

ENVÍO 28

E. M. Forster

Este es un envío atípico, ya que no lleva un material que concuerde con nuestras secciones habituales. En él nos dedicaremos a la lectura, y para ello he elegido una novela que está siendo muy controvertida en el taller en directo. Para [algun@s](#), entre quienes me incluyo, es un texto fácil y apasionante. Para [otr@s](#), en cambio, resulta algo más difícil de leer.

Probablemente estos puntos de vista diferentes y a veces enfrentados tengan que ver con nuestros hábitos de lectura. Aquellas personas que tengan por costumbre bucear en textos realistas no encontrarán ninguna dificultad en Forster, un autor cercano, en muchos sentidos, al siglo XIX y cuyas narraciones han sido llevadas tantas veces al cine.

Me he atrevido a enviaros la novela con la esperanza de que os suméis a mis filas. Quiero preparar la lectura con un pequeño rodeo personal. Este verano me invitaron a pasar diez días en Túnez. Nunca había cruzado el Mediterráneo hacia el sur y la sola idea de hacerlo me parecía apasionante. Como toda maleta de vacaciones debe incluir un libro, elegí para este viaje “Pasaje a la India”. Me pareció que sería, de la misma forma que Túnez, una puerta abierta hacia una cultura que desconozco.

Túnez es apasionante, pero no voy a hablar ahora de ello. Pero a pesar de lo interesante del viaje real, algunas tardes, dudaba entre entregarme a las aventuras del turismo y quedarme en el hotel, leyendo esta novela. A mi regreso a Madrid conté con entusiasmo ambas experiencias, la del viaje y la de la lectura, y luego propuse leer la novela y *Aspectos de la novela*, un libro escrito por el mismo Forster en el que comenta cuáles son las bases de su propia escritura.

Aspectos de la novela es un de esos raros libros en los que los escritores explican su punto de vista estético y acercan al lector las claves de su propia obra. Os enviamos un resumen de las ideas generales ya que es muy difícil de encontrar, pero os sugerimos que busquéis el texto completo en cualquier biblioteca.

De momento, nada más. Conviene acercarse a un libro desde la propia experiencia, así que no sumaremos más elementos que intermedien entre ella y [vosotr@s](#). Espero que para el próximo envío hayáis tenido tiempo de avanzar en la lectura, y será el momento de dedicarnos a un análisis más profundo de la novela.

ASPECTOS DE LA NOVELA¹

E. M. Forster

Ciclo de conferencias George Clark, fellow del Trinity, pronunciado por Edward Morgan Forster (Londres 1879-1970) publicadas en 1927

INTRODUCCIÓN²

Acaso debamos definir, antes que nada, lo que es una novela. Nos ocupará bien poco tiempo. Abel Chevalley la define como una ficción en prosa de una cierta extensión. Acaso debamos añadir que la extensión no debe ser inferior a cincuenta mil palabras. ..No tenemos noticias hasta ahora de ninguna observación inteligente que defina la región de la novela en su totalidad.

Consideremos en primer lugar la condición de que sea “literatura inglesa”. Por descontado que interpretamos “inglesa” en el sentido de escrita en inglés. Al referirnos a novela inglesa, ¿podemos hacer caso omiso de la novela escrita en otras lenguas, concretamente en francés y en ruso? ...aquí es preciso afrontar una desagradable y poco patriótica verdad. No hay novelista inglés tan grande como Tolstoi...Tampoco existe un novelista inglés que haya explorado el alma humana con la hondura de Dostoievsky. Y no hay novelista de ningún país que haya analizado la conciencia moderna con tanto acierto como Marcel Proust. .. La novela inglesa es menos lograda que la poesía: no cuenta con lo mejor que se ha escrito hasta ahora, y si negamos esto, se nos podrá tachar de provincianos.

La referencia al genio es característica del pseudo-erudito. Le encanta hablar del genio, porque el sonido de la palabra le exime de descubrir su significado. La literatura está escrita por genios. Los novelistas son genios. Bueno, vamos a clasificarlos. Y eso es lo que hace. Todo lo que dice es probablemente exacto, pero inútil. Se mueve alrededor de libros, y no a través de ellos: o bien no los ha leído o no sabe leerlos como es debido. Y los libros hay que leerlos –mal asunto, porque requiere mucho tiempo-; es la única manera de averiguar qué contienen. Hay algunas tribus salvajes que se los comen, pero la lectura es el único método de asimilación conocido en Occidente. El lector debe sentarse a solas y luchar con el escritor, y esto no lo puede hacer el pseudo-erudito.

¹ E.M. Forster. *Aspectos de la novela*. 5 ed. Madrid, Debate, 2000.

² El texto que os ofrecemos es un resumen de las ideas de *Aspectos de la novela* que, en el momento en el que trabajamos en él, está agotado. Para no mediar demasiado entre lo que Forster dice y nuestras propias ideas nos hemos limitado a transcribir los párrafos que nos resultan más útiles para reflexionar sobre nuestra propia escritura. Por una cuestión evidente de espacio hemos eliminado los ejemplos literarios con los que acompaña sus explicaciones y que resultan también muy interesantes. Los puntos suspensivos marcan que hemos saltado partes de un párrafo, y los paréntesis indican que resumimos alguna idea. Los saltos de párrafo en párrafo señalan también saltos en el texto del autor.

Aspectos de la novela es un texto que suele reeditarse. Os recomendamos que, si lo encontráis, no dejéis de comprarlo. También puede encontrarse en cualquier biblioteca.

(En cuanto a las cronologías), Cuatro mil, catorce mil años podrían hacernos vacilar, pero cuatrocientos años son nada en la vida de nuestra especie y no dejan lugar a un cambio mensurable... No podemos ni estudiar ni conservar la tradición. Pero cabe imaginar a los novelistas sentados en una sala y sacarles, en nuestra propia ignorancia, de sus limitaciones de tiempo y espacio.

Hemos elegido la palabra aspectos por ser científica y vaga, porque nos concede el máximo de libertad y significa al mismo tiempo las diferentes maneras en que nosotros podemos considerar una novela y las diferentes maneras en que un novelista puede considerar su obra. Y los aspectos que hemos escogido para tratar son siete: la historia, la gente, el argumento, la fantasía, la profecía, la forma y el ritmo.

II LA HISTORIA

Sin la historia, la novela no puede existir. Ese es el denominador común de todas las novelas... Se desarrolla como una espina dorsal, o incluso diríamos, como una solitaria, ya que su comienzo y su fin son arbitrarios. Y se remonta a épocas enormemente antiguas. ... veamos como Sherezade sobrevivió gracias a que se las compuso para que el rey se preguntara siempre qué ocurriría a continuación... A todos nosotros nos pasa como al marido de Sherezade: queremos saber lo que ocurre después. Esto es universal, y es la razón por la que el hilo de una novela ha de ser una historia. ... Podemos ya definir la historia: es una narración de sucesos ordenados en su orden temporal. La comida va después del desayuno, el martes después del lunes, ... en cuanto a la historia, sólo puede tener un mérito: conseguir que el público quiera saber qué ocurre después. A la inversa, sólo puede tener un defecto: conseguir que el público no quiera saber lo que ocurre después. ..es el organismo literario más primitivo y más elemental...

Para un novelista nunca es posible negar el tiempo en el entramado de su novela: aunque sea de una manera superficial, debe aferrarse al hilo de su historia. Debe tocar por fuerza esa interminable solitaria, so pena de volverse incomprensible. ... en una novela siempre hay un reloj ... la base de una novela es una historia, y esa historia consiste en una narración de hechos organizados en una secuencia temporal.

Gertrude Stein confiaba en librar a la novela de la tiranía del tiempo, y su fracaso ha sido estrepitoso... La secuencia temporal no puede destruirse sin arrastrar en su caída todo lo que debería haber ocupado su lugar; la novela que expresase únicamente los valores se convierte en algo ininteligible y que, por lo tanto, carece de valor.

(La historia podría resumirse como los hechos organizados en el tiempo)

III LA GENTE

Aquí no tenemos por qué preguntar qué ocurrió a continuación, sino a quién le ocurrió, el novelista apelará a nuestra inteligencia y a nuestra imaginación, no a nuestra mera curiosidad. En su voz escuchamos un énfasis nuevo: el énfasis en el valor.

Puesto que los actores de una historia son normalmente humanos, nos ha parecido conveniente englobar este aspecto bajo la denominación de “la gente”.

La función del novelista es revelar la vida interior en su origen: decir de la reina Victoria más de lo que podíamos haber sabido produciendo un personaje que no es la histórica reina Victoria... Alain examina varias formas de actividad estética y, al llegar a la novela (*le roman*) afirma que todo ser humano posee dos facetas: una apropiada para la Historia y otra para la ficción. ... la faceta novelesca abarca “la pura pasión, es decir, los sueños, gozos, penas y autoconfesiones que la educación a la vergüenza le impiden expresar” y el mostrar esta faceta de la naturaleza humana es una de las principales funciones de la novela.... La gente de una novela, si el novelista lo desea, puede ser comprendida del todo por el lector. Su vida interna puede revelarse tanto como su vida externa. Y por eso es por lo que a menudo parece más definida que los personajes de la historia o incluso que nuestros propios amigos; se nos ha dicho de ellos todo lo que puede decirse; incluso si son imperfectos o irreales no esconden ningún secreto, mientras nuestros amigos sí lo hacen. Pero tiene que ser así, puesto que el secreto mutuo es una de las condiciones de la vida de este planeta.

Los principales hechos de la vida humana son cinco: el nacimiento, la comida, el sueño, el amor y la muerte.... Estudiemos brevemente el papel que desempeñan en nuestra vida y en la novela. ¿Qué hace el novelista? ¿Tiende a reproducirlos con exactitud o tiende a exagerarlos, a minimizarlos, a ignorarlos y a presentar a sus personajes atravesando vicisitudes que no son las mismas que usted y yo atravesamos, aunque lleven el mismo nombre?

Consideremos, pues, que las personas empiezan la vida con una experiencia que olvidan y la terminan con otra que imaginan pero no pueden comprender. Estas son las criaturas que el novelista se propone presentar como personajes de sus libros; éstas u otras parecidas que sean plausibles. Al novelista se le permite recordar y comprender todo, si le conviene. Conoce toda la vida oculta. ¿En qué momento, después de su nacimiento, tomará a los personajes? ¿Hasta qué punto los seguirá antes de la tumba? ¿Qué dirá o hará sentir respecto a estas dos extrañas experiencias?

Esta es —al menos en parte— la condición humana. Constituido así el propio novelista, toma su pluma en la mano, se introduce en ese estado anormal que se ha dado en llamar “inspiración” y trata de crear personajes. Estos tienen quizá que enfrentarse con otros elementos en la novela... y entonces, como es natural, los personajes tienen que modificar su carácter. Sin embargo, el que ahora nos interesa es el caso, más sencillo, del novelista cuya principal pasión son los seres humanos y que sacrificará mucho a su conveniencia: la historia, el argumento, la forma o la belleza incidental.

¿En qué se diferencian los seres que nacen en la novela de los que nacen en la tierra? No podemos generalizar porque no tienen nada común en el sentido científico; por ejemplo, no necesitan tener glándulas de secreción, en tanto que los seres humanos sí las tienen. Sin embargo, aunque escapan a una definición estricta, tienden a comportarse dentro de las mismas pautas.

Podremos dar la respuesta de rigor, que encontramos en todos los manuales de literatura, y que debe darse siempre en un examen; la respuesta estética; una novela es una obra de arte que se rige por sus propias leyes, leyes que no son las mismas que las de la vida real. El personaje de una novela es real cuando vive de acuerdo a esas leyes. La barrera del arte nos

separa de los personajes de ficción. Son reales, no por parecerse a nosotros –lo que puede ocurrir-, sino por se convincentes.

...sin embargo, para una novela como *Moll Flanders*, donde el personaje lo es todo y puede obrar a sus anchas, no resulta satisfactoria. Necesitamos una respuesta menos estética y más psicológica. ¿Por qué no es posible que Moll esté aquí? ¿Qué la separa de nosotros? Nuestra respuesta venía ya implícita en la cita de Alain; no puede estar aquí porque pertenece a un mundo en el que la vida secreta es visible, a un mundo que ni es nuestro ni puede serlo, a un mundo en que el creador y narrador son una misma persona. Y ahora podemos ya dar una definición que nos permita saber cuándo el personaje de un libro es real: lo es cuando el novelista lo sabe todo acerca de él. Puede que opte por no decirnos todo lo que sabe: muchos de los hechos, incluso los que llamaríamos evidentes, pueden ocultarse. Pero transmitirá la sensación de que, aunque el personaje no se explica, es explicable, y con ello se crea un cierto tipo de realidad nueva y que nunca podremos encontrar en la vida cotidiana.

Porque las relaciones humanas, cuando las contemplamos en sí mismas y no como adorno social, vemos que están dominadas por un espectro: excepto de una manera precaria, no nos entendemos entre nosotros, no sabemos revelar nuestro interior, ni siquiera cuando lo deseamos; lo que llamamos intimidad no es más que algo improvisado; el conocimiento perfecto es una ilusión. Pero en la novela podemos conocer a las personas perfectamente y, aparte del placer normal que proporciona la lectura, podemos encontrar una compensación de lo oscuras que son en la vida real. En este sentido, la ficción es más verdad que la Historia, porque va más allá de lo visible, y cada uno de nosotros sabe por propia experiencia que existe algo más allá de lo visible; incluso si el novelista no lo consigue del todo, bueno..., por lo menos lo ha intentado. Que envíe a los personajes como paquetes, que les haga pasar sin comer ni dormir, que estén enamorados y nada más que enamorados, pero que siempre parezca saberlo todo acerca de ellos, que sean siempre sus creaciones. Por eso *Moll Flanders* no puede estar aquí... son gente cuya vida secreta es visible o puede serlo, mientras que nuestras vidas secretas son invisibles.

Y por eso es por lo que las novelas, incluso cuando tratan de seres malvados, pueden servirnos de alivio: nos hablan de una especie humana más comprensible y, por tanto, más manejable; nos ofrecen una ilusión de perspicacia y de poder.

IV LA GENTE (*CONTINUACIÓN*)

El novelista tiene a su disposición un conjunto muy variado de ingredientes. Tiene la historia en sí, con su sucesión temporal de “y luego... y luego...” y elige para contar la vida en el tiempo. Los personajes acuden cuando se les evoca, pero están llenos de espíritu rebeldes. Dado que se parecen bastante a personas como ustedes o como yo, tratan de vivir sus propias vidas y, por consiguiente, se suman a menudo a la traición contra el plan fundamental del libro. “Escapan”, “se van de las manos”, son creaciones dentro de la creación y con frecuencia no guardan armonía con respecto a ella; si se les concede una libertad completa terminan por destrozarse el libro a puntapiés, y si se les conduce con demasiada severidad, se vengán muriéndose y destruyéndolo por descomposición interna.³

³ En este punto hay un fuerte desacuerdo entre Forster y Nabokov, quien opina que los personajes deben ser conducidos rígidamente. Así comenta el autor ruso su propia construcción de personajes. *Mis personajes son como galeotes, van donde yo les ordeno.*

Hoy examinaremos dos artificios que emplea el novelista para resolver sus dificultades. El primer mecanismo es la utilización de diferentes tipos de personajes. El segundo se relaciona con el punto de vista.

1.

Podemos dividir a los personajes en planos y redondos⁴.

A los personajes planos se los llamaba estereotipos, caricaturas. En su forma más pura se los construye en torno a una sola idea o cualidad.

Una de las grandes ventajas de los personajes planos es que se les reconoce fácilmente cuando quiera que aparecen... Resultan muy útiles ya que nunca necesitan ser introducidos, nunca escapan, no es necesario observar su desarrollo y están provistos de su propio ambiente.

...son fáciles de recordar. Permanecen inalterables en la mente del lector porque las circunstancias no los cambian.

La novela que es medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos... es preciso admitir que los personajes planos en sí no son un logro tan grande como los redondos. Un personaje plano, sea serio o trágico, puede resultar un aburrimiento... Sólo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia.

Los personajes redondos tienen en cambio varias facetas (Mme. Bovary)... La prueba de que un personaje es redondo está en su capacidad para sorprender de una manera convincente. Si nunca sorprende, es plano. Si no convence, finge ser redondo, pero es plano. Un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida –de la vida en las páginas de un libro-.

2.

Ahora un segundo mecanismo: el punto de vista desde el que puede contarse la historia. Para algunos críticos el novelista puede optar por varias perspectivas: situarse fuera de los personajes como un observador parcial o imparcial, tornarse omnisciente y describirlos desde dentro, situarse en la posición de uno de ellos fingiendo desconocer los motivos de los demás o adoptar alguna actitud intermedia.

Nuestro estudio es algo deslavazado, y no vemos toda esta intrincada cuestión como una serie de fórmulas, sino que creemos que depende de la facultad del novelista para sobresaltar al lector haciéndole aceptar lo que dice.

¿Puede el escritor compartir con el lector los secretos de sus personajes?... más vale que no lo haga. Es peligroso; generalmente conduce a un descenso de la temperatura, a la laxitud intelectual y emocional, o peor aún, a la jocosidad; es una invitación amistosa a ver cómo se sostienen las figuras por detrás (ej: *¿qué razones la llevaron a conducirse así?... tal vez esconda más de lo que parece a simple vista.... C siempre ha sido un tipo misterioso*)

⁴ Esta caracterización de personajes entre planos y redondos es tal vez una de las ideas de *Aspectos de la novela* que más ha influido a la crítica.

Confiarle al lector nuestra visión del universo es cosa muy distinta. No es peligroso para un novelista apartarse de sus personajes y generalizar sobre las condiciones en que cree que la vida se desenvuelve. Son las confidencias sobre individuos concretos las que perjudican y apartan de los personajes al lector, llevándole a examinar la mente del novelista.

V EL ARGUMENTO

El carácter aporta cualidades, pero es en las acciones —lo que hacemos— donde somos felices o lo contrario, dice Aristóteles. Toda felicidad y sufrimiento humanos toman la forma de acción, afirma Aristóteles. Pero nosotros sabemos que no es así. Estamos convencidos de que la felicidad y la desgracia existen en la vida íntima de cada uno de nosotros y a la cual el novelista tiene acceso en sus personajes.

Lo específico de la novela es que el escritor puede hablar por boca de sus personajes, hablar acerca de ellos o bien hacernos escuchar cuando ellos hablan consigo mismos. Tienen acceso a sus autoconfesiones y a partir de ahí, puede descender incluso más y asomarse al subconsciente... el novelista posee en este punto una verdadera ventaja. Domina toda la vida secreta y no se le puede privar de este privilegio.

Hemos dicho que una de las formas primarias es la “historia” la extensión desgajada de la “solitaria” del tiempo. Nos enfrentamos ahora con un aspecto muy superior: el argumento.

Definamos el argumento. Hemos descrito la historia como una narración de sucesos ordenada temporalmente. El argumento es también una narración de sucesos, pero el énfasis recae en la casualidad. Una historia es: “El rey murió y luego murió la reina”. Un argumento es: “El rey murió y luego la reina murió de pena” Se conserva el orden temporal, pero se ve eclipsado por la sensación de causalidad. O también: “la reina murió, nadie sabía por qué, hasta que se descubrió que fue de pena por la muerte del rey”. Este es un argumento con misterio, forma que admite un desarrollo superior. Suspende el orden temporal y se distancia de la historia tanto como lo permiten sus limitaciones. Consideremos la muerte de la reina. Si es una historia, preguntaremos “¿Y luego qué pasó? Si es un argumento, preguntaremos: “¿Por qué?” Esta es la diferencia. Un argumento no puede contarse a un público de trogloditas boquiabiertos, ni a un sultán tiránico.... a éstos sólo les mantiene despiertos “y luego, y luego...” Y un argumento exige inteligencia y memoria.

Si queremos comprender el argumento tenemos que tener inteligencia y memoria. Lo primero, inteligencia. El lector de novelas inteligente, a diferencia del curioso que pasa por alto los datos nuevos, toma nota mental de ellos. Los observa desde dos puntos de vista: aislados y en relación con lo que ha leído en las páginas anteriores. Probablemente no los comprende, pero no espera poder hacerlo aún. Los datos de una novela sumamente organizada son a menudo correspondencias referenciales de las que el espectador ideal no puede esperar tener una imagen cabal hasta llegar al final de la obra y estar sentado en la cumbre de la montaña... Este elemento de sorpresa o misterio posee una gran relevancia en el argumento. Se produce mediante una suspensión del orden temporal; un misterio es una bolsa en el tiempo, y tenemos un ejemplo tosco cuando decimos: “¿Por qué murió la reina?”.. el misterio es esencial en un argumento y no puede apreciarse sin inteligencia. El curioso no sabe ver más que otro “y luego...” Para apreciar un misterio hay que dejar en suspenso una parte de la mente, cavilando, mientras otra continúa avanzando.

Esto nos lleva al segundo requisito: la memoria.

La memoria y la inteligencia se hallan íntimamente relacionadas, pues sin recordar no podemos entender. Si cuando muere la reina hemos olvidado la existencia del rey, nunca descubriremos lo que causó su muerte. El argumentista confía en que nosotros recordemos, y nosotros esperamos de él que no deje cabos sueltos. Cada acto o cada palabra del argumento debe contar; la traba debe ser económica y sucinta; incluso cuando es complicada debe ser orgánica y estar exenta de materia inerte. Puede ser difícil o fácil, puede –y debe- albergar misterios, pero no debe confundir. Y a medida que se desentraña, por encima de todo ello revoloteará la memoria del lector, reorganizando y reconsiderando constantemente, descubriendo nuevas pistas, nuevos encadenamientos de causa y efecto; la sensación final –si el argumento ha sido bueno- no será de que existen pistas ni concatenaciones, sino algo estéticamente compacto, algo que el novelista podría haber mostrado directamente pero sin belleza.

En la desigual batalla que el argumento libra con los personajes, aquél a veces se toma una cobarde venganza. Casi todas las novelas se debilitan hacia el final. Esto se debe a que el argumento requiere una conclusión. ¿Y por qué es necesario? ¿Por qué no existe una convención que permita al novelista terminar cuando se aburre? Por desgracia, tiene que redondear las cosas y, normalmente, mientras está en ello los personajes pierden vida y nuestra impresión final es que agonizan... Al pobre escritor hay que dejarle terminar de alguna manera, tiene que ganarse la vida, como todo el mundo; así que no debe sorprendernos que no se oigan más los martillazos y el ajuste de tornillos.

Dentro de lo que cabe generalizar, éste es el defecto inherente a toda novela: al final se estropea.

El argumento es, pues, la novela en su aspecto lógico-intelectual; requiere misterio, pero un misterio que se resolverá más adelante ... El novelista planea el libro de antemano o, de cualquier modo, se sitúa por encima de él; su interés en causas y efectos le confieren un aire de predeterminación.

VI FANTASÍA

La idea eje en este ciclo de conferencias resulta a estas alturas bastante evidente: en la novela existen dos fuerzas –los seres humanos, por un lado, y luego un conjunto de elementos diversos que no son seres humanos- que al novelista corresponde equilibrar, conciliando sus pretensiones.

En la novela hay algo más que tiempo, gente, lógica o cualquiera de sus derivados; algo más aparte del destino, incluso. Y con este “algo más” no nos referimos a nada que excluya estos aspectos, ni a nada que los incluya o abarque. Nos referimos a algo que los corta como un haz luminoso, algo que en un punto se relaciona íntimamente con ellos e ilumina pacientemente todos sus problemas, y en otro cae sobre ellos o los atraviesa como si no existieran. A este rayo de luz le daremos dos nombres: fantasía y profecía.

Nuestra aproximación más fácil para definir cualquier aspecto de la novela será siempre tener en cuenta la clase de exigencia que impone al lector... ¿Qué nos pide la fantasía? La fantasía nos pide que paguemos algo de más. Nos impone un ajuste distinto del que exige una obra de arte, un ajuste adicional. Los demás novelistas dicen: “He aquí algo que no podría ocurrir a usted”; el escritor de fantasías dice: “He aquí algo que no puede ocurrir.

Primero les pido que acepten el libro en su totalidad, y luego que acepten algunas cosas que hay en él”.

Lo fantástico exige un ajuste adicional debido a lo extraño de su método o su tema.

Distingamos ahora entre la fantasía y la profecía. Los dos aspectos se asemejan en que poseen dioses y se diferencian por los dioses que poseen. Existe en los dos el sentido de lo mitológico y esto los distingue. El poder de la fantasía alcanza a todos los rincones del universo, pero no a las fuerzas que los gobiernan —las estrellas.

Ustedes esperarán que yo diga ahora que un libro fantástico nos pide que aceptemos lo sobrenatural. Lo diré, pero de mala gana, porque cualquier afirmación tocante al contenido temático pone estas novelas bajo a las garras de ese aparato crítico del que debemos salvarlas.

Fantasía implica lo sobrenatural, pero no necesita expresarlo. A menudo lo expresa, y si este tipo de clasificaciones resultara útil, podríamos hacer una lista de los artificios que han empleado los escritores de vena fantástica: la introducción de dioses, fantasmas, ángeles, monos, monstruos, enanos o brujas en la vida ordinaria; la introducción de hombres corrientes en una tierra de nadie, sea el futuro, el pasado, el interior de la tierra o la cuarta dimensión; introspección o escisión de la propia personalidad y, por último, el mecanismo de la parodia o la adaptación.

La parodia y la adaptación poseen enormes ventajas para ciertos novelistas, especialmente para quienes tienen mucho que decir y abundante genio literario, pero no ven el mundo en función de hombres y mujeres determinados; dicho de otro modo, para quienes no son muy aficionados a crear personajes. ¿Cómo pueden empezar a escribir estas personas? Un libro o una tradición literaria ya existentes pueden inspirarles, puede ser que encuentren en sus cornisas un modelo que les sirva para comenzar, pueden balancearse en sus vigas y ganar fuerza.

(Cita el *Ulises* de Joyce como ejemplo de fantasía)

VIII PROFECÍA

No nos interesa esta palabra en el sentido estricto de adivinación del futuro ni tampoco demasiado como llamada a la rectitud. Lo que nos interesa hoy —a lo que tenemos que responder, porque *interesar* resulta inapropiado— es cierto acento en la voz del novelista, un acento para el que las flautas y los saxofones de la fantasía pueden habernos preparado. Su tema es el universo, o algo universal, pero no tiene necesariamente que “decir” nada sobre el universo; se propone cantar, y el carácter extraño de la melodía que se eleva en las salas de la novela nos causará una conmoción. ¿Cómo encajará esta canción con el mobiliario del sentido común? Hemos de admitir que no demasiado bien. El intérprete no siempre tiene espacio para hacer sus gestos; se vuelcan sillas y mesas, y la novela por donde ha pasado la influencia bárdica presenta a menudo un aspecto de desolación que nos recuerda al de un salón azotado por un terremoto o por una fiesta infantil. Los lectores de D.H. Lawrence⁵ comprenderán lo que quiero decir.

⁵ Autor de *El amante de lady Chatterley*, un libro que causó un auténtico escándalo que fue prohibido en Inglaterra hasta los años '60.

La profecía –en el sentido que nosotros le damos- es un tono de voz. Puede llevar implícitas cualquiera de las creencias que han dominado a la humanidad: cristianismo, budismo, dualismo, satanismo o simplemente el amor y el odio humanos elevados a tal potencia que desbordan sus receptáculos normales; pero no nos preocupa directamente qué visión del mundo se recomienda. Es lo implícito lo que tiene significado y se irá filtrando por las frases del novelista.

Tendremos que atender al estado de ánimo del novelista y las palabras concretas que usa, y, en lo posible, dejaremos a un lado los problemas de sentido común. En lo posible: pues todas las novelas contienen mesas y sillas, y la mayoría de sus lectores es lo primero que buscan. Antes de condenar al autor por amaneramiento y tergiversación hemos de observar su punto de vista. No se fija en absoluto en las mesas y sillas, y por eso están desenfocadas.

Hemos dicho que cada aspecto de la novela exige una cualidad diferente del lector. Pues bien, el aspecto profético exige dos: humildad y la suspensión del sentido del humor.

(como ejemplos elige a Dostoievsky, Melville, D.H. Lawrence y Emily Brontë).

VIII FORMA Y RITMO

Ahora vamos a examinar un aspecto que surge principalmente del argumento y al que contribuyen también los personajes y cualquier otro elemento presente. Parece no haber término literario para designar este nuevo aspecto; pero como es un hecho que cuanto más se desarrollan las artes más dependen unas de otras para definirse, recurriremos a la pintura y lo llamaremos *forma*. Después tomaremos prestada la palabra de la música y hablaremos de *ritmo*. Por desgracia, los dos términos son vagos.

(*Thaïs*, de Anatole France, tiene forma de reloj de arena. *Roman pictures* tiene forma de encadenamiento. Se habla de formas geométricas)

En cuanto al ritmo, el más sencillo es ilustrado por la obra de Marcel Proust.

La función del ritmo en una novela no es estar presente todo el tiempo –como la forma- sino llenarnos de sorpresa, frescor y esperanza con sus hermosas apariciones y desapariciones.

El ritmo se produce cuando se realiza el intervalo correcto... Puede ser una repetición... cuando leemos *Guerra y paz*, ¿no empezamos a escuchar los acordes musicales a nuestras espaldas? Y cuando lo hemos concluido, ¿no sentimos que cada elemento –incluso el catálogo de las estrategias- mantiene una existencia larga de la que parecía posible en su momento?

IX CONCLUSIÓN (CAPÍTULO COMPLETO)

Resulta tentador concluir haciendo conjeturas sobre el futuro: la novela se tornará más o menos realista; será destruida por el cine... Pero las conjeturas, sean alegres o pesimistas, siempre tienen un aire superior; son una manera convincente de parecer útiles e impresionantes. Y no tenemos derecho a permitirnoslo. Si nos hemos negado a dejarnos limitar por el pasado, no podemos beneficiarnos del futuro. Habíamos imaginado a los novelistas de los dos últimos siglos escribiendo juntos en una sala, sujetos a las mismas emociones y poniendo los accidentes de su época en el crisol de la inspiración, y sean cuales sean los resultados, nuestro método ha sido válido; al menos, para una reunión de pseudo-eruditos, como somos. Ahora tenemos que imaginarnos a los novelistas de los próximos doscientos años escribiendo también en una sala. El cambio de temática será enorme, pero ellos no habrán cambiado. Dominaremos el átomo, aterrizaremos en la Luna, aboliremos o intensificaremos la guerra, comprenderemos los procesos mentales de las bestias; pero esto son bagatelas, esto pertenece a la Historia, no al arte. El novelista del futuro tendrá que pasar todos esos nuevos hechos a través del viejo –aunque variable-mecanismo del espíritu creativo.

Hay, sin embargo, una cuestión que toca nuestro tema y que sólo un psicólogo podría responder. Sin embargo, planteémosla. ¿Cambiará el propio proceso creativo? ¿Recibirá el espejo una nueva capa de azogue? Consideremos esta posibilidad por un momento; nos podemos permitir esta distracción.

Resulta divertido escuchar las opiniones de la gente mayor sobre esta cuestión. A veces un hombre dice con tono convencido: “La naturaleza humana es la misma en todas las épocas. Llevamos todos muy dentro al primitivo cavernícola. ¿La civilización? ¡Bah! Es una simple máscara. Las cosas no pueden cambiar”. Así se expresa cuando se siente próspero y bien alimentado. Pero cuando se halla deprimido y preocupado por los jóvenes, o cuando se pone sentimental al ver que van a triunfar en la vida donde él ha fracasado, adoptará la opinión contraria y dirá misteriosamente: “La naturaleza humana ya no es la misma. He presenciado cambios fundamentales en mi propia época. Hay que afrontar las cosas como son”. Y así sigue, día tras día, unas veces enfrentándose a las cosas y otras negándose a cambiarlas.

Lo único que vamos a hacer es dejar constancia de una posibilidad. Si la naturaleza humana cambia, será porque los individuos consiguen mirarse a sí mismos de un modo distinto. Aquí y allá hay gente –muy poca, pero algunos novelistas entre ellos- que trata de hacerlo. Todas las instituciones e intereses personales se oponen a esta búsqueda. La religión organizada, el Estado, la familia en su aspecto económico, no tienen nada que ganar, y sólo avanza cuando las prohibiciones exteriores se debilitan: hasta tal punto está condicionada por la historia. Tal vez quienes lo intentan fracasen; quizá para el instrumento de observación sea imposible el contemplarse a sí mismo; tal vez, de ser posible, significa el fin de la literatura imaginativa. De todos modos, por este camino hay movimiento y combustión incluso para la novela, porque si el novelista se ve así mismo de un modo diferente, verá a sus personajes de una manera diferente y surgirá un nuevo sistema de iluminación.

Ignoro al borde de qué filosofía o filosofías rivales se adscriben las afirmaciones anteriores; pero volviendo la vista a los retazos de mi conocimiento y a mi propio corazón, veo estos dos movimientos del espíritu humano: la gran y aburrida avalancha que se conoce como Historia y un tímido movimiento lateral de cangrejo. De ninguno de los dos nos hemos ocupado en esta conferencia: de la Historia, porque se limita a transportar a la gente: no es más que un tren lleno de pasajeros, y del movimiento de cangrejo, porque es tan

lento y cauto que no es perceptible en nuestro minúsculo período de doscientos años. Por ello, al comenzar, establecimos como axioma que la naturaleza humana es inalterable y que produce en rápida sucesión ficciones escritas en prosa que, cuando contienen más de cincuenta mil palabras, se llaman novelas. Acaso si estuviéramos capacitados o autorizados para adoptar un enfoque más amplio y explorar toda la actividad humana y prehumana, no terminaríamos así; el movimiento de crustáceo, las sacudidas de los pasajeros, serían entonces visibles, y la frase “el progreso de la novela” dejaría de ser una muletilla pseudo-erudita o una trivialidad técnica para cobrar importancia, porque implicaría el progreso de la humanidad.

Os proponemos dos ejercicios relacionados con la lectura de la novela y con la lectura del texto teórico que la acompaña.

- 1) Resume en un folio los aspectos principales de (valga la reiteración) *Aspectos de la novela*. Luego elige el tema que te haya interesado más, y coméntalo desde una perspectiva personal. Hacer este pequeño ejercicio ayudará a que sedimente lo que has leído.
- 2) Escribe un texto que puedas considerar como el comienzo de una novela y que contenga personajes planos y redondos. Es sólo un ejercicio, así que puedes proponer algo que luego no quieras continuar. Claro que, si tienes una buena idea... Nunca se sabe, este puede ser el comienzo de un trabajo más a largo plazo.