

interior del alma, de cada alma individual, o sea del cuerpo. Por ello apelan a lo íntimo y no a lo mundano, al deseo en contra de las normas que conforman la exterioridad social e impersonal. Cristianismo existencial, desdicha del deseo en la ley y de la conciencia individual en lo infinito. Consuelo de la interiorización de Dios y de su dispersión en la vida cotidiana: sacralización de la naturaleza, el en-sí-mismo puesto en el otro: el amor. Todo lo que existe es Dios y darle cara (modelo: Jesucristo) es la tarea del arte, que crea personajes, es decir, máscaras de lo absoluto. El héroe es subjetividad infinita, que se expande sin límites y choca con la conciencia ajena, como el deseo.

Esta conciliación entre la subjetividad infinita y la norma es, nada menos, el asunto de lo épico y de lo trágico en Aristóteles. La única diferencia reside en que el drama fija limitaciones al desarrollo (las tres unidades) para que la representación tenga límites soportables al espectador, en tanto la épica puede alargar indefinidamente el número de episodios e interpolaciones, porque todos los días se puede recitar un canto. Esta unidad de lo «narrativo» ya fue advertida por López Pinciano (1596), el cual desdeñaba las diferencias entre los romances (según el modelo italiano) que recogían hechos fabulosos («carecen de fundamento verdadero») y las crónicas o historias que se basaban en verdades comprobadas. El único requisito que exige Pinciano, y no es poco, es que la narración (épica, romancesca o histórica), sea *verosímil*. Una palabra que ya recoge el vocabulario de Alonso de Palencia como latinismo (1490), que olvida Covarrubias y que acuñará Fernández de Moratín en el XVIII: «lo que tiene apariencia de verdadero».

Pinciano, claro está, no valoraba por igual las epopeyas y las tragedias (asuntos de gravedad mayor) y las parodias, las fábulas milesias y los libros de caballerías, poética menor que se ocupa de personas graves por medio de circunstancias leves. La mezcla de niveles que implica lo cómico, cabe concluir.

2

Según vemos, la novela parece apuntar a su propia inexistencia. Si se examinan las definiciones al uso, la noción escolar de novela, se advierte algo parecido. Rafael Lapesa (*Introducción a los estudios literarios*) enmarca la novela de modo amplio: relato en prosa de hechos no históricos. Yo prefiero quitar lo de prosa y así agrandar el campo de todo lo narrativo o épico a cualquier discurso narrativo cuyo referente es un paradigma que el texto propone y el lector acepta o no como tal. El discurso histórico hace lo mismo, con la diferencia de que su referente es un corpus de documentos a los que el historiador adjudica, críticamente, el valor de probanzas. El pacto entre el sujeto virtual y flotante, que deriva a lo largo de la historia (el texto) y el sujeto real, anclado en una circunstancia histórica (el lector) se denomina verosimilitud.

Las demás notas que suelen adjudicarse a la novela afectan ser el resultado del desánimo epistemológico ante un objeto inexistente o son normativas disfrazadas de definición. En términos hegelianos, esta verosimilitud del paradigma sería la síntesis entre el deseo o subjetividad absoluta y la norma u objetividad absoluta: el paradigma mues-

tra cómo el deseo se moldea en el vaciado que le propone la norma a través del propio paradigma.

Decir que la novela se caracteriza por ser minuciosa y coherente, por construir un mundo cerrado a imagen de la vida, por trasuntar una visión del mundo, o por describir a un héroe problemático en conflicto con los valores de la positividad social, o por preferir la expresión al estilo, o por ser el género sin presupuestos formales, que se disuelve permanentemente (Kristeva), o por tener «formas no marcadas» (Domingo Yndurain), es abrir el cajón de sastre (el cajón-desastre) o proponer una normativa para hacer la «buena» novela, pero no dar cuenta de un hecho literario concreto.

Enternecedor espejo de esta desorientación es un texto del *Diccionario hispanoamericano*, impreso en Londres por la Casa Jackson en año impreciso, y en cuyo tomo XIV, página 1.126 puede leerse: «Obra literaria en que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores por medio de la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres». La segunda acepción es más escueta, acaso porque desmiente solapadamente a la anterior (¡oh, los *Gegensinnen*, querido amigo Freud!): «Ficción o mentira en cualquier materia». Vale la pena copiar un comentario, a cambio de inhibiciones posteriores: «Puede considerarse la novela como síntesis de todos los géneros poéticos, y hace objeto capital de su contenido la vida humana en todas sus manifestaciones; si fija su atención en la naturaleza es sólo en cuanto es el lugar o el escenario de los hechos que refiere, y el mundo de las ideas y de la divinidad se traza alguna vez, pero siempre relacionado directamente con lo humano».

Albert Thibaudet, en medio de la crisis de la narrativa de este siglo (1925) se ciñó a los datos de la historia, limitando el alcace de *roman* a todo escrito en lengua vulgar, por oposición al escrito «normal» hecho por el *clero* o profesional de la escritura, que se hacía en latín. En este momento nativo (o sea: cuando la lengua vulgar es aceptada socialmente como literaria) predomina la oralidad, porque la mayoría de la gente es analfabeta. Por tanto, el *roman* nace con una situación de lectura muy concreta: se lee en voz alta ante un conjunto de oyentes iletrados. Es el paso de la oralidad a la escritura, de una cultura en voz alta a una cultura del silencio y el recogimiento individual en el salón de lectura o la biblioteca.

Otras notas nativas: predominio de las mujeres entre los oyentes, sedentarismo del público, ambiente doméstico (por contraste con el peregrinaje de los romeros o cruzados que consumían cantares de gesta y eran en su mayoría, varones), intercepción del proceso por la aparición de la imprenta, que reproduce industrialmente y a menor costo los libros, etc. Sintetizo: interioridad, profanidad. El interés personal por la casa propia, que involucra ámbitos de lectura privilegiados por su intimidad y aislamiento, se acentuará en los siglos renacentistas, según estudia Maravall.

El romanticismo (¿por qué no llamarlo *novelismo*?) llevará a su máxima tensión lo inasible de la novela, a fuerza de aparentar la actitud opuesta y complementaria a la anterior: hacer de todo texto un romance. Novalis intenta cumplirlo cuando dice que novela es una vida tomada en tanto libro, pues la vida también tiene texto, epígrafe, autor, notas al pie, editor, etc. A la vuelta de los años Ramón Fernández dirá algo simi-

lar, al referirse a la novela como a una biografía apócrifa, el relato de la vida de alguien que nunca existió, o sea que no tuvo vida. Para Friedrich Schlegel, la novela tiene la capacidad de conciliar la universalidad ideal de la literatura con la catolicidad trascendental de sus elementos constitutivos. Y ahí se detiene. Henry James, el último romántico (*The art of fiction*, 1885) lapida: «En un sentido amplio, la novela es una impresión personalmente inmediata de la vida». Tal vez se le olvidó al maestro James la mediación del lenguaje, sin la cual no es factible la supuesta inmediatez que propone. Y esto, aceptando que en las novelas de James haya algo inmediato. Pero, en fin, no olvidemos que estos señores eran, a su vez, romancistas y románticos, es decir, que a ellos también les caben las generales de la ley.

3

La continuidad entre epopeya y romance, dada por la variante lingüística (la aparición de lenguas nacionales o protonacionales y su aceptación como código literario en cierto momento de la baja Edad Media) es advertida tempranamente, apenas aparece una reflexión sobre el carácter inmanente que la literatura tiene respecto a su competencia o dominio lingüístico, es decir, su carácter necesario de *literatura nacional*. Paralelamente, se dan las reflexiones de Goethe sobre la literatura del mundo (equivalencia mítica de los aportes de cada nación) y las de Herder sobre la historia universal como desenvolvimiento de un mismo espíritu articulado en diversas lenguas. O sea: diversidad real y unidad ideal.

En 1726, Voltaire (*Essai sur la poésie épique*) observa que toda epopeya es nacional e intraducible, pues el ideal de belleza de cada pueblo varía según su genio particular, plasmado en su lengua. Un modelo de belleza italiana puede ser monstruoso en Guinea y viceversa. Se rompe, así, la pretendida unidad de lo bello propuesta por el clasicismo, basada, exclusivamente, en que los idiomas literarios aceptados eran el griego y el latín. Aún es posible pensar en pueblos que carecen de epopeyas (Francia) porque lo épico es ajeno a su genio nacional.

Por su parte, Friedrich von Blanckenburg (*Versuch über den Roman*, 1774), recogiendo modelos variados y contemporáneos (las teorías de Wieland y Lessing, las novelas de Fielding y Sterne) distingue y aproxima la epopeya (sujeto: el ciudadano o burgués, acciones públicas, la historia considerada en general, una idea trascendente del hombre, lo universal como perteneciente al orden del pensamiento) y la novela (sujeto: el hombre, dominio privado, vida interior, relaciones humanas en sociedad, formas particulares, hechos de la experiencia). Son los contenidos y no las estructuras las que distinguen. Las segundas, identifican.

Este proceso de transición del epos al romance no siempre será valorado con alegría, como la historia de un enriquecimiento. Menéndez Pelayo, por ejemplo, lo verá como una degradación. La monarquía ha caído, la reina es destronada y la novela es «la última degeneración de la epopeya», bien que en óptima compañía, como los mitos platónicos, las fábulas líbicas y los apólogos de Esopo. El proceso de decadencia de la cultu-