

*de Arce*). Y también contradice esta lúcida pasividad afectuosa del espíritu ante el mundo cuando somete al arte a «los intereses de la sociedad con más intensa acción que hasta ahora, siguiendo la general corriente de la civilización».

Esta preocupación realista-naturalista que entiende ofrecer al lector una *tranche de vie* que se confunda con la vida misma, transmitiéndole (o imponiéndole) un cierto «sentimiento de realidad», opuesto a la fantasía, la aventura y, finalmente, la «mentira» romántica (novelería: romanticismo), dista bastante de ser una sustitución del arte por la ciencia, del creador por el observador, de la invención por el documento. El paradigma cívico, moral, político o como quiera llamárselo, existe en todo caso y somete la supuesta percepción de lo real del supuesto sujeto privilegiado (que domina la voz del reflejo auténtico) a un molde ideológico. Esta ilusión óptica ha durado mucho tiempo en el mundo de la producción novelesca y de la teoría, yendo desde los extremos apuntados hasta casos tan alejados entre sí como Thackeray (carta a David Masson, 6 de mayo de 1851), el Henry James de *The house of fiction* y Solger comentando *Las afinidades electivas* de Goethe y definiendo la novela como «epos de la realidad».

Los lectores disfrutaron largamente de esta ilusión óptica. Algunos van reaccionando y admitiendo que el naturalismo es una retórica como las otras y que se acepta su naturalidad o se la rechaza, conforme a la libertad del lector para quedarse o no con los artificios que el texto le propone. Mucho me temo que, a pesar de todo, la mayoría de los compradores de libros van a las librerías en busca de fragmentos de vida autorizados por ciertas eminencias paternas que nos enseñan deleitando a conocer la «realidad».

## 5

La línea de teorización contraria a la realista, la romántica, intenta conceder o reconocer a la novela una autonomía más o menos extensa, eventualmente una total autonomía que equivale a la autarquía, a la autosuficiencia, que proviene del uso de la prosa, elocución de forma libre, no sujeta a moldes previos y que traduce más fielmente una suerte de «latido del alma», de ritmo de la profundidad íntima. Estas reflexiones, más que una teoría de la novela, son una fenomenología de lo novelesco, entendido como lo romántico mismo. Del romance, lo romancesco, lo romántico. No obstante, tampoco esta lógica anárquica del espíritu libre y de la infinitud puede librarse de cierto sujetamiento modélico, de cierto paradigma.

Jean Paul (*Über den Roman en Vorschule der Aesthetik*) toma como modelo de la novela la vieja epopeya de los francos, resucitada por Goethe en el *Meister*. El epos aristotélico, penetrado por el impulso dramático y liberado de ataduras formales por la prosa, da como resultado la novela, suerte de epopeya de la era burguesa, un tiempo que ama las peculiaridades de lo cotidiano.

La diferencia entre el relato de cualquier hombre y el relato del artista reside en que por el artista no habla tal o cual sujeto humano particular, sino la total humanidad. Este poder de despersonalización del artista permite una suerte de regeneración del mundo por el espíritu, una espiritualización de la historia. Hasta es posible refundar

la humanidad en una recuperada edad de oro. Es la tarea de los idilios y de las narraciones con islas utópicas, el Pierre de Rousseau o Robinson.

Jean Paul admite la continuidad epopeya-novela y la libertad del género para contenerlo todo y no sujetarse a límites de medida o de forma, pero somete, finalmente, el discurso novelesco a la función, tan romántica por su parte, de regenerar a la humanidad.

Creo que en las modernas teorías de la novela, o intentos de tales, late un trasfondo romántico de imperialismo novelesco. Así, en la más caracterizada, la de Georg Lukács (*Theorie des Romans*, 1920). Lukács quiso hacer una teoría de la novela en Dostoievski, en el momento en que su juventud simmeliana se teñía de existencialismo a la Kierkegaard y, por oposición, se dirigía al polo contrario del danés, Hegel.

El héroe lukacsiano, retomado por Lucien Goldmann (*Pour une sociologie du roman*, 1964) es un héroe kierkegaardino, fijado en la categoría hegeliana de la conciencia desdichada, la que comprende, desde su finitud, su impotencia para dar cuenta de lo infinito. Sus valores serán siempre auténticos ante la inautenticidad de los valores del mundo social (que los considerará falsos) y sus ideales serán siempre puros en relación a la impureza transaccional de la vida en sociedad. Le quedará el refugio en sus jardines interiores (el alma bella de Goethe y Hegel) o la resignación ante el logos del mundo exterior.

La epopeya describe al sujeto en armonía con el cosmos, gracias a la sumisión del hombre al modelo divino. La novela es el mismo esquema con una valoración invertida: el hombre intenta imponer su orden al mundo de los dioses, que le resulta extraño y enemigo. En cierto modo, Lukács admite la continuidad de opciones entre el héroe novelesco y el épico, así que Lévi-Strauss describe la novela como el relato de un mundo degradado desde la armonía épica, respetuosa del orden teogónico, mundo en que la epopeya es la nostalgia del orden perdido, del Paraíso a contar desde la expulsión. Un esquema de conflicto entre la ensoñación y lo querido, por una parte, y la acción y lo fatal, por otra: la sociedad y la historia como lo dado y lo heredado (Alain: *Système des beaux-arts*, 1926). O la descripción orteguiana del héroe como aquél que quiere ser él mismo, porque no lo es, el héroe que quiere devenir su esencia y se encuentra con el mundo como aquello que ya tiene una esencia cristalizada e ineluctable (*Meditaciones del Quijote*, 1914).

Llevado al extremo, el romanticismo teórico da como resultado las reflexiones contemporáneas acerca de la novela como el género sin formas, o sea el género que se niega a sí mismo, «hierba salvaje que crece en un terreno vago» (Caillois), donde todo cabe, del cual nada está excluido, reino de la variación infinita, del contenido puro y amorfo, que se reconoce por ser el discurso que no entra en ningún casillero, a fuerza de no haber respetado ninguna estructura compositiva. Es decir: la novela está allí, pero no existe. Es lo que nos llevamos por delante sin poder decir qué la caracteriza y que resulta novelesca, precisamente, por su falta de caracteres identificables. Es lo más parecido al deseo, en tanto los otros géneros semejarían el mundo codificado de la ley.

Para alentar estas meditaciones cabe recurrir a diversos textos: *Puissances du roman* de Roger Caillois (1941 y 1953), *Le texte du roman* de Julia Kristeva (1970), *Theorie*

*des Romans* de Rafael Koskimies (1935). La bibliografía puede ampliarse generosamente. Remito al lector al libro de Bruno Hillebrand, *Theorie des Romans* (1972).

Se puede concluir, en doble sentido, y provisoriamente: que hay una continuidad dialéctica entre epopeya y novela y que ésta, en sentido estricto, no existe, es un falso objeto teórico, y que su única existencia positiva debe buscarse en las preceptivas particulares, o sea, por ejemplo: cómo hacer una novela romántica, cómo hacerla naturalista, cómo existencialista, etc.

Vuelvo al principio. El problema del *roman* es etimológico, es decir, histórico. Más afinadamente: consiste en ver qué constelación de hechos situados y fechados rodea al fenómeno de que las lenguas particulares (nacionales o protonacionales) sean aceptadas socialmente como literarias en la baja Edad Media. Un catálogo eventualmente desordenado de estos hechos se intenta a continuación y, tal vez, bosquejen un retrato temprano de la modernidad.

1.º) Entre los siglos XII y XIII (en consonancia con otras realizaciones de la cultura caballeresca y urbana) se sientan los requisitos previos de la ciencia moderna y sus principios: la entidad individual como única realidad, el método de la abstracción, las reglas de la causalidad material y la verificación experimental, y el recurso de la expresión matemática. Aparece la idea de progreso mental.

Hay un incipiente Renacimiento y la óptica histórica cambia: los hombres empiezan a *mirar hacia adelante*. Se pretende aparecer y quedar en la memoria histórica con signos de identidad individual, única, singular. La especie se propone como la inmortalidad de un colectivo de sujetos mortales. Es como si la idea de inmortalidad se tornara secular.

Hacia 1200 empieza a admitirse la noción de progreso como propia del conjunto histórico (Azo, discípulo de Irnerio, en el prólogo de la *Summa codicis*). A la vez, comienza la inquietud por lo viejo y lo nuevo. Otón de Freising considera el siglo XII como *senium mundi* (vejez del mundo). En el XIV, los *moderni* (nominalistas) se oponen a los *antiqui* (realistas). A la distancia, la escuela de París de Guillermo de Ockam dará como resultado una nueva oposición entre la juventud y la vejez del mundo, hacia 1600, con Francis Bacon.

2.º) El hombre como hacedor de cosas. Las cosas como valiosas en tanto su realización exige penas y trabajos. La salvación del hombre es resultado de su praxis. La conciencia histórica: la coherencia, el orden, el sentido.

3.º) Así como en la alta Edad Media no se puede hablar de una conciencia histórica (el pasado es contemporáneo, es una suerte de copresente inmóvil e intemporal, en el sentido de intransitivo, que no se desplaza, no avanza: tiempo del *Sapientia veterum* y de los *Espejos* de la antigüedad estática), en la baja Edad Media, se movilizan los antecedentes cristianos en sentido contrario.

En el siglo XV (aurora del capitalismo comercial y financiero, y del humanismo) se advierte una actitud de asimilación del saber transferido: los modernos emulan y se sobreponen a los antiguos. En el campo lingüístico, se utiliza la lengua romance, aunque se la considere ruda y poco elegante, por ser más «moderna».