

similitud. Así, el triunfo del héroe no es el resultado de una armonía preestablecida que resuelve todo a favor de sí misma, sino la imposición al mundo de un quehacer en que el bien es el consecuente de un buen obrar con buenos medios. La burguesía también es capaz de epopeya y meter la novela en la teoría del arte es una conquista de la conciencia histórica, que ya no repite mecánicamente la doctrina de los clásicos como portadora de una verdad acerca de la belleza intemporal.

El héroe no se marca, horacianamente, por un solo carácter dominante, sino por la inestabilidad y contradictoriedad de su mundo interior, por sus luchas contra un medio dado y hostil. Desde la novela, Walter Scott hará la crítica de la historia, cambiando el sentido de las jerarquías, y Friedrich Ast (*System der Kunstlehre*, 1805) considerará la novela como el más elevado grado del epos. El pensamiento reaccionario, asustado por los resultados de la Revolución Francesa, acusa a la novela, género ilustrado, de vehículo propagandístico subversivo, o, más concretamente (Johann Georg Heinsmann, 1797), de cosa de «semisabios, locos y raisonneurs», enemigos de Alemania y del orden social.

En cualquier caso, entra en crisis, sin solución, la categoría clásica de verosimilitud, basada en la noción de lo consabido y lo reconocible. Lo extraordinario resulta inverosímil y, ante él, cabe el rechazo o la aceptación, según que el lector considere irracional la propuesta o la acepte como un grado de saber novedoso e inédito. La herencia cartesiana (las ideas son innatas, son impresiones que Dios ha dejado en el alma al crearla) se opone al empirismo inglés (Locke): las ideas se forman por la asociación de percepciones. En un caso, el texto transmite ideas que el lector reconoce y recibe. En el otro, el lector produce ideas al asociar las sugerencias del texto. Algo similar ocurre con los sentimientos: son perturbaciones del intelecto, que hay que dejar de lado para conocer rectamente, o son un medio autónomo de saber, en cuyo caso la novela, escuela de afectos, es siempre formativa, aunque se la lea llorando, con taquicardias o a carcajada limpia. En este caso, el arte es el lugar en que naturaleza y razón se reconocen como integrantes de la misma totalidad y así como existe una naturaleza racional, existe una razón natural. Esta verosimilitud es un acto que ocurre en la interioridad del lector, allí donde, sentimental y racionalmente, se reconoce en lo que lee. Lo bello no es sólo la generalidad racional de la verdad, es también el accidente, la peculiaridad, hasta la excepción que ofrece la naturaleza, hacedora de desigualdades y de monstruos.

## Romanticismo

Teóricos pero no escolares, los románticos aparecen beligerando en favor de la novela (*Roman*) como el género total, en el cual se definen porque los define. Paradójicamente, porque se trata, según es visible, del género indefinido. De Novalis a Henry James, la novela se considerará una totalidad continua y orgánica, como la vida misma, expresión de la Totalidad que Dios ha creado y con la cual se identifica, de un alma íntima y central, de la cual el hombre y su conciencia individual (y escribiente) son un mero órgano.

Si para el racionalismo el artista es un ejemplificador del canon abstracto de la belleza, para el *Sturm und Drang*, un hacedor que propone un desciframiento (revelación,

levantamiento del velo), para el romanticismo, el poeta es ese buceador de la oscura intimidad anímica, órgano de la infinitud, en cuyos textos el lector reconoce un alma infinita común. Este reconocimiento emotivo es la base de la verosimilitud romántica. La novela es el lugar de encuentro por excelencia de esta comunidad del alma, articulada en espíritu popular por la lengua nacional, pues princesas y camareras, mercaderes y labriegos comparten la lectura de almanaques y leyendas noveladas, creen por igual en el cuerno de Sigfrido y el pacto de Fausto, lloran por Pamela o por Werther y persiguen las desdichas de la bella Magelona con igual curiosidad. El arte toca la vida social de modo inmediato en la novela, observa August Schlegel ya en 1798.

Al proponer escribir un solo libro en que quepan todos, el romanticismo se arroja al abismo del pensamiento sin fin que sólo encuentra su fin en la autorreflexión, suerte de metapensar (*Nachdenken*) que reclama una nueva lógica, razón de la locura, medida de lo indiscreto, palabra del sentimiento mudo, etc. Yo del yo: nosotros. Subjetividad infinita, conciencia inconcebible, pura forma de un saber del saber. Desdicha del no llegar a la meta, persecución del horizonte, escritura de fragmentos. Como todo, en el fondo, es uno y lo mismo, la filosofía es filosofía de la identidad, pregunta del héroe por su ser, que se pierde en una respuesta que el infinito desmenuza en briznas de saber.

Este yo primordial que se propone apoderarse del infinito y que sólo logra poseer, en su desdichada conciencia, objetos limitados e incompetentes, se parece sugestivamente al deseo. La filosofía romántica empieza por ser una meditación de ese yo primordial en Schelling y Schlegel, y culmina en una filosofía del infinito querer en Schopenhauer.

El conocimiento romántico no se produce por el encuentro de un sujeto y un objeto, sino por la mismidad que se re-conoce en todas sus manifestaciones. Y así el lector en el texto fragmentario y totalizante de la novela. Yo soy mi verdad en ese texto, sería la fórmula operativa de lo verosímil romántico. Ese texto parece verdadero en tanto se me parece porque me le parezco.

La forma pasa a ser preocupación activa privilegiada porque es en la forma donde el infinito encuentra sus límites provisorios, donde permite ser reconocido. Pero la forma romántica no es un repertorio dado de fórmulas y soluciones compositivas a priori, como en el clasicismo, sino el encuentro de la forma sui generis de cada objeto en su misma manifestación. De algún modo, es el receptor de la obra el autor de su forma, en tanto reconoce, con su percepción, los límites del objeto y en ellos se reconoce. El romanticismo, en sentido estricto, no acepta formas sino que reconoce leyes, normas que se encuentran en las recurrencias de una práctica autónoma. El sujeto es la forma, en tanto sujeto activo y en tanto texto que es sujeto del decir (este discurso tiene como sujeto tal asunto, sujeta tal tema, etc.).

La novela romántica se basa en la narración de la historia, no en la reflexión de la anécdota (como en el tardío relato ilustrado: Lawrence Sterne). Prefiere la novela epistolar porque es la expresión de una subjetividad dirigida a otra, desmarcándose tanto de la quietud olímpica goetheana como del absoluto hegeliano. Liberal, abierto, movidizo y confuso como la vida, el discurso romántico sólo pide una aceptación emotiva y momentánea, sin pretender nada definitivo, por la sencilla razón de que le preocupa

lo contrario: lo infinito. E igualmente infinita, por indefinida, es la comunidad de lectores a la cual se dirigen los escritores románticos: el pueblo.

Para Friedrich Schlegel (*Fragmente*, 1797-99) la novela es el género de la unidad o mística, que es mística y no poética, y debe provocar el advenimiento del Reino de Dios en la Tierra. Como tal unidad, todo lo disuelve, y lo que no puede disolverse, ha de desaparecer. Su modelo es la confesión, acto religioso en que el sujeto individual se desliza por lo infinito. Caos, arabesco, cuento de hadas proporcionan los procedimientos. El lector se pierde también en este mar sin confines, y este sentimiento actual de pérdida, de retorno al yo primordial, es otra manifestación de la verosimilitud romántica. Para Novalis, además, la serie infinita de frases que exige la idea (algo irracionalmente grande) apela a la música. Lo deseable sería que el escritor escribiera como el músico y que el lector cantara el texto. Se lograría, así, el culmen de inefabilidad e inmediatez que anhela el romántico y que tropieza, a cada paso, con la discreción de la palabra.

El verosímil romántico sucede en un espacio mítico: un tiempo anterior a la cronología, un caos anterior al orden, una naturaleza anterior a la sociedad, un cuarto de juguetes anterior a la calle y la plaza, una libertad anterior a la convivencia. Schelling (1802) reflexionará acerca de los inconvenientes del epos romántico, objetivo como el epos clásico, pero sin el tono prodigioso de la caballería, con límites similares a los del drama (o sea, sin posibilidad de desarrollos infinitos), espejo de una época que sólo posee mitologías parciales. Su moralidad también es parcial, pues sólo se refiere al curso general o común de las cosas humanas (la historia).

Friedrich Ast (*Systeme der Kunstlehre*, 1805) sintetiza (perdón, nada hay menos romántico que la síntesis) admirablemente:

... en la novela, en la cual lo individual se ensancha en universo, vive lo finito en lo infinito, juega lo prosaico en lo poético, la historia se disuelve en poesía, y la misma poesía deviene filosofía en lo profundo del ánimo, o se transforma la filosofía (autoconocimiento) en poesía, reconstruyéndose como intuición de un universo.

La infinitud romántica, por paradoja, cierra el ciclo: así como para los racionalistas, la novela no era un género porque no tenía esencia, para los románticos tampoco lo es porque carece de límites. Y es verosímil en tanto nos produce el angustioso placer de lo infinito en que nos reconocemos como imposibles. Sólo sabemos que somos imposibles.

## Realismo y naturalismo

Para el planteo teórico realista, la verosimilitud tiene un órgano de control privilegiado: la ciencia. Balzac invoca a Buffon, Zola invoca a Claude Bernard, Engels invoca a Marx. Es verosímil la novela que nos describe la sociedad conforme la ciencia nos la explica. Cabe preguntarse, entonces ¿para qué sirve el arte si nos dice lo mismo que la ciencia? Acaso para nada específico, simplemente es la criada didáctica y cachonda del científico. O un inspector de policía (*cf.* los Goncourt) que recorre los barrios de la ciudad, preferentemente los bajos, en busca de malos ejemplos que contribuyan al triunfo del bien.

La realidad es cognoscible, dice el realismo. Ya la ha conocido, de antemano, la ciencia y el lector que no sepa lo que la ciencia dice, puede enterarse, para controlar en qué medida es verosímil lo que el escritor le cuenta. Hay verdad en los detalles y descripción de caracteres típicos en circunstancias típicas, según escribe Engels a Margaret Harkness en 1888.

Ahora bien ¿quién controla la veracidad de la ciencia? Flaubert aconsejaba al escritor ser como Dios, estar en todas partes y no ser visto en ninguna. Pero la ciencia, por el contrario, tiene un establecimiento muy concreto (los gabinetes de estudios, los libros de ciencia, los laboratorios, etc.) y no puede sino ser manifiesta. Dios no le sirve de gran cosa, aparte de que Dios todo lo sabe y tampoco debe ser demasiado curioso acerca de los escarceos de la ciencia. Queda, pues, en pie, la pregunta.

Engels consideraba a Balzac un modelo de escritor realista, pues había descrito correctamente la sociedad de su época a pesar de sus ideas reaccionarias. De ello se deduce que el arte no debe ser tendencioso, sino científico. Años después, Adorno dirá que la descripción de Balzac es incorrecta y que Engels (y Lukács) sufrieron de ilusiones ópticas y tomaron la ideología de un momento por la ciencia de todos los tiempos. Lo mismo podríamos decir de la punta de flecha hallada en Troya. ¿De qué guerra nos habla Homero?

Se puede pensar que Engels creía en la científicidad de Balzac y en su probidad científica que superaba su miopía reaccionaria. También la censura alemana prohibió *Los tejedores* de Gerhardt Hauptmann por socialista, cuando los socialistas alemanes sospechaban del autor (que acabó siendo nazi). Para Engels era verosímil la descripción científica balzaciana como para la policía alemana era verosímil el socialismo de Hauptmann, pero ¿qué verdad hay en todo ello, más allá de la veracidad relativa de la historia y sus juegos de espejos?

Tal vez convenga corregir la tesis realista y decir que es verosímil en términos de realismo aquello que nos parece adecuado a la verdad de la ciencia, siendo ésta la verdad epocal de nuestra ciencia contemporánea.

Por supuesto, esta concepción estética deja fuera del juego a todo arte que no sea mimético, es decir que no proponga la descripción de realidades con un referente previo, fechado y espacializado. Pero, más allá de esta petición de principios tan quirúrgica (y tan autoritaria) cabe preguntarse todavía: si Balzac no describió correctamente a la sociedad de su tiempo ¿qué resulta legible en sus libros? ¿Han dejado de ser arte cuando descubrimos sus errores «científicos»? Y si no lo han dejado de ser ¿cuál es su textura?

Estas perplejidades y otras ya inquietaron a algunos socialistas de la época, como los socialdemócratas que se reunieron en Gotha en 1896. La revista *Neue Welt* había dado gran difusión a las tesis naturalistas, pero algunos participantes del debate se preguntaban si no era mejor dejar a los artistas en libertad, aun cuando dijeran cosas opuestas a la moral (cualquiera fuere ella). De lo contrario, el partido debe fijar límites a la expresión artística, para que los niños proletarios no aprendan porquerías y caigan en la mera animalidad.