

ra señorial (segunda mitad del XII) condiciona el ascenso de la burguesía, la ampliación del público: todo se torna vulgar y pedestre. «La Musa de la Epopeya se vio forzada a descender de su trono, calzó el humilde zueco de la prosa y entonces nacieron los libros de caballería propiamente dichos». Don Marcelino los mira desdeñosamente, desde la altura de sus propios zuecos de prosista.

Los hechos no son tan claros. Por ejemplo, el falso Turpín, primer relato caballeresco, está escrito todavía en latín. Y las historias «reales» que narran las hazañas de los reyes históricos, contienen hipóstasis que poco se refieren a eventos efectivamente ocurridos. Otro ejemplo: Carlomagno nunca estuvo en España, ni era alto, melenudo y de pluviales barbas, sino petiso, pelado y lampiño. Sus doce pares son una transposición zodiacal de inmemoriales mitos solares.

Lo mismo puede decirse de aseveraciones como que los héroes épicos son unilaterales, carecen de elementos críticos y contradictorios, viven en un tiempo estático concedido por dioses eternos, les falta futuro y, por lo mismo, historia.

Aquiles es la personificación de la cólera vengativa, pero en su diálogo con Príamo, acerca de si devuelve o no el cadáver de Héctor a su familia, hay un conflicto de morales que, por fin, se resuelve contra su talante colérico. No digamos Ulises, en franca oposición al universo de dioses, mitos y fuerzas naturales a los que enfrenta con sus argucias de racionalista instrumental, convirtiéndose en una suerte de ilustrado antes de tiempo.

Charles Nisard (*Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, 1854) ya describía la frontera donde todo se mezcla: los primeros romances son transcripciones en verso vulgar de los cantares de gesta, luego prosificados para su impresión en libros y mezclados con la ciencia erudita, el alegorismo y las moralidades de un primer Renacimiento. Algo similar dirá Bajtin cuando defina la novela a partir de su textura polifónica, que admite varias lenguas, dialectos y jergas, con variados emisores, dentro de su conjunto.

La reflexión teórica, como siempre, es tardía. Las poéticas medievales no contemplan los géneros de la prosa como literatura. Sólo conceden tal dignidad al verso. La prosa es mero instrumento de «contenidos» ajenos, no productividad de sentido. Es retórica o elocuencia, no dice nada por sí misma. La novela debe esperar al barroco —ya queda dicho— para que se piense en ella más allá del denuesto por inmoralidad (el novelista es un envenenador o poco menos, se afirmará repetidamente) o la directa prohibición.

Curtius observa que los epos nacionales divergen por su contenido, por su ideología precisamente nacional, y así la Grecia homérica toma el culto a los héroes muertos de la religión micénica y se basa en la relación hombre-dioses. Los germanos exaltan la casta (*Sippe*) o estirpe y prescinden de la religión. Los franceses tienen un epos original, dinástico, nacionalista y eclesial. La Edad Media pretenderá dar cierta historicidad a sus héroes: se sabe que Roland o el Cid (no digamos los personajes de Dante) existieron. Luchan por Francia, por Castilla, por la Cristiandad, son güelfos o gibelinos, etc. No quieren la inmortalidad que preocupaba a los griegos, si acaso conciben como inmortales a ciertas causas políticas que hacen de sus vidas un camino de perfección cívica.

ca. Pero la transición es, de nuevo, insensible, y mezcla los elementos. El epos homérico se transforma en novela en prosa ya en la alta Edad Media, con textos como *Ephemeris belli Trojani* de Dictys (siglo IV) y *De excidio Troiane historia* de Dares (siglo VI). Las epopeyas francesas del medioevo tardío surgirán de estas indirectas fuentes griegas.

4

Los románticos, queriendo hacer de todo libro una novela, propusieron su desaparición, ya que si la parte es todo, no es nada. No hay novelas si todos los libros son novelas, acaso la misma. Algo parecido ocurrirá durante el proceso del realismo y el naturalismo, henchido de propuestas teóricas, pues se trata de una época en que los novelistas parecen muy seguros de lo que dicen y utilizan su obra para transportar conocimientos ejemplares y tersamente comprensibles.

El escritor realista es un observador científico de la realidad social, de la cual da cuenta puntualmente en sus novelas. Su modelo no es literario, sino tomado, precisamente, de las ciencias de la naturaleza. El sujeto de la literatura es la sociedad misma, cuya voz, en la división social del trabajo, corresponde al escritor.

Hay en esto un texto clásico, el *Avant-Propos* de Balzac a su *Comédie Humaine*. Se propone cumplir con la sociedad lo mismo que Buffon con respecto al mundo animal: llenar una acabada descripción de su tipología, hacer su taxonomía. La sociedad produce hombres como la naturaleza produce especies zoológicas, con el agregado del azar, que no existe en la naturaleza (¡vaya agregado, maestro!). El novelista es un historiador de las costumbres, un secretario que anota, levantando actas irrefutables, todos los dichos de la sociedad. Se trata de estudiar el comportamiento del azar, «el mayor novelista del mundo». El escritor hace la anatomía de los cuerpos enseñantes (sic), la patología de la vida social, la monografía de la virtud.

Hasta aquí, el primer Balzac. En seguida, el segundo. Es el que propone la novela como «augusta mentira», la que describe un mundo mejor. La verdad se reduce a los detalles. Las leyes eternas de lo verdadero y de lo bello se someten a un paradigma que instruye a los hombres para que mejoren interiormente, pues el Orden Social se basa en la represión de las tendencias depravadas del hombre, para lo cual nada mejor que el catolicismo y la necesidad de la monarquía.

En este protocolo ilustre del realismo están nítidas sus contradicciones: la impersonalidad científica del punto de partida, la finalidad didáctica de una ideología social clara y concreta.

Algo similar ocurre con el texto de Emile Zola *Le roman expérimental* (1880), donde propone una literatura determinada por la ciencia, sustituyendo al escritor por el médico y tomando como modelo a Claude Bernard y a su medicina experimental. El novelista observa y experimenta, esto último en el sentido de comprobar cómo los hechos registran las leyes que determinan las causas. La materia tiene sus normas y el hombre está sometido a ellas como la piedra o la herencia animal. Las pasiones tienen

su fisiología, se indaga su cómo y se renuncia a su por qué (conforme a la denegación metafísica del positivismo comtiano).

A esta impersonalidad del observador que se deja penetrar por las leyes de lo real, se contraponen el Zola paradigmático y moralista de la vida cívica: la juventud debe ser viril y no llorar como las mujeres ante la música, el escritor debe exaltar las virtudes del trabajo y de la burguesía contra el parasitismo y la aristocracia, denunciar las lacras sociales para lograr su corrección, defender a la patria de sus enemigos exteriores (recuperar Alsacia y Lorena del dominio alemán), sostener la república y la democracia. Si la novela se disuelve, como en el romanticismo, pues su objeto es todo (la naturaleza), y el escritor debe renunciar a imaginar, a sentir y a preferir, la lista de opciones que antecede deniega las conclusiones del teórico. Finalmente, la literatura está sometida, para él, como para cualquiera, a modelos, es decir: a preferencias que implican exclusiones.

Experimentación, precisión en el dato, primacía de la observación documentada sobre la imaginación, de la «verdad» sobre la «mentira», son incisivos que repiten los hermanos Goncourt y que contradice Paul Bourget (*Science et poésie*, 1883 y *Réflexions sur l'art du roman*, 1884), reivindicando la sacralidad de la vida y sus causas misteriosa, los derechos de las aristocracias frente a la estadística, de la jerarquía frente a la nivelación plebeya de la democracia. Curiosamente, los Goncourt, que adoraban el XVIII y sostenían ideas políticas similares a las de Bourget, hicieron profesión de fe naturalista antes de Zola, dedicándose a contar la vida de las sirvientas y los acróbatas de circo.

Similares coincidencias y polémicas ocurren en España, donde Galdós, por ejemplo (al ingresar en la Academia, 1897) describe la novela como «imagen de la vida» y «reproducción de caracteres humanos», destinada a un público previamente normalizado por el estudio de las leyes del término medio: el vulgo, materia y sujeto de la literatura, «muchedumbre alineada en un nivel medio de ideas y sentimientos». Es curioso ver que Menéndez Pelayo, políticamente tan alejado de Galdós, en su discurso de contestación, admite la novela (y el teatro) como arte de masas, frente a lo aristocrático de la música, la poesía y la escultura, aunque el arte de Galdós le mereciera reservas en cuanto a ejercicio de una mera facultad pasiva de observación (carta a Juan Valera, 8 de septiembre de 1879).

La Pardo Bazán, intentando conciliar a Zola con la existencia de un Dios revelado por el catolicismo español de su tiempo (*La cuestión palpitante*, 1882/3) reserva al alma y sus relaciones sobrenaturales con la divinidad una parte de la realidad, y al dogma moral católico el carácter de única verdad en la materia. Si la realidad tiene sus leyes y el arte carece de fines (lo bello puede no ser bueno), en cambio, lo bueno tiene que ver con la revelación, por lo cual las ideas morales y políticas de un escritor sólo son aceptables si resultan «correctas». Aquí el conflicto entre normatividad científica y opción ideológica es más flagrante ¿Cómo explicar, si no, el aceptar a Pereda como modelo y a Galdós, sólo cuando abandona sus ideas liberales y constitucionalistas?

Clarín también opta por la literatura como un modo de saber que excede al entendimiento, pues comporta el reflejo de toda la realidad en el espíritu individual por la vía sentimental (cf. *El naturalismo*, 1887, y el folleto *Mis plagios. Un discurso de Núñez*