

La novela y el novelista.

Dra. María Jesús Pérez Martín

Sobre la novela se sabe mucho y no se sabe todo; lo mismo podríamos decir del novelista (1). Es indudable que en una conversación privada este tema siempre provocará una discusión, en la que por turno, cada uno de los interlocutores, pretendiendo decir la última palabra sobre la novela, abriría nuevos cauces para una nueva definición.

Aquí, no nos podemos permitir ese lujo, pero sí, vamos a suscitar, en cuanto sea posible, ese clima de diálogo fecundo, que surge cuando distintos puntos de vista se examinan con agudeza y sinceridad.

¿Qué es una novela, sino un acontecimiento particular y nuevo, nunca oído? Esto lo dijo Goethe.

Jane Austen, sentenciosa, le hubiera corregido:

...a novel is the conveying of the world in the best chosen language of the most thorough knowledge of human nature, and the happiest delineation of its varieties.

—Por favor, hubiera intervenido Elizabeth Bowen:

A novel is the non poetic statement of a poetic truth.

(1) Conferencia pronunciada con motivo de las II Jornadas Inglesas en la Universidad de Córdoba (26-30 abril 1982).

E. M. Forster, conciliador y comprensivo, recordaría que la novela era una masa formidable y tan amorfa... que se estaría sempiternamente patinando sobre ella; una de las áreas más movedizas del terreno literario.

Todos de acuerdo; pero ante consideraciones tan dispares, ¿sería posible encontrar un índice común aplicable a todas ellas?

A. Chevallery, con su clara penetración francesa, diría triunfante:

Voilà: Il s'agit d'une fiction en prose d'une certaine étendue.

¿Y el contenido?

Bernard Shaw, aprovecharía el momento para hacerse oír, transponiendo sus ideas dramáticas a la novela:

Well: stories of lives, discussion of conduct; unveiling of motives, conflict of characters in talk, laying bare of souls, discovery of pitfalls —in short—: ILLUMINATION.

—Sí, en cierto modo, contestaría Virginia Woolf, pero no olvide que:

The proper stuff of fiction does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception come amiss.

¿Es toda la vida, entonces, esa materia?

Es un extremo que le resultaría excesivo a Julian Green:

Quel bizarre romancier que la vie! Comme elle répète ses effets; como elle appuie de sa lourde main, comme elle écrit mal!

Y Napoleón, a quien hubiéramos deseado ver entre es-

te círculo de intelectuales y artistas, sonreiría por lo bajo y cerraría la discusión diciendo en alta voz:

La vie; qu'elle a écrit bien le roman de ma vie!

La novela, en consecuencia, según podemos deducir de estas interesantísimas observaciones, necesita sorprender por su novedad, por la perfecta estructuración del mundo imaginario que nos presenta, así como por la calidad de su lenguaje. Es además capaz de rivalizar con la poesía en sus acercamientos a la realidad última. La vemos irreductible a patrones fijos, pero siempre exigiendo una extensión mínima determinada, para dar cabida a ese mundo ficticio. Como el drama, deja actuar a los personajes para de esta manera alcanzar una visión más clara; y no obstante, permite una interiorización descriptiva tanto más cuanto más avanza la exploración del individuo. Y se retrae de una presentación mimética, puramente pasiva de la vida, aunque ésta sea su gran fuente, y, en ocasiones, como en el caso de Napoleón, sobrepase en potencia y variedad a la aventura imaginativa.

Concretando en otros términos: la empresa de definir la novela parece quedar permanentemente abierta; no es posible sistematizar la visión multifacética de este género literario. Y así como un solo escritor no ha podido agotar el inmenso material con que trabaja, un solo crítico tampoco podrá sintetizar definitivamente la incontenible potencia y variedad que se descubre en la novela.

Pero el hecho de no poder definirla no sólo no empaña la posibilidad de llegar a su conocimiento, sino que la estimula increíblemente. Descubrimos la novela en busca de

su identidad, incesantemente insatisfecha, invadiendo fronteras vecinas: poesía, drama, historia, ciencias exactas; acumulando conquistas, en una marcha que no tiene visos de terminar, hasta que se agote la curiosidad por el individuo, por el rostro enigmático de la vida.

¿Nos encontramos ante una fuerza desatada por la inteligencia del hombre, a la que no es posible dominar?

Sí, en cierto modo, y que presenta notables analogías con el monstruo de Frankenstein. La novela va enseñando su falta de perfección formal; una falta de belleza que no la hace equiparable a los demás géneros literarios, y se duele de no ser como ellos; tiene conciencia de ser algo muy potente, pero ¿qué?, si es algo de todos; si se ve condenada a buscarse incesantemente y a no encontrarse? Es posible que, sólo cuando este género muera extenuado, se pueda descubrir, y así aprisionar en una definición, lo que hacía latir y conformaba aquella vida tan portentosa.



El concepto de NOVEDAD señalado por Goethe, nos está, indirectamente, hablando de este fenómeno. En su novela WERTHER, Werther estaba enamorado, como tantos seres humanos; eso no era nuevo para los lectores. Pero Werther lo hacía de un modo particular, concreto, con su experiencia individual, única; la volvía NUEVA. Terminado de leer el libro, los lectores cambiaban de indumentaria para conformarse más con este personaje; y para acercarse aún más a él, aumentaban la estadística de los suicidios.

La sociedad de entonces vibró ante esa experiencia peligrosamente NUEVA, que trataba de librarse de afirmaciones pasadas y de creencias tradicionales, que suscitaba el formidable problema de la correspondencia entre PALABRA y REALIDAD, que sostenía fuertemente la analogía entre VIDA y LITERATURA.

Sucedió así, porque esta NOVEDAD la vieron en una sola vertiente: la que depende de la VIDA; la que arranca de ella la intensidad de pasión amorosa; pero no se fijaron en que esa intensidad les llegaba precisamente tan en directo y tan fuerte, porque estaba hábilmente mediada por el ARTE, a través de correspondencias epistolares, donde el autor seleccionaba y prefería cuanto contribuyera a la exaltación de aquel sentimiento y olvidaba deliberadamente cuanto pudiera distraerlo o contaminarlo de lo prosaico, lo ridículo, o la rutina, como lo ofrece sin duda alguna la vida diaria. Ese efecto de NOVEDAD dependía del ARTE, de la inteligencia, la premeditación, y ese ARTE se les hacía invisible. Es por este motivo, más aún que por el otro, por lo que la novela de Werther era efectivamente NUEVA y por lo tanto perturbadora.

La novela, en consecuencia, está paradójicamente sostenida por el ARTE para tener VIDA.

Por el ARTE, una buena novela se constituye en un esquema complejo, hecho de componentes singulares, organizados en sistemas dependientes, que funcionan bajo el gobierno de una estructura única, significativa; y su semejanza más próxima es la de un MUNDO.

Ese mundo es real, imaginario, que es nuevo porque ha sido creado por el autor. IMAGINARIO, pero REAL, posible, y, en último término, FIDEDIGNO.

Decimos REAL, no ACTUAL. La mayor dificultad para persuadir a cualquiera de que un mundo imaginario pueda

ser real, es que confunde la REALIDAD con lo ORDINARIO, e incluso con lo SORDIDO.

El mundo ACTUAL no siempre resulta REAL; ACTUALIDAD y REALIDAD no son equivalentes; la correspondencia con la actualidad no garantiza necesariamente la realidad de la novela. Pero, en cambio, ¿qué hace a la actualidad real?: que sea imaginable; que se sienta; que se conforme con la experiencia; que un pequeño incidente o detalle se haga significativo, capaz de una explicación, y que esa explicación sea convincente; que ese detalle se haga real porque afirme su necesidad en la totalidad del conjunto.

Lo REAL es muy complejo; comprende lo ACTUAL y lo sobrepasa; más allá de las sensaciones y de la lógica sigue descubriéndose la REALIDAD. Por lo tanto, para que ese mundo imaginario sea real, deberá estimular la imaginación, las emociones, convencer a la inteligencia, e invitar a todas estas facultades a seguir avanzando. Esta es una de las mayores fuerzas que animan la marcha asombrosa de la novela. Se ha empeñado en crear ese mundo que se descubre cada día más complejo. Tiene que armonizar, que simultanear distintas dimensiones: lo natural, lo humano, lo sobrenatural. Y esa multidimensión no puede dejar de ser fiel al caos del mundo actual.

Esto tiene que ser así, porque el arte de la novela construye con relaciones humanas, que por estar vivas interrumpen y a veces oscurecen la trama de su estructura; de ahí la lamentación de Forster: la novela es algo amorfo, movedizo; pero de ahí también el gran triunfo que no suele compartir con otros géneros literarios; su potencia vital compensa, con mucho, sus fallos artísticos.

Porque el mayor interés de la novela es la iluminación que proyecta sobre la vida, como mencionó Bernard Shaw. No sobre la vida en general, sino inmediatamente aquí y

ahora. E iluminará mejor la vida en la medida en que mejor se cohesionen como obra de arte, aunque no siempre lo consiga.

La preocupación central de la novela es la condición humana, y su gran responsabilidad: es representar, acercarse a la verdad de esa condición humana, descubrir las orientaciones de las almas.

De ahí que la novela tenga que estar saturada de humanidad, sin discriminaciones ni fronteras; y de todas las filosofías ninguna tan propia como la del sentido común, y ninguna tan nociva como la que bordee el abismo de lo inhumano.

Esa exigencia artística, esa inagotable fascinación por lo humano, hace de la novela el resultado de un largo proceso, muy complejo, de construcción y exploración que se vitalizan mutuamente.

Siendo de naturaleza hipotética, probable, porque la novela nunca podrá ser HISTORIA —la HISTORIA trata con los resultados de un acontecimiento, la NOVELA con los hechos de un acontecimiento—, la novela será capaz de pasar de lo empíricamente conocido a lo desconocido pero posible. Su validez no residirá tanto en confirmar lo conocido, como en forzarnos a suponer que: *algo más podría haber sucedido*. De esta manera, podemos considerar a la novela como una fuente, una fuerza de penetración en la REALIDAD.

Pero, recordémoslo, a través de la experiencia individual, limitada y concreta, que en primer y último término se debe al autor.

¿Quién es el autor de una novela?

Alguien de quien podemos esperar mucho cuanto más grande sea, porque más profundos serán los descubrimientos que expresará por medio de las palabras, de los

personajes y del argumento. Alguien en soledad tratando de sincerarse consigo mismo para mejor transmitir lo que le sucede a él como ser social; que nos presenta una materia impregnada de la variedad de su mente y de su temperamento, y que emplea esa fuerza de penetración exploradora tratando de detener un presente, recobrar un pasado y evocar un futuro.

Terrible ambición y terrible inestabilidad.

Es necesario, ante todo, considerar al novelista viviendo el proceso creador de su novela. El punto de partida puede ser una imagen, sentimiento, fragmento de conversación, algo que de alguna manera lógica, sentimental o intuitiva le llame la atención. Lo que sucede entre la percepción de esa actualidad y su transformación en realidad imaginaria es un misterio para los que no lo experimentan. ALGO SUCEDE, pero es incomunicable y no se da uniformemente en los novelistas; depende de las actitudes, predisposiciones, cualidades de cada uno. Más diáfano o más turbio, es parte de la vida interior del autor, y por ello, indescriptible e inefable.

En ese proceso, el novelista altera la experiencia, eligiendo y rechazando alternativas, creando en este sentido para simplificar esa experiencia, inventando incidentes que representen con mayor fidelidad esa REALIDAD que asomaba en aquella imagen, o aquel sentimiento, o aquel fragmento de conversación que le había impresionado.

Pero, primero, se produce una fuerza arrolladora en la que se siente inmerso el artista, haciéndose receptivo ante aquella avalancha que se le viene encima, necesitando comulgar con ella. Este fenómeno se daba en DICKENS con notable persistencia:

It hold my inventive capacity on the stern condition that it must master my whole life, often have complete possession

of me, makes its own demands upon me, and sometimes, for months together, put everything else away from me.

De una manera más alarmante vino a decir lo mismo CHARLOTTE BRONTE, cuando en el prólogo de WUTHERING HEIGHTS, la gran novela de su hermana EMILY, trataba de justificar la fuerza asombrosa que de allí salía:

As for you —the nominal artist— your share in it has been to work passively under dictates you neither delivered nor could question —that would not be uttered at your prayer, nor suppressed nor changed at your caprice.

Como ya dijimos antes, esa inspiración se adapta al temperamento del artista; de ahí esa reacción apasionada, vívida, de CHARLOTTE BRONTE y de DICKENS.

Pero, pasado este primer momento de pura receptividad, que variará de intensidad en cada artista y que no se repetirá de la misma manera para la concepción de sus distintas obras; pasado este primer momento, llega el movimiento alerta, despiertísimo, para dominar aquella fuerza y hacer su significación lo más clara y fina posible.

Sin claridad se derrumbaría mi obra, repetía muy a menudo BALZAC. Esa claridad depende en gran parte de que el autor haga completamente suya, dé vida propia a aquella fuerza que le invadió, sin dejar que se le escape de entre las manos. Pero esto no se produce sin terribles y dolorosos esfuerzos, para fijarla y darle forma:

— Trabajo y me torturo; sólo descubro chispazos que necesitan realizarse plenamente, a través de mi cerebro y de mi alma.

— No se sabe lo que es estar un día entero con la cabeza entre las manos tratando de estrujar mi pobre cerebro, para encontrar una palabra. Las ideas acuden fácilmente, de forma incesante, como una corriente; un pequeño goteo de agua; necesito mucha labor artística para producir una

cascada. Ah, cómo conozco las agonías del estllo! Voy lento, muy lento!

Estas son las lamentaciones de DOSTOIWESKI y de FLAUBERT.

Estas dos fuerzas: la receptiva y la organizadora, son necesarias en todo proceso creador. Y la última es particularmente importante: sin ese propósito de comunicación, sin esa voluntad inteligente, ordenadora, no se daría nunca la NOVELA.

En cuanto a la primera, la más misteriosa, muchos críticos se han detenido a investigar la parte que juega el subconsciente en la totalidad del proceso creador.

Es cierto que la mente puede almacenar muchas impresiones o ideas que el autor nunca recuerda conscientemente, o no desea recordar. Y que ese material puede aparecer en su trabajo e incluso influir en la significación final del producto. Pero, ¿cómo saber que esa imagen, o detalle o incidente, se ha escapado a la voluntad deliberada del artista, si no hemos asistido al proceso de selección de alternativas que se iban sucediendo en su mente?

Un engaño, muy extendido, es que los escritores no tienen conciencia de todo lo que escriben; que sólo los críticos adeptos al psicoanálisis tienen en su poder la clave de la novela.

La mayor objeción contra esta clase de crítica es que sólo puede operar con lo que se encuentra escrito, cuando debería registrar fidelísimamente el proceso creador. Los novelistas actuales resistirían con mucha razón este asalto a su intimidad, y los difuntos, por suerte, ya se encuentran convenientemente a salvo.

Para estudios puramente psicológicos, sí, será muy útil la aplicación de esta técnica; pero para la exploración

literaria, artística, el problema del subconsciente es un factor muy secundario.

El novelista nunca trabaja ciegamente, olvidando sus facultades cognoscitivas. En PRIMER LUGAR, porque no puede prescindir ni de la claridad ni del significado, ni de la forma singular que deba adoptar ese significado, si es que desea hacerse con la REALIDAD, tal como lo expresó JOYCE CARY:

This is every writer's dilemma: your form is your meaning, and your meaning dictates the form. But what you try to convey is reality.

En SEGUNDO LUGAR, porque el novelista se siente inmensamente responsable de esa clarificación y fijación de su experiencia; se siente reo ante la verdad que va a descubrir, HENRY JAMES lo dice elocuentemente:

Admit that the events he narrates have not really happened, and that he can give the narrative any turn the reader like best. Such a betrayal of a sacred office seems to me, I confess, a terrible crime; it implies that the novelist is less occupied in looking for the truth than the historian, and in so doing, it deprives him at a stroke of all his standing room.

Es exactamente lo que ya había dicho antes GEORGE ELIOT, en términos no tan escandalizados:

My strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath.

Y en TERCER Y ULTIMO LUGAR, porque no podemos dejar de admitir en el novelista la necesidad de unas dotes

de observación muy agudas, unidas a una madurez intelectual y volitiva superiores. Sólo así, con el pleno uso de sus facultades, su recepción será más fina, y su traducción artística más lograda:

A mirror does not develop because a historical pageant passes in front of it. It only develops when it gets a fresh coat of quicksilver, in other words, when it acquires new sensitiveness.

Este es el impresionante juicio de E. M. FORSTER, que nos hace volver a las frases con que iniciamos este apartado:

el novelista es alguien de quien podemos esperar mucho cuanto más grande sea, porque más profundos serán los descubrimientos que expresará por medio de la palabra, de los personajes y del argumento.

El novelista, generalmente, quiere escribir sobre su propio país. Desde el punto de vista intelectual, social o geográfico, nada hay que más le interese. El NOVELISTA, ante todo, está escribiendo para su propia sociedad.

¿Debe el NOVELISTA dedicarse sólo a los problemas sociales contemporáneos? Deber: NO; poder: SI. ¿En qué circunstancias se podrá dedicar?: si esos problemas sociales contemporáneos impresionan suficientemente su capacidad receptiva, si hacen vibrar su potencia organizadora. En una palabra: si resultan perfectamente transformables en acción y personajes; si de ello resulta un argumento.

Podríamos decir que en toda novela: personajes, escenas, palabras, se nutren del argumento y que en la medida

en que el personaje o cualquier otro elemento de la narrativa se hace dinámico, se integra en el argumento. Pero, a veces —y esto lo dice Forster— el argumento obtiene un triunfo demasiado aplastante; hace retroceder la vitalidad de los personajes y arruina en cierto modo el sentido de la realidad. Este es el gran dilema que se plantea: o es el aspecto intelectual, lógico, planeado de antemano por el novelista, el que canaliza la acción y manera de ser de los personajes; o es el producto de la acción de esos personajes el que, a medida que cobran vitalidad, va desarrollando el argumento.

Desde STERNE y JANE AUSTEN hasta PROUST y JOYCE, la prioridad aristotélica del argumento sobre los personajes se ha invertido por completo; un nuevo tipo de estructura formal ha surgido en la que el argumento, no sólo quiere encarnar el proceso ordinario de la vida, sino que trata de supeditarse completamente a los personajes y al desarrollo de sus relaciones.

Por esta razón HENRY JAMES y muchos novelistas contemporáneos intentan borrar la distinción entre ARGUMENTO y PERSONAJES.

La gran fuente de creación del personaje —ya hemos visto— es el mismo novelista; a veces utilizando el método de confesión autobiográfica más o menos disimulada; otras veces transponiendo particularidades observadas en aquellas personas de la vida actual que frecuenta; pero, siempre, pasando esas impresiones por el alambique de su imaginación.

El autor podrá crear muchos personajes, de características opuestas o distintas a las suyas propias. Pero, por fecunda que sea esa inventiva, por objetivo que sea ese retrato, habrá un límite que no podrá traspasar en sus personajes: y es que ninguno de ellos superará al autor en inteligencia o en ingenio. Aunque le pueda conceder —y

eso en términos relativos— la libertad. Lo observamos cuando el personaje acude a la llamada del autor: lleno de rebeldía, tratando de vivir su propia vida. Así lo presenta UNAMUNO: protestando...; muchas veces se escapa, queriendo constituir una creación dentro de otra creación. Pero, éste es el problema: si se le diera completa libertad destruiría el argumento, y si se le mantuviera férreamente maniatado, se dejaría morir provocando la peor ruina de la novela.

Se han ensayado muchas soluciones; una de ellas —la más llamativa— acercando la libertad del personaje a la actualidad de la vida ordinaria. Así JAMES JOYCE en ULYSSES tuvo que hacernos ver cómo el héroe digería sus comidas, amén de otros actos fisiológicos. Fue un intento audaz, pero fracasado hasta cierto punto. Porque Bloom no nos ofrece enteramente todo lo que hace y piensa en esas 24 horas; el autor ha tenido que limitarse a una selección de esa experiencia total para no hacer el libro excesivamente voluminoso; y dentro de esa selección, ha tenido que ofrecernos la ilusión de la NO-SELECCIÓN, acumulando efectos que no hacen especial ni interesante al personaje; y por último, esa atención exhaustiva prestada a Bloom, inhabilitó al autor para presentar otros personajes a la misma escala.

Este fracaso era un precio que se quiso pagar para penetrar en el mundo silencioso, para observar lo oculto, intraducible en la conducta externa.

La técnica para representar la vida interior del personaje ha recibido corrientemente los nombres de MONOLOGO INTERIOR y de STREAM OF CONSCIOUSNESS o FLUJO DE CONCIENCIA. Pero, ya que muchas veces estos nombres se dan como equivalencias y además se aplican de forma indiscriminada en la novela contemporánea, conviene aclararlos:

MONOLOGO INTERIOR: es un término literario, sinónimo del soliloquio sin palabras. En la literatura narrativa supone una presentación de los pensamientos del personaje sin la interferencia del narrador.

El refinamiento y el desarrollo de la técnica del MONOLOGO INTERIOR comienza verdaderamente cuando el artista quiere presentarnos una mente atormentada por un dilema. Generalmente —en sus inicios— los monologuistas son mujeres enamoradas, en un momento de crisis, destrozadas entre la pasión y el deber y sin poder confiar en nadie.

EL STREAM OF CONSCIOUSNESS o FLUJO DE CONCIENCIA es propiamente un término psicológico más que literario; sirve para presentar el proceso mental de un individuo en un estadio anterior a la formulación lógica, gramatical del mismo. Lo ilógico, lo incoherente, pero fuertemente asociativo.

Como fenómeno literario, el FLUJO DE CONCIENCIA es de desarrollo más tardío que el MONOLOGO INTERIOR y tiene sus raíces más claras en las teorías de Locke.

Locke define la identidad personal como consciencia de sí mismo en la duración del tiempo; el individuo va extrayendo su identidad de forma continuada a través de la memoria de sus sensaciones y de sus actos pasados. Es la cadena de causa-efecto la que va constituyendo su ser o persona.

Dentro de esta corriente, es de vital importancia la noción de que el pensamiento es independiente de la palabra y que corresponde a otro orden expresivo.

Este fenómeno aparece en la literatura narrativa a fines del siglo XVIII y arrastra una revolución formidable en la presentación de los personajes. DICKENS, TOLSTOI, DOS-

TOIWESKI, lo utilizarán para expresar procesos mentales perturbados.

Nada parece oponerse a la intrusión del novelista en la vida más íntima del personaje, pero ¿será capaz de orientarse debidamente en la siqué de ese individuo? El ejemplo más espectacular lo ha ofrecido JAMES JOYCE y lo que nos ha podido mostrar es un mundo de monstruos míticos. JOYCE, movido del impulso mimético para representar exhaustivamente a un personaje —a través de la dramatización de su vida interior en el FLUJO DE CONCIENCIA— ha querido adentrarse en la más negra oscuridad, y de allí no ha salido la luz...

Y es que este deseo de ofrecernos un retrato del hombre total —como ser psicológico y sociológico— tropieza con una grandísima dificultad o inmensa contradicción, si se da cuando el autor no tiene fe en la existencia de ese ser como ser total; así le sucedió a JOYCE, así LAWRENCE también se lamentaba:

The bulk of people haven't got any central selves, they are bits.

Y PROUST repetía:

Nadie puede alardear de constituirse en modelo válido para todos.

Este paso tan audaz, de penetrar en el subconsciente del hombre, no cabe duda que se incrementó con los sensoriales descubrimientos de FREUD, pero también ha dado origen a este tremendo fracaso. Por ello, una de las tendencias más poderosas en la caracterización de los personajes en nuestros días, se aleja del intento de penetrar en la siqué individual y se acerca a un relativismo, a una nebulosa en medio de una multiplicidad desconcertante. Es la técnica que apuntaba en Conrad y que triunfó en

ALEXANDRIA QUARTET de LAWRENCE DURRELL; así se ha llegado, según las palabras de AUERBACH a la paradoja de utilizar un método hostil a la realidad que tratan de representar.

Asimismo, en la búsqueda de la dimensión temporal, se llega a la demolición deliberada de la cronología, ante la posibilidad de vivir lo pasado en lo presente, o varios tiempos pasados en un presente:

Una hora, decía PROUST, no es solamente una hora, es un recipiente lleno de perfumes, sonidos, proyectos, climas; lo que llamamos realidad es una realidad de esas sensaciones y esas memorias que simultáneamente nos rodean.

Es la paradoja que se produce al tratar de representar el TIMELESS TIME o TIEMPO ATEMPORAL, mágicamente sorprendido, para aprisionar la totalidad instantánea de una vivencia humana, compleja, que no tiene más remedio que irse sucediendo en palabras, párrafos y capítulos. Nos está indicando que esas relaciones humanas se producen EN el TIEMPO y FUERA del TIEMPO.

ESPACIO es el correlativo inmediato del TIEMPO. Sicológicamente —como dijo COLERIDGE en su BIOGRAFIA LITERARIA— nuestra idea del TIEMPO siempre se fusiona con la idea del ESPACIO. Dos dimensiones que resultan, prácticamente, inseparables.

Dentro del ESPACIO, el emplazamiento geográfico puede ilimitarse y describirse pictóricamente —con ello, dice JAMES— el novelista cubre grandes espacios de vida. Pero también puede ofrecer una representación escénica directa —al actualizarse un acontecimiento—, quedando reservada, entonces, para los momentos de mayor significación.

No se ha agotado la presentación del ESPACIO en la

novela; resultan infinitas las posibilidades de fusión y combinaciones de estos dos métodos como vemos en las narraciones contemporáneas. Pero la creciente complejidad, tan desconcertante en algunos autores, no nos está señalando un simple juego en el que se combinan mecánicamente estos recursos; se trata de la creciente dificultad que siente el hombre de hoy para definir el ESPACIO, paralela a la fascinante exploración del TIEMPO:

No vivimos completamente en un mundo físico, o en algún aspecto de la mente evocado por: memoria, miedo, esperanza, deseo; podemos vivir en varios mundos al mismo tiempo.

Es lo que nos hace ver VIRGINIA WOOLF, vaticinando el recorrido que todavía le cabe esperar a la novela; o quizás la desintegración que ya se está efectuando en ella.

¿Podríamos entender, entonces, la novela en función de técnicas experimentales? Sí, si aplicamos la frase lapidaria de DOROTHY VAN GHENT:

Técnica es visión

La técnica novelística al servicio de la visión, y la visión para ponernos en contacto con la misteriosa realidad.

Porque la realidad es misteriosa. Siempre habrá ALGO MAS que se escapa de los aspectos anteriormente tratados y que los proyecta con nuevo vigor imaginativo: LA FANTASIA. FORSTER la ha comparado con un rayo de luz que todo lo atraviesa y embellece; algo, diríamos, que no ocurre con el testimonio de los sentidos, pero que se realiza en el anhelo de un corazón humano. En la búsqueda incesante de áreas de consciencia. Apunta a vivencias profundas, a significados no lógicos, no inmediatamente verificables: lo increíble, lo ideal, la tensión ético-estética. Un trayecto que podría conducir al escapismo si no se

sazonara debidamente con el realismo formal. Cuando se desecha un mínimo de racionalidad —como en el caso de GERTRUDE STEIN— sobreviene el naufragio.

Hemos dicho que la novela debe ser NUEVA, relacionando este concepto con la VIDA y con el ARTE. Ahora, finalmente, vamos a examinar VIDA y ARTE en relación con ese ALGO MAS que acabamos de enunciar, desde un punto de vista batallador, pero ineludible, que difícilmente logra considerarse con imparcialidad: el punto de vista de la MORAL.

La novela, ya hemos visto, construye una obra de arte con las acciones humanas; la forma en que se haga nunca podrá prescindir del significado humano; y ese significado humano incluirá el juicio moral, que está implícito en todo acto humano.

Dicho de otro modo: junto a la efectividad artística de una novela, hay que considerar también su visión moral. Porque en el momento en que el arte se hace imitación de la vida para descubrir y comunicar una verdad, adquiere una responsabilidad moral.

Oigamos lo que dice DAVID CECIL:

La primera obligación del artista es con su visión, más que con su punto de vista moral... debe mantenerse en esa posición por más que le reclame su conciencia.

ELIZABETH BOWEN, alineándose en esta misma postura, intenta precisar aún más:

From what source, then, must the conviction come? and from WHAT morality is to come the light to be cast on the characters?

The conviction must come from certainty of the validity of the truth the novel is to represent. The MORAL LIGHT has not, actually, a moral source; it is moral (morally powerful) according to the strengths of its power of revelation. Revelation of what? The virtuousness or non-virtuousness of the action of the characters. What is virtue in action? Truth in action. Truth by what ruling, in relation to what? Truth of the ruling of, and in relation to, the inherent poetic truth that the novel states.

The presence, and action, of the poetic truth is the motive (or the motor) morality in the novel.

A pesar de la ambigüedad de las últimas frases, en cuanto a su significado, queda bien claro que aquí se proclama la autonomía de la moral de la novela con respecto a las creencias del autor; se hace depender, en suma, de esa visión o experiencia y de esa estructura formal inherente a su significado.

Oigamos ahora la postura contraria, defendida por ERNEST PSICHARI:

Se debe escribir con temor y temblor bajo la mirada de la Trinidad. Se debe ser portavoz de todos los que creen en la inmortalidad de cada alma individual y por lo tanto, creer en la gran responsabilidad de sus escritos que afectan al destino inmortal de cada lector.

Aquí estamos escuchando al novelista cristiano, cuando por razones que pertenecen a la VIDA, pasa por encima del ARTE, cuando decide poner en práctica las palabras del Evangelio:

¿De qué le sirve al hombre ganar el mundo si pierde su alma? Y: Si tu mano o tu pie te escandaliza, córtatelo y

échalo de tí; que mejor te es entrar en la vida manco o cojo que con manos y pies ser arrojado al fuego eterno.

Recordamos, también, a este respecto, el famoso prólogo de CERVANTES a sus NOVELAS EJEMPLARES:

Y así te digo otra vez, lector amable, que destas novelas que te ofrezco, en ningún caso podrás hacer pepitoria, porque no tienen pies ni cabeza, ni entrañas, ni cosa que les parezca; quiero dezir que los requiebros amorosos que en algunas hallarás son tan honestos y medidos con la razón y discurso christiano, que no podrán mover a mal pensamiento al descuydado o cuydadoso que las leyere...

...Una cosa me atrevo a dezirte, que si por algún modo alcanzara que la lección destas novelas pudiera induzir a quien las leyera a algún mal deseo o pensamiento, antes me cortara la mano con que las escribí, que sacarlas en público. Mi edad no está ya para burlarse de la otra vida, que al cinquenta y cinco de los años gano por nueve más y por la mano.

¿Hasta qué punto son incompatibles estas dos posturas ante la moral? ¿Es que tienen que excluirse necesariamente?

Respecto a la VIDA, los novelistas saben que su intenso deseo de retratar emociones humanas y pasiones pueden tener un efecto permanente e incalculable en la vida de muchos lectores: recordemos lo que sucedía con WHERTHER.

No sólo los novelistas católicos o cristianos en general, sino también los escépticos o agnósticos, que rechazan cualquier confesión religiosa: por ser hombres y por ser artistas están movidos por el gran deseo de comunicarse, de afectar a la mayor cantidad posible de gente de su tiempo, y también después de su muerte. Si prescindimos de la palabra RESPONSABILIDAD, por las connotaciones cristianas que pudiera tener —en atención a los autores

que no son religiosos—, tendremos, por lo menos, que sustituirla por la palabra INTERES. No es posible encontrar a un solo autor que no se interese por aquellos que lean su obra, aquellos que vayan a sentirse afectados por ella, aun limitando ese interés al tiempo y al espacio de la vida mortal. Y, precisamente, más aún en esos autores escépticos, porque su única tabla de salvación es el hombre, y no admiten otra realidad fuera de la humana.

Respecto al ARTE

El gran novelista trata siempre de ser honrado con su experiencia, que se restringe exclusivamente a las acciones humanas. No es propio del novelista resolver cuestiones sobre la divinidad, sobre el BIEN o el MAL. Su tarea es, sencillamente, describirnos, cuando proceda, aquellos personajes y aquellas actuaciones que alaben a Dios o blasfemen de El, o que se mantengan en la mayor indiferencia; todo según la situación y circunstancia que les sea más propia.

Esto significa que el ARTE obligará al novelista a manejar siempre una escala de valores cuya CONSISTENCIA vendrá determinada por las interrelaciones que se prodigan en ese mundo particular de la novela.

CONSISTENCIA sí, pero ¿y su VALIDEZ?

¿Deberá el novelista renunciar a ofrecernos un ángulo moral que esté teñido de sus creencias particulares, ya sean religiosas, sociales, políticas, nacionales o estéticas?

Este es el punto esencial que deberá considerarse en cada caso, y que fomentará o reducirá la posibilidad de esa armonía entre la MORAL DE LA VIDA y la MORAL DEL ARTE.

Porque, si los dictados más puros del arte de la novela tienden a la expresión de la verdad, dentro de los límites que se ha impuesto, y si los dictados de la conciencia del

más religioso de los escritores está urgiendo a la VERDAD ABSOLUTA, ambos tendrán necesariamente que encontrarse. Y no habrá que pensar para lograrlo en la permisión o prohibición de retratar determinados aspectos de las relaciones humanas. Más bien dependerá del MODO cómo se realice ese retrato de las relaciones humanas. Es decir, de la ACTITUD del autor hacia su materia y hacia sus lectores.

Sólo por la fortaleza y la pureza el autor realizará esa armonía; podrá sumergirse en la hondura mayor de la miseria humana y recrearla sin el menor peligro de contagio para él ni para sus lectores.

Y esa es la mayor gloria a la que puede aspirar un novelista.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ALTER, Robert: *Partial Magic. The Novel as a Self-conscious Genre*. Univ. of California Press, 1975.
- ALLEN, Walter: *Reading a Novel*. London, 1949.
- *The English Novel: A Short Critical History*. London, 1954.
- *Tradition and Dream: A Critical Survey of British and American Fiction from the 1920s to the Present Day*. Pelican, 1964.
- ALLOTT, Miriam: *Novelists on the Novel*. N. Y., 1959.
- AUERBACH, Erich: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. transl. Willardtrask, Princeton, 1953.
- BERGONZI, Bernard: *The Situation of the Novel*. MacMillan, 1970.
- BOOTH, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Univ. Chicago Press, 1961.
- BOWER, Elizabeth: "Notes on Writing a Novel", *Collected Impressions*, N. Y., 1950, pp. 249-63.
- BRADBURY, Malcolm (ed.): *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Fontana, 1977.
- BRICKELL, Herschel (ed.): *Writers on Writing*. N. Y., 1949.
- BROOKS, Cleant and WARREN, R. Penn: *Understanding Fiction*. N. Y., 1943.
- "Joyce's Ulyses: Symbolic poem, Biography, or Novell" *Imagined World, Essays on some English novels and novelists, in honour of John Butt*; ed. Maynard Mack and San Gregor, Methuen, 1968, pp. 419-439.
- BUTT, John and TILLOTSON, K.: *Dickens at Work*. N. Jersey, 1958.
- CARY, Joyce: *Art and Reality*. N. Y., 1958.
- CECIL, David: *Hardy the Novelist*. London, 1943.
- "The Forms of English Fiction". *The Fine Art of Reading*. London, 1957.,
- CRANE, R. S. (ed.): *Critics and Criticism; Ancient and Modern*. Chicago, 1952.
- DAICHES, David: *The Novel and the Modern World*. Chicago, 1939, rev. 1960.

- *Problems for modern Novelists*. Accent Anthology, N. Y., 1946.
- "The Nature of Fiction". *A Study of Literature for Readers and Critics*. Ithaca, N. Y., 1948.
- FORSTER, E. M.: *Aspects of the Novel*. London, 1927.
- FRANK, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature", *Sewanee Review*, LIII (Spring, Summer, Autumn, 1945).
- FRIEDMANN, Melvin: *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, N. Haven, 1955.
- FRYE, Northrop: *The Anatomy of Criticism*. Princeton, 1957.
- GHENT VAN, Dorothy: *The English Novel: Form and Function*, Rinehart & Co. N. Y., 1953.
- GREEN, Julien: *Journal*, 1932.
- JAMES, Henry: *The Art of the Novel*. ed. R. P. Blackmur, N. Y., 1934.
- "The Art of Fiction", *The Future of the Novel*, ed. Leon Edel, N. Y., 1956.
- JOSIPOVICI, Joseph (ed.): *The Modern English Novel: The Reader, the Writer and the Work*. London, 1976.
- LEAVIS, F. R.: *The Great Tradition*. London, 1948.
- LEGGETT, H. W.: *The Idea in Fiction*. London, 1934.
- LEVER, Katherine: *The Novel and the Reader*. Methuen, London, 1961.
- LIDDELL, Robert: *A Treatise on the Novel*. Jonathan Cap, London, 1943.
- LUBBOCK, Percy: *The Craft of Fiction*. London, 1921.
- MUIR, Edwin: *The Structure of the Novel*. London, 1928.
- NEILL, S. Diana: *A Short History of the English Novel*. Collier Books, N. Y., 1964, pp. 367-68.
- NIN, Anais: *The Novel of the Future*. MacMillan, 1968.
- RUCKWELL, Joan: *Fact in Fiction: The Use of Literature in the Systematic Study of Society*. Routledge, London, 1974.
- SCHOLES, Robert and KELLOG, R.: *The Nature of Narrative*. O. U. P., 1966.
- STRUVE, Gleb: "Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities", *PMLA*, LXIX (December, 1954), pp. 1101-11.
- WOOLF, Virginia: *The Common Reader, Second Series*. N. Y. 1934.