

## EL BUEN SALVAJE

### SEGUNDA PARTE



#### LA TECNICA EN *EL BUEN SALVAJE*

##### *La novela psicológica*

Como novela psicológica, *El buen salvaje* narra el interior y desde el interior del personaje. Los acontecimientos externos e internos, el tiempo, el espacio, se expresan mediante la actitud de un narrador en primera persona, lo real y lo imaginario se encuadran en la perspectiva de un *yo* individual que los vive, los narra o los contempla.

En esta obra, Caballero Calderón hace de la interioridad humana el objeto de la expresión. Describe un mundo a través de otro, como lo percibe un narrador, y por lo tanto crea una realidad que no es él mismo. *El buen salvaje* no es una novela autobiográfica ni un diario. La fuerza de la ficción da origen a un espacio distinto del mundo real y llega hasta la creación de un ser artístico, tan independiente y autónomo como la vida misma.

La ampliación narrativa se logra en *El buen salvaje* solamente en función del acontecer interno. En la novela psicológica, la amplitud espacial está determinada por la amplitud síquica del *yo* que se narra desde el interior y a través del acontecimiento. El tiempo real también se modifica. Se convierte en un tiempo interior, indefinido, denso, el tiempo personal y angustioso del hombre que contempla su propia duración.

La narración de primera persona lleva a profundizar en la actitud narrativa, a estudiar los elementos del mundo imaginario y la técnica que armoniza estos elementos en la obra literaria.

## A) LA ACTITUD NARRATIVA

“La relación del narrador con el público y con la materia (objetividad) se denomina *actitud narrativa*. Su exacta comprensión es de máxima importancia para la interpretación de la obra” (44).

### *Actitud ante la objetividad narrativa*

La situación épica fundamental se puede resumir en la forma siguiente: un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido. El punto de vista del narrador se encuentra, por tanto, frente a lo que va a contarse. El narrador se sitúa con perspectiva ante los acontecimientos del relato (perspectiva que puede proyectarse hacia el pasado —como en la narración de primera persona en *El buen salvaje*— o hacia el futuro, con un dominio absoluto de la objetividad narrativa —como en *Crimen y castigo*, de Dostoiewsky, donde el narrador de tercera persona se coloca en el plano de la omnisciencia—).

En lo épico no puede darse una fusión como en lo lírico. El narrador se coloca ante su objeto (ante sí mismo para narrarse, en el caso de *El buen salvaje*), y establece una distancia temporal con él. No busca identificarse con los seres en una intemporalidad que roza los límites de lo eterno, como el lírico. “La expresión lingüística de lo épico es, evidentemente, el pretérito, que presenta lo que se narra como pasado, es decir, como inmutable, fijo. Del mismo punto de vista hacen las anticipaciones épicas” (45).

### *Actitud ante el público*

Todo narrador toma una actitud frente a su público, aunque no la dé a conocer abiertamente. En este punto son posibles grandes diferencias que determinan diversas modalidades del arte narrativo. Algunos narradores se colocan en el mismo plano del lector:

“Puede decirse que en las novelas, narraciones, novelas cortas, etc., el narrador se encuentra en el mismo plano que el público. Especialmente en el arte burgués del siglo XIX, predomina el esfuerzo por lograr la más corta distancia, la más estrecha intimidad con el lector. Es bien conocido el célebre apóstrofe “querido lector”, así

---

(44) KAYSER, *Op. cit.*, p. 265.

(45) *Id.*, p. 460.

como los procedimientos técnicos encaminados a aumentar esta intimidad: alocuciones, digresiones con el lector durante la narración, el diálogo ya desde el prólogo, etc.". (46).

Otros narradores excluyen expresamente las grandes masas. Se dirigen solo a unos pocos, escriben "para unas cuantas almas congeniales" (47) o en algunos casos narran solamente para sí mismos (48).

En la epopeya y en el cuento la actitud narrativa con referencia al público es bastante uniforme. En la novela, por el contrario, tal actitud presenta variaciones notables.

"Mientras que en el siglo XIX se prefería un narrador omnisciente, que lo viera todo, un narrador olímpico, por decirlo así, que conversara con el lector, se dirigiera a él y le diera explicaciones, desde hace varios decenios puede observarse que el narrador se retira cada vez más y evita aquel contacto" (49).

Al grado extremo de esta tendencia han llegado las novelas que se presentan como "monólogo interior" de un personaje determinado, como el último capítulo del *Ulysses* de Joyce, *La Náusea* de Sartre o *El buen salvaje*, de Caballero Calderón.

En estas novelas el narrador casi ha desaparecido, dejando la palabra a los personajes. "En el fondo, ocurre lo mismo en la novela epistolar, o en la escrita como diario, solo que la forma moderna se desarrolla en un plano anterior al lenguaje e intenta expresar la *stream of consciousness* (...), es decir, el constante surgir de afectos, sensaciones, pensamientos, desde el fondo del alma humana, y la reacción de ésta frente a las innumerables impresiones que en todo momento recibe" (50). El polo opuesto al diálogo entre el narrador y el lector, característico de las novelas antiguas, se encuentra en el monólogo interior de las novelas modernas. Hoy ha desaparecido todo contacto, más aún, parece como si el papel del lector hubiera sido anulado en cuanto principio constitutivo (51).

---

(46) *Id.*, pp. 265-266.

(47) *Cfr. Id.*, pp. 266-267.

(48) *Cfr. Ibid.*

(49) *Id.*, p. 461.

(50) *Ibid.*

(51) *Id.*, pp. 463-464.

Se han querido tipificar las posibles actitudes del narrador, llegando incluso a establecer una tipología de la novela desde este punto de vista. Stanzel presenta tres tipos principales:

1. La novela *autorial*, donde el narrador está dotado de omnisciencia poética.

2. La novela *personal*, la narración se desarrolla desde la perspectiva de uno de los personajes. El narrador renuncia a su dominio absoluto de la objetividad o materia narrativa.

3. La novela *en primera persona*, donde habla continuamente un personaje particular (52).

Dentro de esta división, *El buen salvaje* sería la síntesis del segundo y el tercer tipo. Sin embargo, el criterio para clasificar la novela solamente partiendo de la actitud narrativa es incompleto e insuficiente. La tipología anterior es rechazada por Kayser (53), quien prefiere definir las diversas clases de novela con referencia a los elementos integrantes del mundo imaginario: personaje, acontecimiento y espacio (correspondientes a las novelas de espacio, acontecimiento o de personaje).

La actitud narrativa de cada autor está en íntima relación con el estilo de su obra. Al mismo tiempo surgen aquí determinadas exigencias técnicas que es preciso resolver.

## B) EL NARRADOR

“La técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del ‘narrar’; existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos” (54).

### *La “narración enmarcada”*

En un gran número de novelas el narrador es el autor. La actitud narrativa, sin embargo, puede concretarse e intensificarse por medio de un artificio técnico: el autor se oculta detrás de otro narrador, en boca del cual pone la narración. Este procedimiento es lo que se llama “narración enmarcada” o “narra-

---

(52) Cfr. *Id.*, p. 462.

(53) Cfr. *Id.*, p. 464.

(54) *Id.*, p. 261.

dor ficticio". Es un recurso excelente para satisfacer "una exigencia primordial que el lector reclama del arte narrativo: la confirmación de lo narrado" (55).

### *La narración de primera persona*

En las narraciones presentadas por un narrador ficticio, con frecuencia este relata los hechos como si los hubiera vivido. A este modo de narrar se le da el nombre de *narración en primera persona* o narración subjetiva. Se opone ésta a la narración en tercera persona o narración objetiva, en la cual el autor o el supuesto narrador queda fuera del plano de los acontecimientos" (56).

### *La forma epistolar*

Como tercera posibilidad narrativa se considera la forma epistolar, en la que varias personas desempeñan de hecho el papel de narrador. En realidad es una simple variación del relato en primera persona (57).

Por lo general, la narración de primera persona presenta, con una estricta delimitación, exigencias determinadas para el novelista, aunque al mismo tiempo le proporciona ciertas ventajas. "La 'omnisciencia' épica es aquí sustituida por una perspectiva rigurosamente prefijada" (58). Solo puede relatarse lo que el narrador ha vivido o experimentado. Además, esta forma narrativa se ha revestido de cierto carácter dramático, porque en ella se establece un contacto directo entre el lector y la realidad poética. Sobre todo, la narración en primera persona confirma "la impresión de autenticidad que ya la narración enmarcada confiere de suyo a lo narrado" (59).

"La narración en primera persona suele agradar mucho en la novela. Se usa siempre en la novela *picaresca*, uno de los tipos inmortales de novela. También se encuentra muchas veces en la novela humorística (...). Predomina en la novela de carácter formativo (...) y a partir de *Werther*, de Goethe, se ha usado especialmente para presentar figuras psicológicamente interesantes".

---

(55) *Ibid.*

(56) *Id.*, p. 263.

(57) *Ibid.*

(58) *Id.*, p. 264.

(59) *Ibid.*

“No debemos olvidar, por último, los influjos procedentes de la biografía. Es incalculable la repercusión de las *Confesiones* de San Agustín en la literatura, siempre que se ha tratado de presentar una vida no vulgar y que ha pasado por los niveles más bajos de la existencia” (60).

### *La narración de primera y de tercera persona*

“Gotfried Keller consideraba muy grande la diferencia entre las novelas de tercera y las de primera persona. Pensaba, incluso, que las de primera persona eran apoéticas, porque reducían la narración a las experiencias, vicisitudes y pensamientos de un personaje determinado” (61).

Sin embargo, afirma Kayser, hoy ya no es necesario demostrar la categoría artística de la novela escrita en primera persona. Hace mucho tiempo que “ha sido reconocida por la historia. Y la historia de la novela muestra también que los novelistas posteriores a Keller renuncian cada vez más a la soberanía del narrador olímpico, e incluso consideran esta situación narrativa como anticuada, puramente convencional y carente de poesía. ¿Pero, es cierto que en las novelas narradas en primera persona la narración se contrae a la estrecha perspectiva del personaje imaginado?” (62).

El narrador auténtico, ¿es realmente el mismo protagonista? En *El buen salvaje*, el narrador aparece enriquecido, trascendido ampliamente por la experiencia de un hombre que ha vivido y conoce más de lo que se narra. En realidad, es el autor quien se oculta tras el estudiante hispanoamericano que lleva el desarrollo de la narración. Además, el protagonista de la novela no es un personaje determinado, individual, y por lo tanto, necesariamente restringido. Caballero Calderón recoge en un personaje-síntesis las vivencias de los estudiantes latinoamericanos, enfrentados a las vicisitudes y los peligros de París.

El protagonista se convierte en “Tipo”, en representante de una situación más amplia, que rebasa los límites y la vivencia de un solo ser individual. Las personas se identifican por el nombre y el personaje que nos presenta Caballero Calderón en: *El buen salvaje* es totalmente anónimo, situado en un plano de mayores perspectivas, más amplio y universal.

---

(60) *Id.*, pp. 264-265.

(61) *Id.*, pp. 464-465.

(62) *Ibid.*

La mayor o menor identificación del narrador con el protagonista narrado es una cuestión de estilo en cada novela (63). Caballero Calderón no se identifica con su personaje, en el sentido de encarnarse en él para hacer una confesión o contar cómodamente sus vivencias personales. Más bien se oculta detrás de un narrador que tiene vida propia y presenta como suyas las experiencias recogidas por el autor al contacto con los estudiantes latinoamericanos. La fuerza de la ficción y su riqueza expresiva no deben desviarnos de la realidad. Esta necesita ser precisada para valorar con más acierto la creación de un mundo nuevo, diferente, imaginario, convertido en reflejo de una situación humana. Precisamente el poder imaginativo y la creación de un mundo autónomo, inspirado en el real, son los que dan valor y autonomía a la novela como ser literario.

Detrás de nuestro protagonista se oculta una persona, un artista, cuya capacidad de transformación se manifiesta a lo largo de toda la obra. Esta transformación imaginativa es la esencia del ser artístico y por lo tanto, la esencia de la obra literaria (el hombre crea en cuanto transforma).

Hoy los límites entre la novela narrada en primera persona y la narrada en tercera comienzan a desaparecer. Sin embargo, la cuestión está cargada de prejuicios. Para muchos lectores de novelas, "el narrador es el autor. No comprenden que también el narrador es fruto de la ficción, que también él forma parte de la realidad poética que narra y que considera como su única realidad" (64).

Otros lectores se dejan engañar por una aparente analogía con la vida diaria: "el narrador de una novela es considerado análogo a una persona que, por ejemplo, regresa de un viaje y cuenta sus experiencias. O bien comparan al narrador de la novela en primera persona con la figura de un abuelo que cuenta a sus hijos y nietos sucesos de su juventud. Cuando el narrador, tanto de primera como de tercera persona, narra cosas sucedidas hace mucho, lo hace con una extraña fuerza de representación: es como si ahora, en el momento de narrar, estuviera viviendo lo que narra" (65).

---

(63) *Id.*, p. 466.

(64) *Ibid.*

(65) *Id.*, pp. 466-467.

La norma psicológica de una *buena memoria* es aquí inaplicable: “el narrador no puede, en absoluto, someterse a las normas de un hombre terrenal” (66). Por esta razón es falsa la actitud del estudiante en *El buen salvaje*, preocupado ante su falta de memoria. La genialidad del novelista no está en recordar exactamente los acontecimientos para transcribirlos sino en su capacidad imaginativa de creación, en su poder de actualizar con vigor un mundo nuevo. Es preciso, en la novela, dar un salto hasta el reino del arte que tiene sus propios órdenes. Hay que renunciar definitivamente a equiparar al narrador con los narradores corrientes (67).

¿Pero quién es, en definitiva, el narrador de una novela, aunque se oculte tras la máscara de un narrador personal —como era tan frecuente en la novela del siglo XVIII— o cuando permanece en la sombra —como tantas veces ocurre en la novela contemporánea—?

“Hemos tenido que rechazar la analogía con el narrador de la vida diaria. En su lugar, se nos ha impuesto otra: la que equipara al narrador con los dioses omniscientes y omnipresentes. El narrador de la novela... no es el autor, pero tampoco la figura imaginada que, con frecuencia, nos sale al paso tan familiarmente. Detrás de este disfraz está la novela, que se narra a sí misma, está el espíritu de esta novela, el omnisciente y omnipresente espíritu de este mundo artístico. Es preciso aceptar la paradoja: el autor crea el mundo de su novela; pero también este mundo se crea a sí mismo a través de él, le transforma en sí mismo, le obliga a entrar en el juego de las transformaciones, para manifestarse mediante él” (68).

Con esta perspectiva adquirimos un criterio frente a la exigencia planteada muchas veces en el siglo XX, “como si ya no fuera lícito a los novelistas contemplar y conocer por dentro el mundo que describen, como si su misión fuera simplemente copiar la realidad con la mayor fidelidad posible. El novelista es creador de mundos. No pretendemos volver a la cómoda omnisciencia del narrador decimonónico ni a su familiaridad con el lector “amigo”. Esta es una forma histórica del estilo narrativo. Pero, con la primera palabra que escribe el novelista, crea ya un mundo, que, al mismo tiempo, se crea a sí mismo a través

---

(66) *Ibid.*

(67) *Ibid.*

(68) *Id.*, p. 468.

de él. Las más exactas descripciones de procesos técnicos, de situaciones sociales o de nociones internas nunca son reproducciones, sino siempre creaciones” (69).

### C) EL MUNDO IMAGINARIO

Hay tres elementos creadores de mundo y que representan, por lo tanto, los elementos estructurales de las formas épicas: acontecimiento, personaje y espacio.

Estos elementos pueden participar en la creación del mundo imaginario en proporciones diversas, determinando los tres géneros de novela conocidos como novela de acontecimiento, novela de personaje y novela de espacio..

En *El buen salvaje*, el mundo imaginario está absorbido por la actitud del narrador en primera persona. Los elementos se organizan teniendo como centro al personaje principal: el estudiante, y su acontecer interno y externo. El acontecimiento revela mundo. En esta novela, un mundo profundamente individual.

#### *El personaje*

Un camino para la novela de personaje es el que parte de la forma autobiográfica (70). Tan pronto como el narrador comienza a ver su propio *yo*, no solo como portador de hechos aislados sino como un todo significativo que se desenvuelve en el tiempo, queda abierto el camino para la novela psicológica, de evolución interior.

“Las *Confesiones* de San Agustín siguen teniendo actualidad, y la forma de primera persona, tan del gusto de este tipo de obras, es testimonio de su proximidad a la autobiografía. Podría decirse que necesariamente habría de ser uno de los tipos más firmemente caracterizados de la novela, tan pronto como el sentimiento de la individualidad personal dirigiera la orientación de la existencia. Esto sucedió en el siglo XVIII y después. Por lo demás, la novela de evolución favorece la revelación del mundo partiendo del sustrato de la sustancia; porque solo en contacto permanente con el mundo puede verificarse la evolución del protagonista” (71).

---

(69) *Id.*, pp. 468-469.

(70) Cfr. *Id.*, pp. 482-485.

(71) *Id.*, pp. 484-485.

Los demás personajes introducidos por Caballero Calderón en el prolongado monólogo del estudiante, son tan solo aquellas personas que influyen directamente sobre su evolución interior. La presencia del narrador en primera persona determina y absorbe la novela desde el principio hasta el final.

### *El acontecimiento*

En *El buen salvaje*, todo el acontecer interior y exterior se expresa en forma directa a través del protagonista, identificado en este caso con el narrador (no quiere decir esto último que el narrador, a su vez, se identifica con el autor).

La novela se desarrolla en una desordenada sucesión de pensamientos y monólogos, alternados con el plano real y la evasión. La maestría de Caballero Calderón y su dominio de la técnica se manifiestan, sobre todo, porque logra establecer una continuidad y una evolución psicológica coherente, en medio de la variedad y el desorden vital de los acontecimientos.

En la novela predomina el acontecimiento psicológico, evolutivo, interno. De ahí la importancia que adquiere en *El buen salvaje* la narración de primera persona y la división de la obra en "cuadernos" (estructuración) y no en capítulos o en cualquiera de las otras unidades tradicionales. Las notas que el estudiante consigna son la clave para comprender la verdadera actitud narrativa. Se escriben los acontecimientos pasados o se anotan a medida que se reflexiona y se dialoga consigo mismo.

A pesar de la fuerte impresión de presente o de simultaneidad con que en ocasiones se matiza la narración, en el fondo subsiste una actitud de pasado, de contemplarse a sí mismo en evolución a través de los acontecimientos. Esta mirada retrospectiva llegará hasta el recuerdo obsesivo, la nostalgia, la obsesión psicológica del monólogo y el delirio, hacia el final de la novela.

### *El espacio*

Logra también Caballero Calderón describir un espacio predominantemente psicológico. La ampliación narrativa se hace en función del acontecer interno. La amplitud espacial está determinada por la amplitud síquica del *yo* que se narra desde el interior y a través del acontecimiento.

Las descripciones —elementos estructurales de la novela espacial— son cortas, precisas, sugestivas. Solo se traen los elementos necesarios para reforzar los matices del monólogo interior, aprisionado en el complejo mundo parisiense. En algunos momentos, el espacio exterior parece alcanzar las dimensiones de un verdadero personaje, influyendo sobre la evolución del estudiante hispanoamericano. La atmósfera del metro, de los cuartos sucios y sin ventilar, las calles de París, el ambiente general, contribuyen a crear un espacio psicológico, significativo, denso e interior.

### *El tiempo*

Es indefinido e interior. No existe precisión de fechas. El tiempo real de la novela son cuatro años, pero el tiempo psicológico se prolonga indefinidamente. Pocas veces sabemos si la acción se desarrolla durante el día o de noche. La mayor parte de los escenarios son oscuros, nocturnales, nublados por la lluvia o la angustia del monólogo (72).

El autor nos transporta al tiempo personal del protagonista. “Una noche”, “otro día”, “una tarde en Fouquet’s”, “desde hace ocho días”, son las expresiones más frecuentes para hacer la transición. El ensimismamiento trae al hombre la incapacidad de apreciar el paso del tiempo real y le lleva a perderse para sí mismo con el paso de los años. Sobreviene entonces la angustia al no percibir ni siquiera la propia duración interior:

“A veces me asalta, no sé por qué, un sentimiento amargo de tristeza. La ciudad se ha ido amurallando por sectores: me la cierra el temor de encontrarme con personas conocidas a quienes repelería mi aspecto miserable, mi olor a sudor y a mugre, mis pantalones arrugados y llenos de manchas, mis zapatos rotos, los cabellos grasientos que no me han cortado en mucho tiempo, mi barba sucia y descuidada. No me atrevo a volver a la orilla derecha, por el sector de los Campos Elíseos y la Avenue Wagram. El de Montmartre, escenario del crimen de Valerie, me repele por los recuerdos que en mí suscita. Hay calles y avenidas francamente hostiles, como esas personas a quienes conocimos alguna vez, y de pronto, cuando nos vienen las vacas flacas, nos vuelven las espaldas ostentosamente. Se diría que todas las casas han bajado las persianas para no verme pasar. Cuando me siento en la terraza de un café, el camarero ni siquiera se acerca a mi mesa, pues supone que no podría pedirle nada. Si me dejo caer en un banco del bulevar, al lado de una anciana que descansa mientras llega el bus, no tarda dos minutos en levantarse. Con

---

(72) Cfr. *El buen salvaje*, edición citada, pp. 32, 143, 165, etc.

un profundo desprecio hace el inventario de mi pobreza y me toma por un vagabundo o por un loco. La soledad se espesa en torno mío y yo transpiro sudor y soledad. Después de vagar y divagar por las calles recalentadas por el sol, me siento en un banco de alguna iglesia desierta y silenciosa y me quedo dormido. Cuando estoy especialmente hambriento y fatigado tengo la impresión de que mis recuerdos, igual que la ciudad y mis antiguos amigos, se han despojado de mi memoria y son proyecciones extrañas que nada tienen que ver conmigo. Me emociona el recuerdo de aquel joven exultante de brío y de imaginación que le contaba proyectos de novelas a una hermosa criatura que se llamaba Rose-Marie. Los veo pasar cogidos de la mano por los muelles del Sena. Cruzan lentamente el Pont-Neuf, descienden al jardín del Vert Galant, miran pasar por el río los barcos de turistas y los lanchones cargados de arena; pero no sé si esa muchacha existe de verdad ni si ese joven tiene algo que ver conmigo. Otros recuerdos se han desprendido de mí y flotan en una lejanía brumosa sobre la Place Clichy y la sombría clínica en las vecindades de la Porte de Glignancourt, donde murió Chantal. Nada tengo que ver con esos seres que pasan raudamente por mi memoria como transeuntes por una calle llena de gente, sin volverme a mirar. Y para no dejarme caer en el abismo y mantenerme a flote, he ido soltando lastre, he ido vendiendo todas las cosas que aún tenían un valor comercial, y puedo decir como en un cuento que sabía de niño y ahora he olvidado, que no tengo segunda camisa aunque no soy un hombre feliz. Al final del lóbrego túnel de mi vida, cuando ya no pueda trabajar con las manos ni pensar con la cabeza, a lo mejor encontraré un "clochard" tirado boca arriba en un banco del metro o en la escalinata del Panteón" (73).

### *Los esquemas retrospectivos*

La intervención de la realidad, una persona, una presencia, traen los recuerdos y estos se traducen en un esquema retrospectivo (74). La perspectiva general de la novela es de pasado. La actitud del narrador omnisciente ha desaparecido. Por lo tanto, queda anulada toda posibilidad de esquemas prospectivos. Las líneas de la narración se prolongan hacia el pretérito. El acontecer interior y exterior se refieren a hechos ya transcurridos en el tiempo. Todos los elementos están concebidos en función del *yo* que narra su evolución personal.

### *Los tiempos verbales*

La mayoría de los verbos se encuentran en pasado. Los tiempos más frecuentes son el pretérito imperfecto, el copreté-

---

(73) *Id.*, pp. 243-244.

(74) Cfr. *Id.*, pp. 19-20, 94, 144, 165, 200, 244, 264, etc.

rito, el presente y el futuro imperfecto. Caballero Calderón juega literalmente con el verbo. Salta del presente al pasado, nos transporta al plano de la ilusión y vuelve a traernos al presente. Sin embargo, solo la forma verbal tiene el carácter de presente. La narración es de algo que ya se ha vivido, aunque para contarle no se lo expresa necesariamente en pretérito. Está subyacente la actitud narrativa.

Se usa también el pluscuamperfecto (75), pero por lo general no es tan común como las formas anteriores.

#### D) LA TECNICA

Se presentan al novelista dos posibilidades, dos puntos de partida diferentes para el desarrollo de su obra: el procedimiento de extensión, o el procedimiento de profundidad.

El proceso extensivo corresponde a la novela de acontecimiento. El de profundidad a la novela de personaje. El primero es más externo, sigue la sucesión ordenada de los acontecimientos. El segundo corta en profundidad para presentar el drama que se desarrolla en el interior de los personajes. Es el procedimiento empleado aquí por Caballero Calderón y el que siguen todos los autores de novelas psicológicas. La narración es interior y desde el interior humano.

#### E) EL DIALOGO

Empleado como recurso técnico para realismo literario. En *El buen salvaje*, el monólogo cede con frecuencia al diálogo (76). En realidad este es una narración directa hecha por el protagonista. Los diálogos son *su* narración, su monólogo, su recuerdo de conversaciones tenidas anteriormente. Difieren de los diálogos presentados por un narrador omnisciente en una novela de tercera persona: no tienen carácter objetivo ni carácter de presente. La mayoría son muy cortos y se narran desde el ángulo personal. Por esto podemos afirmar que toda la novela es en realidad un interminable monólogo.

Caballero Calderón no usa el diálogo con una finalidad dramática. Las escenas en que el autor acude a la representación

---

(75) Cfr. *Id.*, p. 24.

(76) Cfr. *Id.*, p. 74.

teatral son una crítica a los autores contemporáneos que han exagerado o deformado el género narrativo, introduciendo elementos que no le pertenecen, más aún, que quitan a la narrativa su valor característico (narración de situaciones en un plano de pasado).

La narrativa no es una acción que se desarrolla en el presente y con una tensión hacia el futuro. Esencialmente es de pretérito, aunque se construya con elementos presentes o inmediatamente pasados. Carece de la tensión dramática y el diálogo se usa solo para “narrar” en una forma variada y directa, como recurso narrativo, no dramático.

### *La descripción*

Es breve, sugerente, ágil, pintoresca. No existe la preocupación por describir detalladamente el exterior de los personajes. De modo breve y esencial se sintetizan los rasgos principales.

En algunas partes, la descripción es muy rica, principalmente cuando el escritor quiere crear un espacio más exterior. En los momentos más delicados o líricos, Caballero Calderón juega con el paisaje (“los paisajes son estados de alma”), con el brillo de las cosas, las luces y el sol (77). El espacio luminoso, los paisajes de primavera, el aire, el agua, forman el escenario en que aparece Rose-Marie. Pero, por lo general, la descripción se subordina siempre al plano psicológico, interno, de la narración (78).

---

(77) Cfr. *Id.*, pp. 91-92, 145-149.

(78) Cfr. *Id.*, pp. 163, 264-265.