.F.
1981 *Fenomenología del Espíritu*, México, F. C. E., 1ª ed. en español, 1966, trad. de Wenceslao Rocas do alemán *Phänomenologie des Geistes*, texto de Johannes Hoffmeister, Hamburgo, Ed. Félix Meiner, 1952[6], 1ª ed. en 1807.

1983 *Estética*, 8, Buenos Aires, Siglo Veinte.

HEGER, K.
1960 *Baltasar Gracián. Estilo y doctrina*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

HERNÁNDEZ-STEVENS, Guillermo
1982 *"Lazarillo de Tormes" and Apuleius' "Metamorphoses": A Comparative Inquiry*, tese de doutoramento inédita, Berkeley, University of California.

HERRERO, Nieves
1982 "Ramón Otero Pedrayo e Henri Bergson: Notas para unha filosofía galega", *Ágora*, 2, pp. 175-176.

HIRSCH, E. D.
1976 *The Aims of Interpretation*, Chicago, The University of Chicago Press.

HIRSCH, Marianne
1979 "The Novel of Formation as Genre: Between *Great Expectations* and *Lost Illusions*", *Genre*, 12, 2, pp. 293-311.

HOFFMEISTER, Gerhart
1980 *España y Alemania. Historia y documentación de sus relaciones literarias*, Madrid, Gredos.

HOOGSTRATEN, Rudolf van
1986 *Estructura mítica de la picaresca*, Madrid, Fundamentos.

HOWE, Susanne
1930 *Wilhelm Meister and His English Kinsman, Apprentices to life*, New York, Columbia University Press.

HUET, Pierre-Daniel
1970 *Traité de l' Origine des Romans*, Genève, Slatkine.

HUME, David
1988 *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Tecnos, trad. de Félix Duque do orixinal *A Treatise of Human Nature*, 1739-1740.

IFE, B. W.
1985 *Reading and Fiction in Golden-Age Spain. A Platonist Critique and Some Picaresque Replies*, Cambridge, Cambridge University Press. Hai trad. española na Ed. Crítica, Barcelona, 1992.

IFRI, Pascal
1983 "Focalisation et récits autobiographiques", *Poétique*, 56, pp. 483-495.

INGARDEN, Roman
1979 *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. de Albin E. Bean, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento do orixinal *Das Literarische Kunstwerk*, Tübingen, Max Niemeyer, 1965, 1ª ed. 1930.

ISER, Wolfgang
1987 *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, trad. do orixinal alemán *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Wilhelm Fink, Verlag, 1976.

JAMES, JoAnn
1988 "Childhood's End: Apocaliyptic Resolution en *Candide*" en J. James (ed. e introd.) e William J. Cloonan (ed.), *Apocalyptic Visións Past and Present*, Tallahassee, Florida State UP., pp. 67-76.

JAUSS, Hans Robert
1978 *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

1986 *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, trad. de Jaime Siles e Elena María Fernández Palacios.

JELINEK, Estelle C.
1986 *The Tradition of Women' s Autobiography: From Antiquity to the Present*, Boston, Twayne Publishers.

JIMÉNEZ-LANDI, Antonio
1987 *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente, II. Período Parauniversitario, 1*, Madrid, Taurus.

JOLLES, A.
1972 *Formes simples*, Paris, Seuil, trad. de *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spiel, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Francke, 1968[4], 1ª ed. en 1930.

JOST, François
1969 "La Tradition Du *Bildungsroman*", *Comparative Literature*, 2, pp. 97-115.

1983 "Variations of a Species: the *Bildungsroman*", *Symposium*, XXXVII, 2, pp. 125-146.

JUNG, Carl G.
1969 "Del sueño al mito", *Los complejos y el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 352-447.

KERÉNYI, Karl
1927 *Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung*, Tübingen / Darmstadt, 1973[3].

KERMODE, Frank
1983 *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa.

KING, Jeanette
1978 *Tragedy in the Victorian Novel. Theory and Practice in the Novels of George Eliot, Thomas Hardy and Henry James*, Cambridge, Cambridge University Press.

KÖHLER, Erich
1974 *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Gallimard. Versión española no ano 1990.

KONTJE, Todd
1987 "The German *Bildungsroman* as Metafiction", *Michigan Germanic Studies*, 13, 2, pp. 140-155.

KRISTEVA, Julia
1974 *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen, trad. de Jordi Llovet do orixinal *Le texte du roman*, La Haya, Mouton & Co. N.V., Publishers, 1970.

LACAN, J.
1966 "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je", *Écrits*, Paris, Seuil, pp. 93-100.

LACARRA, Mª Eugenia (ed.)
1991 *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

LAGE CASAL, Avelino
1989 *Castelao e a cuestión do ensino*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería da Presidencia e Administración Pública.

LAVAGNINI, Bruno
1984 "Le origini de romanzo greco" en Hans Gärtner (comp.), *Beiträge zum Griechischen Liebesroman*, Hildesheim / Zürich / New York, Ed. Georg Olms Verlag, pp. 68-101, publicado con anterioridade en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 28, 1922.

LÁZARO CARRETER, Fernando
1972 *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Barcelona, Ariel.

1976 "Sobre el género literario", *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, pp. 113-120.

1986 "*El Lazarillo de Tormes* en los albores de la novela", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Cuaderns Crema, pp. 363-378.

LEE-BONANO, Lucy
1984 *The Quest for Autentic Personhood: An Expression of the Female Tradition in Novels by Moix, Tusquets, Matute and Alós*, Ph. D., University of Kentucky.

LEJEUNE, Philippe
1971 *L' autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.

1975 *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

1980 *Je est un autre. L' autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil.

1983 "Le pacte autobiographique (bis)", *Poétique*, 56, pp. 416-434.

1986 *Moi aussi*, Paris, Seuil.

LÉVI-STRAUSS, Claude
1987 *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós.

LEVISI, Margarita
1971 "Notas sobre las dualidades en *El Criticón*", *Revista de Estudios Hispánicos*, V, 3, pp. 333-347.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa
1956 "La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas", Apéndice de Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, F. C. E., pp. 371-449.

LINTVELT, Jaap
1981 *Essai de Tipologie Narrative. Le "point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Corti, 1989^2.

LÓPEZ-MARRÓN, José M.
1985 *Perspectivismo y estructura en Baroja*, Madrid, Porrúa Turanzas.

LORENZO RIVAS, Mª Pilar
1981 *Contribución ao estudio da novela de protagonista infantil e xuvenil na literatura galega contemporánea*, A Coruña, Ediciós do Castro, Serie Liminar Filoloxía.

LORETELLI, Rosamaria
1984 *Da picaro a picaro. Le transformazioni di un genere letterario dalla Spagna all' Inglaterra*, Roma, Bulzoni Editore.

LOTMAN, Iouri
1973 *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1ª ed. en ruso, 1970.

LUKÁCS, G.
1971 *Teoría de la novela*, Barcelona, Edhasa.

MACNERNEY, Kathleen
1983 *"Tirant lo Blanc" Revisted. A Critical Study*, Michigan Consortium for Medieval and Early Modern Studies. Medieval and Renaissance Monograph Series, IV.

MARAVALL, José Antonio
1987 "The Idea and Function of Education in Enlightenment Thought" en N. Spadaccini (ed.), *The Institutionalization of Literature in Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute, pp. 39-99.

MARCUS, Mordecai
1968 "What is an initiation story?" en Shiv K. Kumar e Keith Mckean, *Critical Approaches to Fiction*, New York, McGraw-Hill Book Company, pp. 201-213.

MARRA-LÓPEZ, José R.
1963 *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*, Madrid, Guadarrama.

MARIÑO GÓMEZ, Francisco Manuel
1993 *La unidad de la novelística de Goethe*, Valladolid, Publicaciones de la Universidad.

MARTÍNEZ-BONATI, Félix
1980 "The Act of Writing Fiction", *New Literary History*, XI, 3, pp. 425-434.

MARTÍNEZ LATRE, Mª del Pilar
1979 *La novela intelectual de Benjamín Jarnés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
MARTÍNEZ TORRÓN, Diego
1980 *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, A Coruña, Ediciós do Castro.

MATAMORO, Blas
1982 "Musil: el hombre sin propiedad", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 502, pp. 21-34.

MAY, Georges
1982 *La autobiografía*, México, F. C. E.

MENDILOW, A.A.
1952 *Time and the Novel*, London / New York, Peter Nevil; 2ª ed., New York, Humanities Press, 1972.

MERKELBACH, R.
1962 *Roman und Mysterium in der Antike*, Munich / Berlin.

MIRALLES, Carlos
1968 *La novela en la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor.

MOI, Toril
1988 *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

MORENO BÁEZ, Enrique
1948 "Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*", *RFE*, Anejo XL, Madrid.

MOSSAY, J.
1974 "Humanisme et centres d' intérêt majeurs dans Xénophon", *Les Études Classiques*, XLII, 4, pp. 345-361.

MUGUERZA, Javier
1988 "Proyecto de una nueva Guía (ilustrada) de perplejos (Carta a Alicia Axelrod)", *R.O.*, 90, pp. 5-46.

NAVARRO, Mª Pilar
1983 "The Witty Spaniard, un héroe importado", *Héroe y antihéroe en la literatura inglesa, Actas del V congreso de AEDEAN*, Madrid, Alhambra, pp. 240-248.

NEGRONI, Bárbara de
1987 "La Bibliothèque d'Émile et de Sophie. La fonction des livres dans la pédagogie de Rousseau", *Dix-Huitième Siècle*, 19, pp. 379-390.

NELSON, Ardis L.
1981 "*La Habana para un infante difunto*: Cabrera Infante's «Continuous Showing»", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 5, pp. 216-218.

1983 *Cabrera Infante in the Menippean Tradition*, con prólogo de Guillermo Cabrera Infante, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta.

NEUFELD, Evelyn
1970 *The Historical Progression from the Picaresque Novel to the Bildungsroman as shown in "El Buscón", "Gil Blas", "Tom Jones" and "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Washington, Washington University.

NEWBERRY, Wilma
1980 "Ramón Pérez de Ayala' s Concept of the Doppelgänger in *Belarmino y Apolonio*", *Symposium*, XXXIV, 1, pp. 56-67.

NIETZSCHE, Friedrich
1990 "Sobre verdad y mentira en sentido extramoral" en F. Nietzsche e Hans Vahinger, *Sobre verdad y mentira*, Madrid, Tecnos, pp. 15-33, trad. de Luis Manuel Valdés.

ORTEGA Y GASSET, José
1981 "Prólogo para alemanes" de *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.

PABST, Walter
1972 *La novela corta en la Teoría y en la Creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid, Gredos.

PARKE, Catherine
1982-83 "Vision and Revision. A Model for Reading the Eighteenth-Century Novel of Education", *Eighteenth-Cent. Studies*, USA, 16, 2, pp. 162-174.

PARKER, Alexander A.
1971 *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1559-1753)*, Madrid, Gredos.

PARKINSON DE SAZ, Sara M.
1979 "*Don Segundo Sombra*: De novela picaresca a *Bildungsroman*", *Actas del 1er. Congreso Internacional sobre la Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, pp. 1129-36.

PASCAL, Roy
1959 "The Autobiographical Novel and the Autobiography", *Essays in Criticism*, 9, pp. 134-150.

1977 *The Dual Voice. Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*, Manchester, Manchester University Press, pp. 5-21.

PATCH, Howard R.
1956 *El otro mundo en la literatura medieval*, México, F.C.E., trad. de Jorge Herández Campos do orixinal *The Other World According to Descriptions in Medieval Literature*, Harvard, 1950.

PEDROSA RÚA, Cristina
1972 "Sobre *Arredor de si* de Otero Pedrayo", *Grial*, 35, pp. 100-108.

PEPE, Luigi
1972 "La narrativa" en AAVV, *Introduzione allo studio della cultura classica. Letteratura*, I, Milano, Marzorati, pp. 395-472.

PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía
1991 *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

PÉREZ MINIK, Domingo
1957 *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*, Madrid, Guadarrama.

PERRY, Ben Edwin
1967 *The Ancient Romances. A Literary-Historical Account of their Origins*, Berkeley, University of California Press.

PIERCE, Frederick
1931 *Dreams and Personality*, D. Appleton and Co., Publishers.

PIÑEIRO, Ramón
1958 "Carta a Leonor e Francisco da Cunha Leão. (Sobre a Persoalidade e a obra de Otero Pedrayo)", *Homaxe a Otero Pedrayo*, Vigo, pp. 183-198.

PLATÓN
1958 *Menón*, Madrid, Centro de Estudios Institucionales, 1986[3], ed. bilingüe de Antonio Ruiz de Elvira.

PORTER ABBOTT, H.
1988 "Autobiography, Autography, Fiction": Groundwork for a Taxonomy of Textual Categories", *New Literary History*, 19, 3, pp. 597-615.

POZUELO YVANCOS, José Mª
1983 "Teoría de los géneros y Poética normativa" en *Teoría Semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos.* Separata do vol. I das *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, Madrid, pp. 393-403.

1988 *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

1989 "Tiempo del relato y representación subjetiva (Un problema teórico y unos cuentos de J. Cortázar" en Jean-Pierre Étienvre (comp.), *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres, 3, pp. 169-184.

PRATT, Annis V.
1985 "Spinning Among Fields: Jung, Frye, Lévi-Strauss and Feminist Archetypal Theory", *Feminst Archetypal Theory. Interdisciplinary Re-Visions of Jungian Thought*, Knoxville, University of Tennessee Press, pp. 93-136.

QUINTANA, Xosé Ramón e VALCÁRCEL, Marcos
1988 *Ramón Otero Pedrayo. Vida, obra e pensamento*, Vigo, Ir Indo.

RANK, Otto
1981 *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós.

REARDON, B.P.
1971 *Courants littéraires Grecs des IIe. et IIIe. siècles après J.C.*, Paris.

RENZA, Louis A.
1977 "The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography", *New Literary History*, IX, 1, pp. 1-26.

REY, Alfonso
1975 *La originalidad novelística de Delibes*, Santiago, Universidade de Santiago.

1979 "La novela picaresca y el narrador fidedigno", *Hispanic Review*, 47, 1, pp. 55-75.

1980 *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, Porrúa Turanzas.

RIBARD, Jacques
1982 "Espace romanesque et symbolisme dans la littérature arthurienne du XIIe siècle" en M. Crouzet (ed.), *Espaces romanesques*, Université de Picardie, PUF, pp. 73-82.

RICO, Francisco
1970 *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix-Barral.

1988 *Problemas del "Lazarillo"*, Madrid, Cátedra.

RICOEUR, Paul
1957 *La métaphore vive*, Paris, Seuil, trad. española de Agustín Neira en Ed. Cristiandad, Madrid, 1980.

1969 *Le conflit des interprétations. Essais d' herméneutique*, Paris, Seuil

1983 *Temps et récit. I. L' histoire et le récit*, Paris, Seuil, trad. española de Agustín Neira en Ed. Cristiandad, Madrid, 1987.

1984 *Temps et récit. II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil. Trad. española de Agustín Neira en Ed. Cristiandad, Madrid, 1987.

1985 *Temps et récit. III. Le temps raconté*, Paris, Seuil.

1990 *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.

RIGHTER, William
1975 *Myth and Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, Ltd.

RIMMON-KENAN, Shlomith
1983 *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, Methuen.

RIQUER, Martí de
1967 *Caballeros andantes españoles*, Madrid, Espasa-Calpe.

1990 *Aproximació al "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Quaderns Crema.

RISCO, Vicente
1933 "Nós, os inadaptados", *Nós*, 115, pp. 115-123.

ROBERT, Marthe
1973 *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, Madrid, Taurus.

ROBERTSON, Linda K.
1988 "To Educate or not to Educate: Patterns for Women in George Eliot' s Novels", *George Eliot Fellowship Review*, 19, pp. 28-31.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo
1980 "En el cincuentenario de *Don Segundo Sombra*", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, pp. 615-617.

RODRÍGUEZ FONTELA, Mª Ángeles
1996 *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al «Bildungsroman» desde la narrativa hispánica*, Kassel, Reichenberger.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir
1967 "Tres testigos españoles de la guerra civil (Sender, Barea, Max Aub)", *Revista Nacional de Cultura*, XXIX, 182, Institución Nacional de Cultura, Caracas, pp. 2-22.

ROHDE, E.
1876 *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, 1902.

ROUGEMONT, Denis de
1939 *L' amour et l' occident*, Paris, Librairie Plon.

ROUSSET, Jean
1973 *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Madrid, José Corti.

1986 *Le lecteur intime. De Balzac au Journal*, Paris, José Corti.

RUIZ MONTERO, Consuelo
1979 "Análisis estructural de la novela griega". Resumo da tese de doutoramento, Universidad de Salamanca.

1988 *La estructura de la novela griega*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

SAARILUOMA, Liisa
1985 *Die Erzählstrucktur des frühen Deutschen Bildungsromans: Wielands "Geschichte des Agathon", Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre"*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.

SAMMONS, Jeffrey L.
1981 "The Mistery of the Missing *Bildungsroman*, or: What Happened to Wilhelm Meister's Legacy?", *Genre*, XIV, pp. 229-246.

SAUVAGE, Jacques
1982 *Introducción al estudio de la novela*, Madrid, Laia, trad. de Alejandro Pérez Vidal do orixinal *An Introduction to the Study of the Novel*, Gent, Wetenschappelijke Uitgeverij E. Story-Scientia P .V. B. A., 1965.

SAVATER, Fernando
1982 *La tarea del héroe*, Madrid, Taurus.

SCHAEFFER, Jean-Marie
1983 *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du Romantisme allemand*, Paris, Presses de l' École Normale Supérieure.

1988 "Del texto al género. Notas sobre la problemática genérica" en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 155-179.

1989 *Qu'est ce qu' un genre littéraire?*, Paris, Seuil.

SCHILLER, Friedrich
1990 *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre / Kallias oder über die Schönheit (1793). Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795)*, Barcelona, Anthropos.

SCHMITT, Jean-Claude
1985 "L'autobiographie rêvée", *Problèmes et méthodes de la Biographie. Actes du Colloque* (Mai 1985), Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 153-166.

SCHORK, R.J.
1989 "Ayala' s Joycean «Portrait»: A.M.D.G.", *Comparative Literature Studies*, 26, 1, pp. 50-70.

SCHUEREWEGEN, Franc
1987 "Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet", *Poétique*, 70, pp. 247-254.

SEARLE, J.R.
1975 "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, pp. 319-332.

1980 *Actos de habla*, Madrid, Cátedra.

SEGRE, C.
1985 *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Grijalbo, trad. de María Pardo de Santayana.

SENABRE, Ricardo
1979 *Gracián y "El Criticón"*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

1987 *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.

SHIRLEY, Carl L.
1979 "Pocho: Bildungsroman of a Chicano", *Revista Chicano-Riquena*, 7, ii, Houston, pp. 63-68.

SHRODER, Maurice Z.
1967 "The Novel as a Genre" en Philip Stevick (ed.), *The Theory of the Novel*, London, Collier Macmillan Publishers, pp. 13-29.

SMITH, Hilary S. D.
1978 "The Picaro Turns Preacher: *Guzmán de Alfarache*' s Missed Vocation", *Forum for Modern Langage Studies*, 14, pp. 387-397.

SMITH, John H.
1987 "Cultivating Gender: Sexual Difference, *Bildung*, and the *Bildungsroman*", *Michigan Germanic Studies*, 13 (2), pp. 206-225.

SOBEJANO, Gonzalo
1967 "De la intención y valor del «Guzmán de Alfarache»" (1959), *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, Gredos, pp. 9-66.

SOLDEVILLA, Ignacio
1982 *Historia de la literatura española actual, II. La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra.

SØRENSEN, Kathrine e JØRGENSEN, Ravn
1986 "Pour une nouvelle approche du roman picaresque", *Revue Romane*, 21, 1, pp. 77-95.

SOTO, Román
1981 "La formación del héroe (A propósito de los *Episodios Nacionales*)", *Acta Literaria*, 6, Concepción (Chile), pp. 57-78.

SOUTO, Elvira
1987 *Contribuiçom ao estudio do romance iniciático galego*, Maia Codex-Portugal, Agal.

1991 *Viagens na Literatura*, Santiago de Compostela, Laiovento.

SPENGEMANN, William C.
1980 *The Forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, London, Yale University Press.

STANESCO, Michel
1987 "Premières thèories du roman. Les folles amours des paladins errants", *Poétique*, 70, pp. 167-180.

STANGE, G. Robert (ed.)
1962 "On the History of Henry Esmond, Esq.", *The History of Henry Esmond, Esquire by William Makepeace Thackeray*, New York, Holt, Nenehart and Winston, Inc.

STANZEL, F. K.
1971 *Narrative Situations in the Novel. Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington / London, Indiana University Press, 1ª ed. en alemán no 1955.

1984 *A theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, trad. de Charlotte Goedsche do orixinal *Theory des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, 2ª ed. revisada no 1982.

STAROBINSKI, Jean
1970 "Le style de l' autobiographie", *Poétique*, 3, pp. 257-265.

STEELE, Meili
1987 "*L'Éducation sentimentale* and the *Bildungsroman*: Reading Frédéric Moreau", *Romanic Review*, 78, 1, pp. 84-101.

STEMPEL, Wolf-Dieter
1988 "Aspectos genéricos de la recepción" en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 235-251.

STEVENS, John
1973 *Medieval Romance. Themes and Approaches*, London, Hutchinson & Co.

SULEIMAN, Susan Rubin
1974 "Pour une poétique du roman à thèse", *Critique*, 330, pp. 995-1021.

1983 *Le roman à thèsse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF.

SWALES, Martin
1979 "The German *Bildungsroman* and 'The Great Tradition'" en Elinor Shaffer (ed.), *Comparative Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 91-105.

TADIÉ, Jean-Yves
1978 *Le récit poétique*, Paris, PUF.

1982 *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, trad. española de José Andrés Pérez Carballo, México, F. C. E., 1989.

TARRÍO VARELA, Anxo
1988 "Estudio literario" en *Otero Pedrayo na Revista Nós: 1920-1936 (Escolma)*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.

TAYLOR, A. F.
1930 *An Introduction to Medieval Romance*, London, Heath Cranton Limited.

THERRIEN, Madeleine
1986 "La *Lettre sur les voyages* de Béat de Muralt ou de l' inutilité des voyages" en François Moureau (comp.), *Metamorphoses du récit de voyage, Actes du Colloque de la Sorbonne et du Sénat* (2 mars 1985), Paris / Genève, Champion-Slatkine, pp. 73-81.

THIEBAUT, Carlos
1989 "Sujeto complejo, identidad narrativa, modernidad del sur", en Carlos Castilla del Pino (comp.), *Teoría del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 121-144.

TINIANOV, J.
1970 "Sobre la evolución literaria", en Tz. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, pp. 89-101.

TODOROV, Tz.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.

1975 *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires, Losada, trad. de Ricardo Pochtar do orixinal *Qu'est-ce que le structuralisme? Poétique*, Paris, Seuil, 1968.

1976 "The Origin of genres", *New Literary History*, 8, pp. 145-158.

1978 *Les genres du discours*, Paris, Seuil.

1981 *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi de Écrits de Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil.

1988 "El origen de los géneros" en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, pp. 31-48.

TOMACHEVSKI, Boris
1982 *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.

TRENKNER, Susan
1958 *The Greek Novella in the Classical Period*, Cambridge.

TROTSKI, L.
1971 "La escuela formalista de poesía y el marxismo" en *Literatura y revolución* (1923), incluída en *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1974[3], pp. 82-101.

TRUMAN, R. N.
1968 "Parody and Irony in the Self-Portrayal of Lázaro de Tormes", *Modern Language Review*, 63, pp. 600-605.

TURNER, V.
1980 - 81 "Social Dramas and Stories about Them" en W. J. T Mitchell (ed.), *On Narrative*, Chicago / London, The University of Chicago Press, pp. 137- 164.

VARELA JÁCOME, Benito
1958 "Dos novelas de Don Ramón", *Ramón Otero Pedrayo. A súa vida e a súa obra*, Homaxe da Galicia Universal, Caracas, pp. 69-70.

1987 "Limiar" de *A cidade branca* de Xosé Lorenzo Tomé, Vigo, Edicións Xerais.

VARGAS LLOSA, Mario
1969 *Lletra de batalla per a "Tirant lo Blanc"*, Barcelona, Ediciones 62. Aparece tamén como prólogo na ed. castelá moderna de J. F. Vidal Jové, *Tirant lo Blanc, I*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, 1ª ed. 1969.

VERDÍN DÍAZ, Guillermo
1970 *Introducción al estilo indirecto libre*, *Revista de Filología Española*, Madrid, CSIC, Anejo XCI.

VILANOVA, Antonio
1985 "La teoría nivolesca del bufo trágico", en Dolores Gómez Molleda (ed.), *Actas del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*, Salamanca.

VILLANUEVA, Darío (ed.)
1983 *La novela lírica, I. Azorín, Gabriel Miró*, Madrid, Taurus.

1983 *La novela lírica, II. Pérez de Ayala, Jarnés*, Madrid, Taurus.

VILLANUEVA, Darío
1984 "*Los Pazos de Ulloa*, el Naturalismo y Henry James", *Hispanic Review*, 52, 2, pp. 121-139. Tamén en *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 273-294.

1986 "La novela picaresca y el receptor inmanente" en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Crítica Semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC.

1988 *La lectura crítica de la novela*, Santiago de Compostela, Lalia, 3, Serie Literatura.

1989 *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Júcar.

1989 "La unidad de tiempo en la novela" en Jean-Pierre Étienvre (ed.), *Le temps du récit*, Madrid, Annexes aux Mélanges de la Casa de Velázquez, Rencontres, 3, pp. 127-145.

1990 "A renovación do realismo novelístico", *Actas do Simposio Internacional. Otero Pedrayo no panorama do século XX*, A Coruña, Consello da Cultura Galega, pp. 137-153.

1991 "Para una Pragmática de la Autobiografía", *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, pp. 95-114.

1991 "Historia, Realidad y Ficción en el Discurso Narrativo", *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, pp. 115-130.

1991 "Narratario y lectores en la evolución formal de la novela picaresca", *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, pp. 131-160.

1992 *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILLANUEVA, D. e VIÑA LISTE, José María
1991 *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del «Realismo mágico» a los ochenta*, Madrid, Espasa-Calpe.

VILLEGAS, Juan
1978 *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta.

VOSSKAMP, Wilhelm
1990 "La *Bildung* dans la tradition de la pensée utopique", en Michel Espagne e Michael Werner (eds.), *Philologiques. I. Contribution à l' histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe. siècle*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l' Homme, pp. 43-54.

WALSH, P. G.
1970 *The Roman Novel. The "Satyricon" of Petronius and the "Metamorphoses" of Apuleius*, Cambridge, at the University Press.

WATT, Ian
1957 *The Rise of the Novel*, London, Chatto and Windus / Penguin Pooks, 1972.

WAUGH, Patricia
1984 *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen.

WEINSTEIN, Arnold
1981 *Fictions of the Self. 1553-1980*, New Jersey, Princeton University Press.

WELTY, Eudora
1988 *La palabra heredada. Mis inicios como escritora*, Barcelona, Montesinos.

WELLEK, René e WARREN, Austin
1953 *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.

WERNER, Michael
1990 "À propos de la notion de philologie moderne. Problèmes de définition dans l' espace franco-allemand" en Michel Espagne e Michael Werner (eds), *Philologiques. I. Contribution à l' histoire des disciplines littéraires en France et en Allemagne au XIXe. siècle*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l' Homme, pp. 11-21.

WICKS, Ulrich
1989 *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions. A Theory and Research Guide*, London / New York, Greenwood Press.

WILLIAMS, I.
1975 *The Realist Novel in England*, University of Pittburgh Press.

WITTGENSTEIN, L.
1988 *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica. 1ª ed. en alemán / inglés en Oxford, 1953. Trad. de Alfonso García Suárez e Ulises Moulines.

WUTHENOW, Ralph-Rainer
1989 "Le passé composé" en Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (comp.), *Autobiographie et Biographie*, Colloque Franco-Allemand de Heidelberg, Paris, A.-G. Nizet, pp. 39-52.

YLLERA, Alicia
1981 "La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*", *1616*, 4, pp. 163-191.

YNDURÁIN, Francisco
1953 "Resentimiento español. Arturo Barea", *Arbor*, XXIV, 85, pp. 73-79.

ZAMBRANO, María
1989 *Delirio y destino*, Madrid, Mondadori.

ZÉRAFFA, Michel
1971 *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Klincksieck.

ZINK, Michel
1985 *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF.

ZULETA, Emilia de
1977 *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos.

ZUMTHOR, Paul
1972 *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

1975 *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil.

1987 *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris, Seuil.

ISBN 84-453-1815-2

XUNTA DE GALICIA
CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA
DIRECCIÓN XERAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA