

ENTREVISTA

32

LETRAS LIBRES
MAYO 2021

“NO CREO EN
LA MUERTE DE
LA NOVELA.
CREO EN SU
METAMORFOSIS”

DANIEL
GASCÓN
entrevista a

LUIS
BELTRÁN
ALMERÍA

Luis Beltrán Almería es catedrático de literatura comparada en la Universidad de Zaragoza. Entre sus libros están *La imaginación literaria*, *Estética y literatura* o *Genus. Genealogía de la imaginación literaria*. Ha editado a Mijaíl

Bajtín y a György Lukács. En *Estética de la novela* (Cátedra) traza una historia de la novela a través de las estéticas que ha ido desarrollando desde la Antigüedad hasta nuestros días: describe el género como un fenómeno que une la cultura oral y la cultura escrita, que habla de la sociedad abierta y de las tensiones de la libertad y de la igualdad, y animado por el espíritu de la risa y la vocación crítica.

Hay muchos libros sobre la novela. Algunos trazan una perspectiva histórica, o formal. La perspectiva en este libro es distinta. Es, como dice el título, una estética de la novela.

Una de las cosas que me gustaría que quedara clara es mi idea de la estética. No tiene nada que ver con la belleza. La estética es una forma de pensamiento que tiene que ver con lo que Schiller llamaba la forma estética, la forma interna. La belleza es una forma externa, se percibe por los sentidos. Lo que explica Schiller es que las obras literarias o las obras de arte, en general, tienen una forma interna. No se percibe por los sentidos, sino que exige un estudio, una investigación, un esfuerzo. Para ese esfuerzo se necesitan categorías. La idea de la belleza, pues, está por completo ligada a la percepción sensorial, a lo que es agradable a los sentidos. Sin embargo, ese, el de la belleza como fundamento del arte, es uno de los puntos en los que curiosamente parece estar de acuerdo todo el mundo. Después de Schiller ha habido autores que han reflexionado sobre eso, solo unos pocos. El problema es que Schiller no explicó en qué consistía la forma interna.

La novela, explica, aparece cuando surge la historia.

Sí, es un género para la sociedad abierta, que surge con lo que llamamos historia y, también, aunque ahora parece que está prohibido el término, civilización o proceso civilizatorio. Hay toda una parte de la travesía de la humanidad, que es la más amplia, que es el mundo tradicional. El mundo tradicional es un mundo de grupos humanos cerrados, desde la horda a la tribu o incluso a una federación de tribus, que se llamó nación en la edad heroica. El mundo histórico es un mundo que se caracteriza por la apertura de esos

grupos. La apertura que permite el comercio exterior, la acumulación de riqueza y una serie de cambios culturales trascendentales.

Es un género escrito pero con fuerte influencia de la tradición oral.

Un elemento decisivo, en el caso mediterráneo y europeo, es la aparición de la escritura alfabética y con ella la cultura del libro. Tenemos toda una serie de géneros literarios que se crearon en condiciones de oralidad y unos cuantos géneros que nacen a partir de ese momento con la escritura, porque aparecen los libros, aparecen otros escritos, los pliegos, y eso permite la aparición de la novela. Creo que la primera novela es la *Ciropedia* de Jenofonte. Decía Nietzsche que el espíritu socrático es un espíritu novelesco. Lo que escribe Platón son diálogos, formalmente, pero tiene mucho de novelesco. No documenta momentos reales, sino que pone los personajes que le interesan en ese momento. El objetivo es idealizar a Sócrates. En el caso de Jenofonte, era un discípulo de Sócrates y escribe una novela didáctica en la que explica que él no está a favor de la democracia sino de una idea imperial.

La sociedad abierta, y esto ya lo ve Aristóteles, se basa en dos conceptos fundamentales que son igualdad y libertad. Y la novela es un género para eso porque no tiene una forma externa, porque tiene una gran flexibilidad, porque permite la reflexión, la innovación y permite sobre todo crítica. Jenofonte escribe una crítica al sistema político ateniense. A los clasicistas la *Ciropedia* les llama la atención porque piensan que hablar de novela en este período no tiene sentido. Sin embargo, dentro de la *Ciropedia* hay una novela interpolada, que es el relato de Abrádatas y Pantea y a eso lo llaman novela porque es un episodio de amor trágico. Les parece una novela, porque es una novela patética y esas novelas la crítica las ha reconocido mejor.

Un elemento importante de esa comunicación cultural es la traducción. Aunque es un género que asociamos a Europa, hay novelas de otras tradiciones culturales.

La traducción es muy importante porque supone que hay naciones en contacto. Los estudios bíblicos ya se han dado cuenta de que obras como *Job* o *Jonás* son traducciones. En el caso de *Job* esto es claro: no es un israelita, es un usita, un extranjero. Es el caso también de *Tobías*. La *Vida de Esopo* incluye fragmentos tomados de distintas lenguas y culturas y, como son más o menos humorísticos, los intercala. Para que suceda esto, hace falta que haya lenguas y culturas en contacto: el arameo y el hebreo o el egipcio en el caso de *Jonás*. Los israelitas en Egipto eran esclavos, pero en un momento determinado esas relaciones se abren al comercio o simplemente forman parte de un imperio

y aparece la idea de que es necesario proteger sus tradiciones, pero también abrirse —no queda otro remedio— a otras culturas. Es el nacimiento de una sociedad abierta. La novela permite la complejidad, frente a otros géneros como el cuento, que es un género que tiene un perfil todavía oral y es más limitado, aunque luego se novelice.

Dos nombres importantes en el libro son Lukács y Bajtín. Hace poco editó *La novela. Destinos de la teoría de la novela* de Lukács.

Con los dos me une el intentar hacer un planteamiento filosófico. Al salir de la idea de que la novela es por un lado forma externa y por otro lado ideología hay que llevar esto a otro nivel. Para ese nivel el único término que veo aceptable sería el de filosofía. Mi idea de la estética es una filosofía de la imaginación. En vez de hacer una crítica de las formas externas, de la ideología o del mercado, intento hacer una estética. Los dos tratan de llevar este asunto a un plano filosófico. En el caso de Lukács, intentó hacer una filosofía primero hegeliana, con *Teoría de la novela*, y después en los años treinta, esa teoría marxista en la URSS, que es en realidad una mezcla de su primer proyecto con un marxismo que no sería justo decir que es superficial porque superficial era todo el marxismo en esa época.

Pero, bueno, Lenin dijo que era superficial. Lo que hace Lukács es calzar su teoría dentro de una visión de la lucha de clases. Su idea de que la novela es un género burgués resulta contradictoria con su defensa de la novela proletaria. Él mismo dice que las novelas que aparecen en Rusia en esos momentos son malas novelas aunque sean proletarias. Pero, aparte de sus dogmas, dice algunas cosas interesantes. Por ejemplo, sobre el personaje, algo que aproveché para hablar del hombre inútil, un arquetipo de varón en la era moderna. Además hay que aprender de sus errores. Él mismo llegó a decir al final de sus días que había sido un *Homo duplex*: aparecía como un defensor del comunismo, del estalinismo, pero al mismo tiempo tenía a su hijo mayor, a su hijastro en realidad, en el gulag, y estuvo a punto de seguir la suerte de Nagy, que fue fusilado.

Bajtín también le influye; editó en Prensas de la Universidad de Zaragoza *La novela como género literario*.

Lukács influyó mucho en Bajtín. Bajtín empezó haciendo una estilística de la novela; la llamó sociológica porque no quería ser un formalista. Pero cuando Lukács publica su escrito marxista en 1935, en una revista del Instituto Marx-Engels de Moscú, que dirigían él y su camarilla, Bajtín se dio cuenta de que tenía

que pasar de la estilística literaria a una estética, a un nivel filosófico. Por eso la edición que hemos hecho de la teoría de la novela de Bajtín se llama *La novela como género literario*, que es el título que quiso ponerle él, frente al que había puesto Lukács en su revista, que era *La novela como epopeya burguesa*. Bajtín llega a hacer críticas explícitas de Lukács, que en la primera edición de su teoría de la novela, de 1975, fueron censuradas por los editores soviéticos. Las críticas están en esa versión que hemos hecho. Ve la necesidad de hacer una estética y de salir de ese planteamiento sociológico-formalista y llevarlo a otro nivel. Eso es lo que yo he intentado seguir. Hacer una crítica de la imagen del personaje, una crítica de los mundos de la novela y una crítica del discurso de la novela. Eso conlleva una ruptura con los planteamientos tanto formalistas-semióticos como con los planteamientos ideológicos y culturalistas en el sentido ideológico más banal. En mis artículos más recientes insisto en esto: es una ruptura con la concepción habitual, tanto con el viejo historicismo como con el nuevo historicismo literario.

¿Cómo es esa ruptura?

A partir de tres principios. Primero, la negación del principio de la belleza como fundamento del arte. Segundo, la negación del principio ideológico en el sentido superficial en que se suele entender la ideología (es decir, si está de acuerdo o no con el pensamiento de nuestra época). Y tercero, la negación también del principio del *Zeitgeist*, del espíritu del tiempo. Porque eso es lo que hacen el nuevo historicismo y el viejo historicismo, este de una forma un poco más laxa. Aunque digan que lo que quieren hacer es trasladarse al espíritu de la época, no lo consiguen y lo que hacen es meter el espíritu moderno, eso sí, un poco más anti-cuado que el de los neohistoricistas.

Tiene que ver con su trabajo sobre la imaginación literaria, en el marco de la idea de la gran evolución, del proceso civilizatorio.

La aparición de la sociedad abierta tiene consecuencias positivas como la novela o la filosofía. Pero hay consecuencias negativas. Entre ellas la fragmentación del saber y la tendencia moderna a la especialización. Esto aplicado a la literatura y aplicado a las artes o aplicado en realidad a cualquier aspecto cultural significa deformarlos. Los fenómenos culturales y especialmente los fenómenos estéticos solo pueden entenderse en un marco general, que es el marco de la gran evolución, del *big history*, de la gran historia. Ha habido personalidades que esto lo han visto hace ya décadas o incluso en el siglo XIX. Nietzsche lo ve cuando intenta explicar todo a partir de dos principios naturales. También

Tocqueville, cuando, para explicar la era moderna, se tiene que remontar a la Edad Media, al momento de transición a la historia, para ver que ha habido dos ideas que, por otro lado, están ya en Aristóteles: libertad e igualdad, y el conflicto entre las dos y cómo han ido avanzando. En el Romanticismo alemán aparecen los precursores de esta estética: el círculo de Jena y, en especial, Schiller, con *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, donde a partir de unos pocos principios estéticos explica toda la literatura.

En el siglo xx, tenemos a Norbert Elias, que hace algo más que una sociología, o el caso de Bajtín. Intentan pensar el gran tiempo, la gran evolución. Tiene para ellos una gran importancia el mundo prehistórico tradicional, aunque lo conciben de forma más o menos limitada: Bajtín, por ejemplo, como folclore. Ya Kant vio que cuanto más supiéramos del mundo primitivo, mejor podríamos explicar el mundo histórico. Eso está en las lecciones de la historia de Kant, que son muy interesantes. Ha habido otras personalidades que han seguido ese camino, como Castoriadis cuando se olvida un poco del psicoanálisis y de Lacan para abordar una teoría de la imaginación.

De Lukács toma la idea de la mixtificación.

Como decía, la entrada en la historia tiene también aspectos negativos aunque necesarios: la importancia del monetarismo, la aparición de las religiones monoteístas, la cultura imperial en general. Uno de los aspectos negativos es la mixtificación. He tomado la explicación de Platón en *Leyes*: había unos criterios claros para la poesía; ahora los poetas se creen dioses, creen que mezclándolo todo, confundiéndolo van a ser originales. Esto es una expresión de la sociedad compleja. La sociedad histórica es compleja; hay dos niveles de complejidad: el primero, que aparece con el primer periodo histórico, y el segundo, en la era moderna, cuando los fenómenos culturales se vuelven fenómenos casi enigmáticos. Y, ante eso, surgen las tentaciones de lecturas simplistas, ideológicas o formales, porque es difícil entrar en esos artefactos culturales si no es desde la perspectiva de la gran evolución cultural y estética.

¿Cuáles son los componentes de la novela?

La novela tiene tres componentes estructurales, que son la imagen del personaje, la imagen del mundo y la imagen de la palabra. La forma estética es el resultado de la articulación de esos tres niveles. El personaje puede tener imagen heroica, pero puede adquirir imágenes más profanas, más mundanas, más débiles. Y va sufriendo procesos de educación, que son procesos de adaptación a un mundo. Después ves la imagen

del mundo. Hay distintos mundos: familiar, biográfico, conocido, desconocido...; distintas esferas sociales que comportan un tipo de vínculo, cada uno distinto, con ese personaje. Y luego también la imagen de la palabra. Frente a la palabra poética, que pretendía ser universal y eterna, la palabra de la novela está muy apegada al mundo, a estos mundos y a estos personajes. Eso da lugar a un tipo de aproximación al lenguaje que no es el que se ha practicado hasta ahora: no es el que busca estructuras estables, como se hacía desde la vieja retórica hasta el estructuralismo que todavía se explica en las universidades.

Diferencia la novela antigua de la novela moderna.

¿Dónde está la diferencia y cuál es el corte?

En 1800. Aparece entonces el individualismo. Desde el punto de vista de los conceptos literarios y culturales, se percibe muy bien. Hasta 1800 los que estudian la poesía o la literatura hablan de materia y forma. A partir de 1800 empiezan a hablar de forma y contenido, de estilo y pensamiento. No hay nadie que lo teorice. Simplemente aparecen nuevos conceptos, porque apareció un nuevo pensamiento que es el individualismo. Schelling lo llamó realismo porque es una forma de pensar sobre la realidad. Frente al pensamiento anterior, que giraba en torno a la idea de Dios y que no se ocupaba de las cosas de la vida, sino que se ocupaba de justificar el mundo a partir de una idea teocrática o teológica.

En 1800 aparece la idea de la Modernidad. Este planteamiento coincide con el pensamiento de McLuhan: oralidad –la prehistoria–, escritura –la historia– y la Modernidad como fusión de las dos. Lo explica muy bien con el telégrafo, que permite fundir oralidad y escritura. La novela es muy sensible a los cambios culturales. Sufrir una revolución a partir de 1800: pasa de ser un género menor, un género que está fuera de la poesía, semiartístico, a un género central. Empiezan a aparecer teorías sobre la novela, se empieza a estudiar como género. Luego se convierte ya en un fenómeno de masas y cobra una gran relevancia cultural.

¿En qué se diferencian?

Con respecto a la estética, la etapa premoderna tiene unas líneas populares y varias líneas cortesanas. La era moderna lo funde todo. Dada su relevancia histórica, social y cultural, pasa a jugar de una forma más trascendente y profunda el papel de puente entre la alta cultura y la cultura popular. La era moderna crea la cultura de masas, que suele tener mala prensa, aunque sin ella no se puede vivir. Es nuestra biosfera, la fusión de las dos culturas. La novela expresa eso.

Una de las cosas que tiene un gran desarrollo en la Modernidad es la novela de educación.

Esto es una idea de Bajtín. Yo tengo una cierta reserva. Lo que hay de verdad es que la novela de educación influye sobre toda la novela moderna. El personaje ya no es algo hecho. Evoluciona y lo que hace es educarse. Educarse significa integrarse en el mundo y que el mundo le entre en la conciencia al personaje y a los lectores. Aparecen ahí unas figuras de personaje que están sometidas a ese proceso de integración en el mundo y, por tanto, de educación, pero que tienen también otras dimensiones, otros perfiles, que son, desde un punto de vista por lo menos cuantitativo, más importantes y también quizás más relevantes que el educativo.

¿Por ejemplo?

Hay una continuidad de los personajes premodernos, pasan a ser personajes secundarios, pero veo dos grandes arquetipos de personas o figuras estrictamente modernas: el hombre inútil y el andrógino. El andrógino es una figura de mujer. Lo que ocurre con la era moderna es que la mujer deja de ser un personaje o ser humano subordinado. Al dejar de serlo, asume atributos varoniles. Por eso en las novelas modernas tienen tanta importancia las mujeres: son personajes enérgicos, personajes que salvan al hombre, son activos, mientras que el hombre es un personaje pasivo, desorientado. Un ejemplo claro es Oblómov: tirado en un sofá, lo acosan los acreedores, no se atreve a salir de casa hasta que aparece una mujer que lo salva.

¿Y el hombre inútil?

La filología eslava cree que es una figura rusa porque lo ha visto en Pushkin, Turguéniev y otros. Los estudiosos de la literatura británica dicen: "No, Hamlet ya es un ejemplo del hombre inútil." Es una figura universal, moderna, aunque siempre se pueden encontrar precursores. En el caso de la mujer los que han estudiado el andrógino han buscado figuras hermafroditas. Hay algunas, pero son pocas y poco relevantes. Para justificar su importancia tienen que añadir figuras no hermafroditas pero con rasgos de ambos. Han puesto el ejemplo de esa figura en la Serafita de Balzac. Pero yo creo que el andrógino es la mujer moderna, libre.

Otra de las cuestiones importantes como pulsión de la novela es el humorismo y la risa.

La cultura moderna es una fusión de cultura popular y de cultura elevada, pero la cultura elevada se resiste a esa integración. La cultura académica lo primero que ha visto es lo patético: el dolor, el sufrimiento, la aventura, el carácter en el sentido de resistencia del personaje. Y luego, en un segundo momento, ya en el

siglo xx, ha visto una dimensión didáctica. Pero todavía hay una tercera dimensión, la dimensión humorística, que se le resiste. Un ejemplo son los estudios sobre Homero. Primero fue comprendido como un autor retórico y lo tradujeron con la verborrea parnasiana. Nos llama mucho la atención ese discurso que es tan ajeno al nuestro. Y con eso aparece el *pathos*. Ya en el siglo xx algunos pusieron la atención en lo didáctico. Llamaron la atención sobre la cantidad de información jurídica que había en la *Iliada* y la *Odisea*. Otros, sobre todo filólogos británicos, pasaron eso a las epopeyas europeas, por ejemplo al Cid. Pero todavía no he encontrado un estudio sobre el humorismo en Homero o en el Cid, y es importante. El humorismo está vinculado al papel de las castas. Homero expresa el punto de vista de la casta dirigente, es la casta militar-sacerdotal. No se ha profundizado en el peso de las castas para el estudio de las culturas tradicionales. Es la diferencia entre Homero y Hesíodo: Hesíodo habla de los que trabajan, Homero habla de los príncipes y de los sacerdotes. El mismo Hesíodo dice que está apacentando cabras y ovejas, y reprocha a su hermano que quiera vivir del dinero, del comercio: de la nueva ideología, la ideología que anuncia la sociedad abierta.

El humorismo es muy importante porque expresa la cultura popular y permite comprender que lo que consideramos grandes obras literarias y grandes obras artísticas en general procede de esa cultura. Son los casos de Cervantes, de Shakespeare, incluso de Goethe. El *Fausto* es una enciclopedia humorística y empieza burlándose de Dios porque no sabe reír. Por supuesto, están Rabelais y otras obras maestras de esa cultura seriocómica. Esto solo se puede comprender viendo la gran evolución de esa estética humorística, el papel que tiene en el conjunto de la cultura y que sigue teniendo ahora. La era moderna presenta un problema: la novela es un producto de fusión, pero es que toda la estética moderna es un producto de fusión. No se ve el humorismo; se ven otras cosas, más individuales o fragmentarias, pero las cosas que dependen de la gran evolución no se ven.

En muchas novelas está la crítica de la cultura y el lenguaje: por ejemplo, en Rabelais, en *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert.

Bouvard y Pécuchet es una novela didáctica y una crítica de la cultura. Quizá sea simplemente lo que la cultura anglosajona llama shandismo. El shandismo, por *Tristram Shandy* de Lawrence Sterne, es muy importante, porque la cultura elevada, tanto en la política como del mundo académico, en el mundo moderno queda falsa, insuficiente, ineficiente y, sin embargo, no podemos renunciar a eso. La mejor expresión de esas contradicciones es el shandismo.

También habla del hermetismo.

La idea que tengo de la estética moderna es que es un fenómeno cultural de tres niveles, tres dimensiones, tres caras que están fundidas. Esas caras son el hermetismo, el humorismo y el ensimismamiento.

Los que han estudiado el hermetismo piensan que este ha desaparecido en la era moderna, pero no se puede sostener con la importancia que ha tenido la masonería, por ejemplo, o que tienen las sectas. Al estar fundido con otras cosas no se ve. Mientras que en la cultura premoderna lo hermético se encontraba en tradiciones objetivables, aislables: los neoplatónicos, las culturas que se separaban del mundo, en la era moderna el hermetismo pasa a ser un fenómeno transversal, porque es un tiempo que se caracteriza por que la humanidad se ha adueñado del mundo. Se ha responsabilizado del universo, pues lo que se está jugando es la supervivencia. Otras humanidades han desaparecido: los neandertales, los denisovanos. Nos jugamos sobrevivir o no. La única forma de entenderlo estéticamente es una lucha eterna entre el bien y el mal. El bien es la condición para sobrevivir. Así lo entiende ya la humanidad en su infancia. En los relatos de los bosquimanos se ve muy claro que es una educación para la supervivencia. Es una educación que enseña que solo haciendo el bien puede sobrevivir la horda. En el mundo moderno es la humanidad la que o se educa en el bien o fracasa. Como la humanidad se apropia del planeta, pero no lo ha creado, puede sufrir la tentación del nuevo rico de despilfarrar la fortuna, la naturaleza y sus recursos. Y la única forma de comprenderlo es que esa lucha entre el bien y el mal ya no es una lucha individual, ni siquiera de una comunidad determinada, sino que es una lucha universal. Toda la literatura moderna, toda la estética moderna, está recorrida por esta lucha. Da lugar a símbolos concretos, tanto en las artes plásticas como en la literatura, y a la aparición de figuras demoníacas y también, por supuesto, de figuras que representan el bien. Tienes a esos andróginos femeninos o el hombre de bien, u otras figuras que pueden representar el bien. Eso es el hermetismo.

Lo mismo ocurre con el humorismo, pues la estética moderna es seriocómica. Los que han pensado sobre el humorismo piensan que el humor es la excepción y que lo normal es la seriedad, cuando la seriedad es un producto tardío del proceso civilizatorio, mientras que el humorismo, por el contrario, viene de lo grotesco tradicional y es algo que está ya en los orígenes de la humanidad. Va vinculado a la cultura de la fiesta, a la cultura de la oralidad, a las culturas tradicionales. Forma parte de la cultura de la supervivencia.

¿Y el ensimismamiento?

El hecho de que la cultura moderna sea una cultura individualista hace que la literatura tenga esa

tendencia al ensimismamiento. Esto se ha visto recientemente como un fenómeno parcial, con la autoficción, pero ese ensimismamiento está ya en el siglo XIX. Cervantes mira hacia fuera, cuenta historias que no le han pasado a él —también alguna suya, como la del cautiverio—. Por eso podemos saber tan poquito sobre él a partir de su obra. Los autores modernos miran hacia dentro. Nos cuentan historias que son de su experiencia, aunque lo presenten como historias ajenas. Pensemos por ejemplo en Turguéniev: está continuamente contando sucesos personales. Inventa un personaje, pero ese personaje parcialmente, pero en gran medida, es él mismo.

Cuando habla de la Modernidad, dedica mucho espacio a Dostoievski. Utiliza una frase suya como epígrafe: “Aquí lucha el diablo contra Dios y el campo de batalla es el corazón del hombre.”

Es una herencia de Bajtín, que construyó su teoría literaria a partir de Dostoievski y esa frase la resume. Las teorías de la novela solo se pueden construir a partir de la obra de Cervantes, de Dostoievski o la de otros grandes novelistas. Es muy hermético, es muy humorista. Ha habido debates sobre hasta qué punto eran autobiográficas muchas de las cosas que comenta. Es difícil decidirlo. Pero esa idea mía del ensimismamiento consiste en contar lo que a uno le pasa, disfrazarlo, mezclarlo con otras cosas, con lecturas y con otras experiencias.

¿Esos tres elementos —humorismo, hermetismo, ensimismamiento— son los componentes de lo que llama simbolismo moderno?

Sí. Habría que añadir lo que he llamado símbolos especiales de la Modernidad. Por ejemplo, la infancia: antes de la Modernidad no existe, los niños son tratados como animales. Y apareció también la educación: en la era moderna no se puede vivir sin la educación. Para consumir necesitas saber leer y escribir.

Dice que no cree en la muerte de la novela. Pero, si ser un fenómeno de masas cambió el género, su pérdida de centralidad cultural, y de impacto comercial, también puede afectar a las novelas que se escriban.

No creo en la muerte de la novela. Creo en la metamorfosis de la novela. Últimamente he visto varias series de televisión. Guionistas de talento han incorporado géneros de la novela a las series televisivas, que son fenómenos novelísticos, producto de esa metamorfosis. El género probablemente más explotado es la novela biográfico-familiar. La novela biográfico-familiar no es solo la historia de la familia, es también la historia del mundo. Ves en *The Crown*, por ejemplo, la historia familiar de Reino Unido y, en

realidad, la historia del mundo durante unas décadas. Para hacer esto, hace falta un cierto talento. Entiendo que muchos novelistas hagan series de televisión, porque es la forma más lucrativa en estos momentos de hacer novela. Esto tiene también un coste. Hay que adaptarse al público televisivo y a un nivel estándar de la cultura de masas. La novela de libro va a quedar para los públicos minoritarios, pero también de vez en cuando aparecen grandes éxitos novelísticos. El mercado no puede absorber todas las novelas que se escriben. Pero, como ha escrito Manuel Longares, el valor de una novela no se puede medir por el impacto en su aparición.

Dedica más espacio a lo que sería la novela moderna literaria, pero también habla de la novela moderna popular.

Me quedaba este tipo de novela que aspiraba más a complacer al público que a innovar. La novela tiene un compromiso innovador, crítico, porque nace para la crítica del mundo. Pero en la era moderna hay un tipo de novelas que buscan reducirse al entretenimiento, que también ha sido otro de sus objetivos. Son novelas que merecen una consideración y son además más fácilmente estudiables porque responden a esquemas de género muy concretos y estables, como pasa en el cine cuando se habla de cine de género. Es más fácil reconocer las leyes de esos géneros que no unas leyes de novelas que intentan ser innovadoras o artísticas, tomando el pulso a la vida.

También evita categorías que a veces están muy enquistadas, como el realismo. No se encierra en literaturas nacionales o en el rastreo de las influencias.

Conceptos como el de realismo ya los criticaron otros: Ortega, por ejemplo. El viejo historicismo usa conceptos que tienen cierta solera, que nunca se han explicado bien ni se sabe qué quieren decir. He negado que realismo signifique algo. Recientemente he optado por una vía menos conflictiva: en vez de realismo empleo “simbolismo de la actualidad”. Esto es un episodio más de la pobreza conceptual de los estudios

literarios. El viejo historicismo conceptualmente es un erial. Y el nuevo historicismo lo que hace es buscar metáforas. Uno de los hispanistas neohistoricistas más prestigiosos dice “líneas de deseo” para hablar del futuro y “dependencia del camino” para el pasado... Pero está hablando de los mismos cutres conceptos de toda la vida.

Usted habla del simbolismo del pasado, del presente y del futuro.

Veo en la estética moderna una carga simbólica extraordinaria. Es una demanda de la tarea cultural de nuestro tiempo: la unificación de la humanidad para afrontar el reto de la supervivencia. Eso exige reunir todas las fuerzas de la imaginación, las del pasado, las del presente y dejar la puerta abierta a las que han de venir. El simbolismo del pasado se ve en la novela histórica, el simbolismo de la actualidad es la novela que habla de la actualidad y que se entiende como realista. Y luego el simbolismo del futuro es ese simbolismo impreciso que no busca la actualidad, que no menciona apenas los hechos históricos y que tiene un perfil más ambiguo, pero que suele tener una mayor carga crítica y, por eso, una proyección al futuro.

Traza este paisaje de la novela y dice: bueno, hablo de muchos libros, pero podrían ser muchos más que encajarían en estas líneas.

Cuando uno escribe algo aspira a que otros lo aprovechen, profundicen, vayan un poco más allá, añadan cosas. Completen la tarea. Esta tarea exige un esfuerzo colectivo. He encontrado dos, tres, cuatro personas que intentan ir por ese camino. Quizá dentro de cincuenta o sesenta años alguien me siga leyendo: eso es lo que uno busca. Creo que esta tarea, la de ver el fenómeno novela en clave filosófico-estética, es una necesidad inaplazable: la de sacar la novela y los estudios literarios del pantano de las filologías actuales. —

DANIEL GASCÓN es editor de *Letras Libres* y columnista de *El País*. En 2020 publicó *Un hipster en la España vacía* (Literatura Random House).

