La novela no existe

1

El problema de la existencia o inexistencia de la novela como género literario —o, por mejor decir: como objeto teórico— tal vez no sea más que un malentendido etimológico. Nada menos. Llevamos varios siglos enredándonos en él, mientras se siguen escribiendo y leyendo unos libros más o menos encuadernados que denominamos «novelas». La latitud de esta categoría es tal que, en mi adolescencia, cuando concurría a las bibliotecas municipales de Buenos Aires, me encontraba con dos clases de libros: «los de estudio» y «las novelas». Los primeros se prestaban por un día; los segundos, por una semana. La *Crítica de la razón pura* o los *Principios matemáticos* de Newton eran novelas (¿porque nadie los estudiaba? ¿porque no hablaban de la realidad sino que eran meros inventos?)

La palabra *novela* es, en castellano, un neologismo barroco, un italianismo. *Novelliere,* en el italiano de los siglos XVI y XVII, era el criado del rufián que llevaba y traía nuevas, noticias (pertenecientes al negocio del amor venal, claro está). De aquí se infieren algunas características de la novela barroca: que transporta información, que tiene que ver con el amor que se compra y se vende, que es cosa de criados. La idea de que la novela es un género instructivo, edificante, debe tener en cuenta estas inferencias.

En 1611, Sebastián de Covarrubias y Orozco recibía así la palabra en su *Tesoro de la lengua castellana o española:* «Nueva que viene de alguna parte, que comúnmente llamamos nuevas. Novela, un cuento bien compuesto o patraña para entretener los oyentes, como las novelas de Bocaccio. Novelero el que es amigo de traer nuevas».

En diccionarios más modernos (Julio Casares o María Moliner) se avanza por el lado de la prosa y de la verosimilitud, dejando de lado si las historias contadas son reales o imaginadas. En cierto momento de la teoría (Pierre Daniel Huet: *Traité sur l'origine des romans,* 1670), precisamente, la distinción recae en el hecho de que el relato novelesco no da cuenta de nada realmente acaecido. Si se narra algo que ocurrió en la realidad empírica, referencial, entonces se trata de un discurso histórico.

Cervantes, en el prólogo a sus *Novelas ejemplares,* pretendiendo ser el introductor de la palabra, hace unos *concetti* barrocos sobre el concepto de novela muy sugestivos. Sus textos no sirven para hacer pepitoria (sic), no tienen pies ni cabeza ni entrañas. De ellos, no obstante, se pueden extraer buenos ejemplos, como de una mesa de trucos instalada en la plaza de nuestra república (sic). Así como hay horas para rezar y horas para hacer negocios, hay horas para pasear por alamedas y jardines y bordear fuentes. Horas de recreación las llama Cervantes. Me permito subrayar: de *re-creación.* Horas en que es posible crear de nuevo (se entiende que lo creado) por medio del placer y

obtener un beneficio ejemplar de esta cosa agradable y aparentemente inútil que es la lectura.

Tal vez, con quedarnos en Cervantes, podríamos resolver el problema teórico de estas páginas. Con retener las dos nociones (falta de referente, ejemplaridad) podríamos acotar, generosamente, el mundo de la novela. Las notas formales (la sucesión unitaria de lo narrado, el uso de la prosa) vienen solas y a cuento. El matiz está en que, para encerrar este concepto, Cervantes ha cambiado de vocabulario, renunciando a la palabra tradicional, *romance,* por la novedosa, novela ¿A qué apunta esta sustitución?

Sostiene Curtius que, en latín medieval, se distingue la *lingua latina* de la *romana* o *rústica* (las hoy llamadas lenguas romances) y de la *barbara* (el alemán). De *romanicus* se deriva el adverbio *romanice* y los verbos *enromancier, romanzare, romançar,* que significan escribir en lengua vulgar o traducir a ella. Hasta aparece ya entonces la palabra *romántico* (Alvaro Pelayo: *Speculum regum,* 1344), acuñándose, a la vez, *roman,* en el francés de la época, como significante de novela cortesana en verso o sea, lo que los alemanes llaman libro popular *(Volksbuch).*

De entonces data ya la oposición sospechante entre la buena y la mala lectura, la lectura de las Escrituras en la traducción autorizada por la Iglesia, y la lectura de textos románticos. Dante usa la palabra *romanzo* en el sentido de todo evento narrado en romance (se trata, para él, de un galicismo, como ocurrirá en las demás lenguas europeas). El género que identifica lo idiomático con lo formal fragua en el siglo XV y, más tarde, *romanzar* significará, en castellano, traducir del latín a la lengua romance.

En el siglo XII ya hay textos que podemos alinear en el espacio de lo romancesco: el *Roman de Thèbes* (paráfrasis del *Thebais* de Papinius Statius), la *Historia de Píramo y Tisbe* (según Ovidio), el *Roman d'Eneas* (refrito de la *Eneida,* los *Bestiarios* y ciertos textos de Ovidio, hacia 1160), el *Roman de Troie* de Benito de Santo Mauro (misma fecha).

A pesar de que estamos en la Europa bajomedieval, el uso de fuentes clásicas y no europeas nos permite inferir que se está redefiniendo, hacia atrás, toda una superficie de lecturas. En sentido contrario, cabe observar que, en siglos posteriores, algunos textos siguen produciéndose en neolatín (como el *Argenis* de John Barclay, de 1621), traducidos a las lenguas europeas, o sea romanzados. Concretamente, al alemán, por Martín Opitz, el primer preceptista de la literatura en lengua nacional.

Vossler connota la aparición de los *romans* con algunos rasgos interesantes: son textos para decir o leer, no para cantar, se deja el verso por la prosa, se narran sucesos no históricos (esto refuerza la actitud del humanismo, de fundar una crítica histórica rigurosa en cuanto a los documentos), se ocupan de cosas desconocidas o poco comprensibles, los relatos poseen tensión narrativa, se prefiere en ellos todo lo ficto, lo no reconocible como real (lo inverosímil, en sentido estricto): he allí, ya, lo romancesco, lo novelesco, lo romántico.

El uso consciente y reiterado de este último vocablo, como el de novela (la coincidencia no parece casual) se da en el barroco. En 1659, el inglés Henry More llama romántica a toda invención que muestre la libertad de que hacían gala los romances y baladas de finales del medievo (español, para más datos). Jean Chaplain, en 1667, desprecia la épica *romanesque* por ser «género de poesía sin arte». En 1669 opondrá lo

romanesco a lo heroico. René Rapin, en 1673, habla de la *poésie romanesque* refiriéndose a las obras de Pulci, Boiardo y Ariosto. Thomas Ryme traduce estas palabras al inglés como *romantic poetry.*

Vamos al XVIII. En 1774, Thomas Wharton *(The origin of romantic fiction,* en: *History of english poetry)* empieza a oponer, implícitamente, romanticismo y tradición clásica (una oposición que los tempranos romances medievales ignoran, como hemos visto). Tal vez, los primeros en usar la palabra en sentido barroco han sido Ariosto y Tasso (no casualmente, a propósito de asuntos caballerescos).

En esa época, romántico connota modernidad, naturalidad y amor a la naturaleza (entendida como la unidad mística de lo dado, que se origina constantemente a sí misma), lo gótico, lo popular, oponiendo a estos incisos los que podrían ser las notas de la clasicidad. En 1766, Herder define la síntesis de la religión cristiana y el espíritu de caballería como «gusto italiano, religioso, fiel y romántico». Para Goethe la oposición clásico/romántico pasa por la de salud/enfermedad. El llegará a ser un anciano saludable.

Enseguida vienen los teóricos y filósofos del romanticismo. El terreno es de una amplitud impertinente a estas páginas. Anoto pocas sugestiones. Schlegel y Novalis optan por lo anecdótico: historias románticas son, concretamente, las de brujas, amor o caballería. Romántico es sinónimo de arte del romance que se ocupa de tales eventos.

La palabra se encuentra en fuentes tan variadas como Borwell (quien, hacia 1750, oponía los paisajes románticos de Córcega a los ordenados jardines de Versalles), Rousseau y las tradiciones que ya conocemos en el mundo germánico.

En 1805, Johann Niklaus Böhl de Faber, coleccionista de romances, lanza en castellano la palabra *romancista* y, hacia 1814/1818, *romancesco.* Son galicismos pasados por el alemán, como se ve. Es conocida la polémica calderoniana de esos años entre Böhl y José Joaquín de Mora, en la cual se barajan estas palabras. El galicismo *romántico,* de paradójico origen español, se registra en castellano en 1835. En ese momento sirve para designar, sobre todo, a cierto teatro que huye de las unidades clásicas, conforme la libertad lírica propia de los romances. Es el uso que autorizan los hermanos Schlegel tomando como modelos a Calderón y Shakespeare. De nuevo, las redefiniciones del pasado.

A Schlegel siguen Madame de Staël y Sismondi, que introducen la palabra en francés en los años de 1810. *Adolphe* de Benjamin Constant (1816) es atacado, precisamente, por fortalecer el *genre romantique,* considerado germánico y poco francés: melodrama de ultra-Rhin. Ese año, Jouy define el vocablo como propio de la «jerga sentimental», con algunas connotaciones peyorativas: oposición insensata a las reglas clásicas, al buen gusto codificado, empleo pobre de los cánones, excesiva apelación a lo pintoresco.

Si soy prolijo en estos datos que tomo en préstamo, es para señalar que siempre la novela o el romance son atacados desde la misma óptica y con los mismos argumentos: son lo contrario a la norma, la encarnación del deseo como impulso radicalmente asocial.

Hegel advierte ya en su *Estética* que el romanticismo, por oposición al clasicismo, es arte de lo que se mueve, de lo aparencial, de lo inmediato, del cuerpo. La subjetividad absoluta es la única verdad y culmina en la conciliación de Dios con el mundo y consigo mismo. Los románticos no se ocupan de la belleza objetiva, sino de la forma

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 «enarrativo» 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 teoría 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-

ra señoril (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 cívi-

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 medievo 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 contrapone 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 incisos 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*

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 paternales 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 transfondo romántico de imperialismo novelesco. Así, en las 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.°) 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.°) 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.°) 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».

El tiempo es cuantificado. Hay cierta necesidad de orden, de periodización, de direccionalidad, de evaluación relativa entre períodos, cierta noción de continuidad (tradición: entrega). El tiempo se acumula, crece, practica constantes síntesis provisorias : tiende a una finalidad. La historia es dinamismo, el pasado es antepasado del presente que, a su vez, es moción hacia el futuro: *telos.* La historia es homogénea y continua, y la mueve un proyecto. Por ello se pueden comparar las épocas y juzgar si una es mejor o peor que otra. El tiempo como un río que crece. Los que navegan después, tienen mayor caudal.

En el siglo XVI se castellaniza el vocablo *progreso* en el sentido de marcha (no necesariamente positiva ni negativa).

4.°) En el siglo XII empieza la ilustración de la nobleza laica. Los textos de la época se dirigen tanto al pueblo bajo como a los señores, saliendo del hermetismo monacal de las primeras crónicas y de las canciones de gesta. Sectores sociales heterogéneos integran un mismo público, unido por el uso de las lenguas romances.

5.°) Como en la Edad Media no se enseña la historia, los discursos de distinta índole están cargados de noticias históricas que cumplen con la tarea de explicar el pasado, aunque tomando a los antiguos como *memorabilia* intemporales. Se pasa de la historia de los antiguos a la crónica, la gesta y la novela de modo insensible, sobre un trasfondo común, reforzado por la estructura medieval de un orden unitario y sistemático.

6.°) El Renacimiento del siglo XII es más escolar y filosófico que estético. Se busca la verdad y la aventura es una fuente del saber. El modelo de sociedad ya no es el clásico, sino el contemporáneo: el cabelleresco. Aún los ejemplos de Arturo, comparados con los antiguos, son superiores. Los modernos son *mejores* que los antiguos, y los desplazan en la constelación dominante de lo imaginario.

Por su parte, la caballería como tal culmina e inicia su decadencia en el mismo siglo XII, con el fracaso de la segunda cruzada (1146), el cisma de la Iglesia (1130) y la superación de la técnica militar de los caballeros. El jinete se traduce a paradigma ético en una geografía fantástica, teñida de heterodoxia y herejía.

7.°) Las relaciones feudales son crecientemente reificadas. Decaen los tradicionales vínculos personales de fidelidad. Esta despersonalización de las relaciones quita importancia a la comunicación oral y acrece la de la escritura.

El debilitamiento de la caballería, tras una primera cruzada caballeresco-militar, al margen de la Corona, permite a la Iglesia un intento de hegemonizar la caballería como *Militia Christi,* despaganizándola y oponiéndola al Estado incipiente y a la burguesía.

8.°) En el siglo XIII nace la música polifónica con Leoninus *(Magnus Liber de Gradali et Antiphonario),* Perotinus y sus obras a tres voces, y la fijación teórica de la música modal en Juan de Garlandia y Juan de Crocheo. Se desarrollan el motete (sobre palabras sagradas), las músicas con letra profana, las canciones trovadorescas, el *cantus firmus* gregoriano. La música polifónica es el equivalente sonoro de la arquitectura gótica y aprovecha los brazos del crucero para distribuir (hoy diríamos estereofónicamente) las voces diversas del coro.

El papa Juan XXII prohibe en Aviñón (1322) los excesos profanos del contrapunto. Philippe de Vitry (1330) opone el *Ars Nova* al *Ars Antiqua.* En la obra de Guillaume

de Machaut se advierten ya la aplicación consecuente de valores rítmicos fijos, el perfeccionamiento de la notación, la liberación del estilo de los elementos puramente vocales, la introducción de los semitonos, el fortalecimiento del concepto tonal. Los instrumentos se independizan de la voz y aparece el lenguaje musical como expresión «directa» del sentimiento inefable y de la interioridad anímica.

9.°) Si se comparan (como hace Hugo Kuhn) las novelas de Chrétien de Troyes con las construcciones del gótico temprano se advierte la racionalidad de ambas estructuras, cuya conformación exterior responde a su realidad interior. En la catedral gótica, lo externo del edificio señala su estructura constructiva, su juego de cargas y sustentos. En la novela caballeresca cortés los episodios muestran el cumplimiento de los valores que integran la ideología que sirve de materia a la narración (virtud caballeresca, fidelidad, honor, nobleza, etc). El arte es relativamente racionalizado, en el mismo sentido en que se puede hablar de una «arquitectura racionalista».

10.°) En la práctica caballeresca (el combate como deporte, el *chevalier servant* de la dama, etc) se advierte una socialización de la vida y una secularización de lo público, a juzgar por un síntoma complementario del anterior: la importancia creciente de la mujer en la vida pública y en el simbolismo alegórico de la Edad Media transicional. El reino comienza a tener cierto realismo y a superar su mero simbolismo, pasando a aludir a un concreta realidad política. En Alemania, las historias heroicas de comienzos del XIII se ligan con las del Prerrenacimiento (segunda mitad del XV) por medio de un incipiente ideal nacional. La *Canción de los Nibelungos* (circa 1200) se vincula tanto con la saga de Sigfrido como con el Sacro Imperio.

11.°) Entre los siglos XII y XIV progresa la idea de una creciente autonomía del poder civil frente al eclesiástico. Los franciscanos «espirituales» y los joaquinistas emprenden una campaña contra la Iglesia institucional, censurando la acumulación de riquezas y los compromisos políticos del Papado. Los canonistas reviven la noción del Estado como *potestas publica rotunda et plena* según el modelo romano. Se recupera la filosofía del derecho romanista que separa los fundamentos de la ley civil y la teología, reclamando una segunda autonomía para aquélla.

Santo Tomás (siglo XIII) «redescubre» a Aristóteles y su noción de «ser colectivo nacional», preexistente a la cristianización y superviviente a ella, por lo tanto: independiente de una u otra religión. Marsilio de Padua quita, después, en su *Defensor Pacis,* todo carácter finalista metafísico y trascendental al Estado, custodio del funcionamiento de la ciudad y totalmente independiente de la Iglesia.

El Estado, muy matizadamente, se empieza a laicizar: la administración pasa de los clérigos a unos burócratas laicos, la competencia de los tribunales eclesiásticos se va restringiendo. El Estado deja de existir dentro de la Iglesia y ésta empieza a existir dentro de la órbita estatal. Aún cuando Bossuet diga en el XVII que «los príncipes actúan como ministros de Dios y representantes suyos en la tierra», el monarca aparecerá ligado con la divinidad pero no con la jerarquía.

Desde Carlomango (siglo VIII) circula la noción del emperador que, conforme al modelo bizantino, por lo tanto romano y precristiano, es *summo rex imperator et augusto.* El Imperio es universal, absoluto, sin límites previos, soberano, centrado en Roma, que sintetiza el Imperio Romano y el cristianismo.

12.º) Las creencias rituales solares y la numerología empiezan a intervenir en la vida pública. Un ejemplo: la corona de los Staufen lleva 4 chapas, de las cuales la delantera y la posterior tienen el número 12 (Apóstoles, Tribus de Judá, meses del año solar, etc); 4 reyes del Antiguo Testamento y 4 profetas hacen el 8, símbolo de la vida eterna. El manto lleva bordados los 12 signos del Zodíaco.

13.º) Con el resurgimiento de las ciudades (muy notable en el siglo XII) renace el concepto romano de *capital,* ciudad que es la sede de los poderes públicos del Estado y que tanta importancia tendrá para la novela moderna (cf. la picaresca y la novela de iniciación del XIX). Capitalidad: sedentarismo: burocracia del Estado: cabeza. La centralización es el resultado de la lucha entre el Rey, aliado de las ciudades, y la nobleza territorial, con su orden feudal disperso (cf. Thierry, Michelet y cierta historiografía marxista moderna). Esta burocratización es otro motivo de despersonalización en las viejas relaciones orales y «cara a cara» del fielato y el vasallaje.

14.º) La civilización burguesa crece aliada a la escritura, base de la novela. «Donde va el mercader, va el notario» dice Jacques Le Goff. A partir del siglo XII, el valor probatorio de un documento privado sólo se acredita con la firma de los testigos y la intervención del escribano. En los siglos XIII y XIV el notariado se expande tanto por el sur de Francia y las ciudades mercantiles italianas que se organiza el *ars notaria,* sindicato de profesionales. Algo similar cabe decir de los papeles de comerico, el tráfico de letras de cambio y los asientos de contabilidad. Modernidad-escritura / feudalidad-oralidad.

15.º) En el siglo XII surge la idea de Nación, pero sus orígenes pueden rastrearse ya en los siglos VIII y IX, como una latencia que pasa a ser manifiesta. Las nociones de Nación y Estado se alimentan mutuamente. Por ejemplo: el término *franceis* aparece en la *Chanson de Roland* (principios del XII). El abate Suger remonta el origen de los francos a Troya, siguiendo el modelo virgiliano que se inspira en Homero. Antes que nada, hay una comunidad nacional, que se reconoce en un cúmulo de herencias culturales (religión, idioma, etc) y advierte sus límites en el triple juego del poder abstracto de un Estado, una población y un espacio terrestre y marítimo.

16.º) El latín como *lingua franca* de la cultura es administrado por la Iglesia altomedieval y no constituye el menor de sus poderes en un mundo francamente iletrado. Durante el imperio carolingio, se intenta matizar la situación creándose un latín «imperial», ecléctico, que sirva para unir el imperio a nivel lingüístico. Se basa en el estudio de los clásicos, que mezcla las fuentes paganas con las cristianas. El latín profano se desgaja en lenguas romances y, fuera del imperio, prosperan otras lenguas protonacionales. En Inglaterra, llega pronto la correspondiente a ser lengua literaria.

En el siglo XIII, el latín ha desaparecido como lengua hegemónica y Europa se babeliza en una multitud de lenguas locales. Se habla «el idioma de la nodriza», según frase de Dante, y empieza a distinguirse una «lengua vulgar ilustre» (hablada por los administradores y los intelectuales, que ya sirve para discurrir de filosofía y de arte) y una «lengua vulgar rústica», defectuosa en relación con una posible codificación de los idiomas nacionales que son, primero, literarios y, luego, objeto de las gramáticas.

Los comerciantes escriben en vulgar, con predominio de los números, aunque el derecho mercantil (como todo el discurso jurídico) sigue usando el latín. Las lenguas na-

cionales son consolidadas por la literatura culta escrita, que obliga a codificarlas. Tardíamente, la adoptan los gobiernos (recordar el ejemplo de Alfonso X de Castilla, que escribía en gallego sus cantigas y en castellano sus prosas, incluidas sus leyes).

17.°) La catedral gótica personifica la ideología de la belleza medieval como «esplendor de la verdad», como forma de saber. Umbral entre lo natural y lo celestial, la catedral instala lo sobrenatural en lo cotidiano, albergando en su interior a toda la población de la ciudad que, por medio del dinero o de los gremios, ha participado en su construcción. Arquitectura y música, hijas del número (que tanto importa en la baja Edad Media, como se vio y verá) intentan conformar imágenes de la armonía universal, según la vieja construcción platónica y pitagórica, recuperada por San Agustín. Todas las cosas se parecen por haber sido creadas por un mismo Dios: el sistema de los objetos se reconoce en Dios, en él halla su aire de familia y través de él hace pasar sus correspondencias, como nudo necesario de todos los hilos del tejido del mundo.

La catedral, por otra parte, se relaciona con la expansión de las culturas protonacionales, de las que participa el romance. En el caso francés, se advierte que la catedral es coetánea con la monarquía de los Capetos y que el gótico y los cantares de gesta provienen de la abadía de Saint-Denis, convertida en santuario nacional francés por decisión regia (cf. Viollet-le-Duc y Joseph Bédier).

En el quiasmo de las naves con el crucero se simboliza el cruce de los elementos contrarios que animan dialécticamente la creación. Cristo es la piedra angular que sostiene y equilibra ambos muros, como el paso al límite de un mundo al otro. La luz, que viene de las altas vidrieras, ilustra la metafísica de la claridad que pasa por los neoplatónicos medievales a partir de su fuente en Dionisio Areopagita.

18.°) Frente a una realidad adversa, el arte cortesano idealiza el pasado, en tanto el arte plebeyo celebra la actualidad (poesía trovadoresca, poesía goliárdica). Exaltación fabulada de los ideales caballerescos pretéritos, la novela de caballerías envuelve al viejo paradigma clásico con los valores de una aristocracia guerrera que decae ante el ascenso del Estado central y la burguesía. Es una forma de impregnar de prestigios arrastrados por los siglos a la ideología de las nuevas clases poderosas.

La poesía trovadoresca consagra la imagen del amor cortés, cuyo nacimiento sitúa Rougemont en el siglo XII. Dicotomía matrimonio-amor, en que el primero es una mera alianza económica para ensanchar los patrimonios inmobiliarios y el segundo, un género literario que pasa por la lejanía de la amada, eventualmente rota por el adulterio. El arte celebra el mal y se opone a la institucionalización de las relaciones eróticas. Otro ideal anacrónico es el de la fidelidad del vasallo al señor, que se transporta, en el amor cortés, a la sumisión servil del caballero a su dama, convertida en amo y masculinizada como *donnoi, domnei* o *midons.*

Con su habitual enmascaramiento de esoterismo y heterodoxia, el arte cortés-caballeresco introduce la noción mágica del amor, una suerte de posesión que despersonaliza a los amantes y que los libera de las consecuencias morales de sus actos. El amor es el arrebato y es la reunión de las partes dispersas de un sujéto superior, hipostático, a través de la individualidad de los amantes.

El morir de amor es, precisamente, el perecer como sujeto ante la instancia supersubjetiva del Eros. Los amantes del amor cortés buscan el sufrimiento de la privación

como manera de aniquilar la pasión que los aniquila y salvarse como sujetos, a la vez que aman al huésped desconocido (el Amor) como si fuera un extraño, aunque habite la propia interioridad. Los amantes no buscan la unión del coito o el matrimonio, sino la disolución, o sea la muerte. Por ello, mientras viven, los amantes están insatisfechos, en tanto el objeto de su amor, la muerte, es infinito, y no hay acto de amor que le sea coextensivo.

Rougemont señala la sugestiva contemporaneidad de la herejía cátara y la literatura del amor cortés en el mismo espacio geográfico: el siglo XII en la Francia meridional. Luego, en el XIII, la caballería errante de la orden franciscana dispersa esta ideología por Italia.

19.°) El siglo XII da lugar, a su vez, a un pleno auge de la idea cristiana de progreso. Con motivaciones religiosas, se realizan conquistas en el campo de la óptica prenewtoniana (Robert Grosseteste, Roger Bacon y Teodorico de Friburgo). La preocupación por el futuro hace nacer los primeros intentos de pronosticar científicamente el porvenir.

La conciencia histórica (el hombre es consciente de que la historia existe) supone el desarrollo orgánico de ciertas potencialidades «naturales» de la Creación: la historia fue peor de lo que es, el porvenir evitará nuestros errores hasta pulir el cauce histórico y llegar a la perfección (cf. los progresistas agustinianos como Próspero, Juan Escoto y Otón de Freising). La historia, conforme el dicho de San Buenaventura, es el camino de perfección de lo creado, estando ya en la mente de Dios la idea de dicha plenitud. Así el hombre actual se sube como un enano al gigante del pasado, con su tesoro de experiencias, y otea el futuro. La verdad es una hija del tiempo. Éste, a su vez, se desacraliza y se mide en multitud de convenciones sociales vinculadas al comercio (plazos de los contratos, préstamos, operaciones a término). Empiezan a abundar los relojes, primero en los edificios y, más tarde, en los bolsillos de las ropas burguesas.

Paralelamente, para dar cuenta de estos hechos, se crea el género historiográfico, que se alimenta del romance y viceversa, mezclando sus discursos con frecuencia (siglos XI y XII). Hay cierto optimismo, es decir confianza en lo que trae el tiempo y pululan las leyendas sobre viajes a las Islas Bienaventuradas, donde nada falta y nadie muere. Santo Tomás se maravilla ante la correspondencia prodigiosa entre todas las cosas.

El futuro no sólo puede preverse, sino que puede producirse, es el resultado de la praxis humana. Por esto, el Concilio de Letrán condena en 1215 a Joaquín del Fiore. El presente empieza a ser criticado en función de un futuro mejor. Dicho de otra forma: la historia provee los propios materiales de su crítica, se convierte en la trascendencia de sí misma, en un rudimento de metahistoria.

20.°) Ante la tradición del arte aristocrático (sin orientación de los sentimientos, frío y reservado en sus formas de manifestación, con una actitud general de dignidad distante y estoica, reino del afecto callado, demostración de la fuerza en la dureza y la impasibilidad), el siglo XIII impone una literatura (y, en general, una cultura) de sesgo plebeyo, donde dominan el culto a la pasión y la devoción al sentimiento. Ernest Seillière habla de un temprano romanticismo.

El pueblo es antiestoico y sus desbordes sentimentales alcanzan, a veces, a los estamentos superiores. Rousseau recogerá esta herencia en su figura del «plebeyo amargo» (cf. la definición de Faguet).

21.º) Entre 1050 y 1200 Colin Morris *(The discovery of the individual)* sitúa la adquisición de la noción de individuo, a través de tareas concretas como el estudio de sí mismo, el del rol individual en la sociedad y las relaciones entre individuos.

22.º) En el siglo XIV empieza a desarrollarse la idea del Estado como una comunidad política abstracta de un pueblo o conjunto de pueblos. Marsilio de Padua, Guillermo de Occam y Felipe de Leyden lo advierten, no así los autores franceses, a pesar de la expansión de Francia sobre Borgoña.

Correlativa a esta noción de Estado, aparece la ya apuntada de Nación (unidad política de una comunidad asentada sobre un territorio y dotada de una cultura peculiar) y el afecto correlativo de afinidad y fidelidad: el patriotismo. Es una noción sentimental y protonacional que implica, en lo interno, la sumisión al buen príncipe que alimenta a sus súbditos y, en lo externo, la toma de partido nacional que es oposición beligerante a las demás comunidades nacionales.

23.º) Europa se integra en áreas (la romanogermánica, del centro a la periferia, y la normanda) a partir del siglo XI. El crecimiento del comercio urbano aumenta las rutas de comunicación y la posibilidad de confrontar culturas y de impregnar unas con otras. En las ciudades se perfecciona la vivienda (chimenea, ventana con vidrios, la vela de cera) creándose espacios para la lectura individual y recogida. Ésta gana importancia y se inventan las gafas de aumento para los lectores de débil vista. El dinero refuerza la noción de que hay medidas de valor suficientemente abstractas como para ser universales. Cruzados y mercaderes contactan con el Oriente. En el seno de la burguesía aparecen tendencias radicalmente antiseñoriles y tendencias patricias conservadoras.

24.º) La revolución burguesa en el interior del orden feudal crea una corriente de poder que emana de la ciudad hacia el entorno y expande una nueva cultura, hedonista y sentimental, que intenta sustituir el honor por la honradez. La vida social debe ser placentera y profana, y provee su propia crítica de costumbres. La burguesía es una clase, no un estamento, con movilidad vertical acusada, y empieza a saberlo, primero afectivamente (sentimiento de conjunto y de solidaridad), luego intelectualmente (conciencia de clase). El individulismo competitivo tiende a reemplazar la ética de la tradición y de la herencia de los valores que transmite la sangre.

25.º) Contacto de culturas, henchido de curiosidad y de respeto entre ellas, visible en la fundación de escuelas de traductores (reinos hispánicos, las Dos Sicilias). Estudio paralelo de las fuentes griegas, musulmanas y hebreas.

26.º) El caballero solitario de la novela de caballerías mezcla a los elementos ya citados (moral señoril en decadencia, esoterismo) la noción de la vida como aventura individual y como resultado de una praxis, opuesta a la noción de destino. Se vive para la vida (histórica) y se pone lo interior en el mundo, estudiándolo en ese espejo de la práctica. A la vez, admisión de la docta ignorancia proclamada por Nicolás de Cusa: quitada la revelación, el saber se presenta como infinito (campo sin fronteras previas, caída de las interdicciones a la facultad geométrica de la razón, que todo lo mide, lo estima y lo ordena) y la única certidumbre es que todo saber es conjetural.

27.º) Si bien ya se pueden encontrar burgueses en el años 835, en Milán, bajo la forma de mercaderes profesionales, la palabra sólo puede rastrearse en el años 1007, en

un documento de la abadía francesa de Beaulieu, en el cual la voz *burguenses* o *burgueses* designa, simplemente, a los habitantes de las ciudades.

A fines del XIII, *burguesía* es un estatuto jurídico que comprende franquicias concretas (exenciones y libertades). Las ordenanzas de Felipe el Hermoso de Francia (1302) identifican al burgués con el lugar de residencia, concretamente, la ciudad de su domicilio. Todavía en los siglos VIII y IX, la ciudad *(civis)* es la residencia episcopal, o sea el conjunto de seglares que vive en torno a un obispado. *Burgo,* en su origen, quiere decir «pequeño castillo» y, tal vez, sea palabra de raíz germánica. El burgo era un recinto fortificado guarnecido por una hueste de caballería.

28.°) La institucionalización de las lenguas romances como literarias crea la categoría del *juglar,* o sea del poeta en tales lenguas. Así es como Gonzalo de Berceo y el autor del *Poema de Alexandre,* aunque pertenezcan al mester de clerecía, se denominan, a veces, juglares.

Acaso, el primer uso de la lengua romance como literaria sea el del trovador meridional francés del siglo XI, que escribe en lengua vulgar, aunque no ejecuta sus versos. *Trobar* en *inventar,* pero también *hallar,* lo cual da bastante tela que cortar a las poéticas modernas. Lo que diferencia al juglar vagabundo del trovador cortesano es su inserción social y, por tanto, la diversidad de sus públicos. El juglar vive de dones y soldadas, frecuentando a veces las cortes (más en Castilla que en Aragón) para cantar la gloria de los reyes y narrar las vidas y milagros de los santos. Esto hace del juglar un vehículo de contacto y mezcla de culturas, junto con los mercaderes, los frailes y los estudiantes. Hubo juglares musulmanes y, aunque escasos, judíos y tártaros. Por su misión de enseñar la historia, la Iglesia exceptúa de la excomunión a los juglares épicos. En esta mezcla de géneros, las tradiciones juglarescas sirven de materia a la *Primera Crónica General,* que manda componer Alfonso el Sabio como texto histórico. Menéndez Pidal atribuye a un juglar mozárabe de Medinaceli la composición del *Poema de Mio Cid* (circa 1140).

El uso de la lengua vulgar permite inferir la importancia del público y sus presiones culturales en ese tiempo. Así Berceo dice que contará la historia de San Lorenzo en *romanz que la pueda saber toda la gent.*La mencionada *Crónica* emplea la palabra *romanz* junto a la expresión *fablas de gesta* y el *explicit* del *Mio Cid* (1307) autoriza aquel neologismo *(El romanz es leído...)* En definitiva, una prueba más de la unidad de la épica, más allá de las diferencias formales. Las gestas se prosifican en las crónicas y la prosa desplaza al verso, tanto que en la segunda mitad del XIV ya no se escriben más poemas narrativos.

29.°) El siglo XIII, llamado, a veces, «siglo de San Luis» porque en él reina este santo en Francia (1214-1270) presencia la formación de la subjetividad literaria, no como la expresión espontánea de un sujeto, sino como el punto de vista de una conciencia que marca el texto y define la literatura en tanto tal. Se inicia una potente tradición literaria que identifica literatura y subjetividad, y que podrá rastrearse, en Occidente, hasta comienzos de este siglo.

La noción cristiana de la salvación individual exalta la condición del individuo, que se convierte en objeto de análisis interior para la psicología y para la novela educativa.

El sí mismo se descubre como un continente nuevo y la moral se transforma en conflicto personal (de amor, de honor, etc).

Al proliferar los individuos (todos distintos, cada cual consigo mismo) proliferan los puntos de vista, en una suerte de decoración anárquica que recuerda la de las catedrales góticas. Cada quien puede expresar su perspectiva y la relación entre Dios y la criatura también se vuelve personal e íntima. Dios nos ha creado a cada uno de nosotros individualmente y tiene un interés personal en que cada uno de nosotros sea salvado. Este siglo es el de las *Summas,* que intentan reunir la diversidad en un sistema: Santo Tomás de Aquino, Vicente de Beauvais *(Speculum),* Brunetto Lattini *(Libro del Tesoro).*

La realidad cambia de sentido, en tanto concepto de lo real: deja ya de ser el reflejo emblemático de una abstracción (Dios) y adquiere una estructura propia. Su cifra es la nueva ciudad medieval, dividida en sectores amurallados, donde cada cuartel tiene su autonomía dentro de la jerarquía general.

La subjetividad alcanza al texto: las narraciones se dicen a sí mismas, se autonarran: aparece el *ci dist li contes.* La literatura tiene, pues, su propia naturaleza, su poder centrífugo. La autoridad del texto no proviene de los clásicos en que se apoya, que repite o glosa, sino de un figura hasta entonces ignorada: el autor (que, a veces, se identifica como exterior al texto y dice su nombre y, otras, se confunde con el texto mismo, hecho sujeto pleno del decir). Por su parte, el hecho de que el *roman* esté escrito para ser leído y no cantado, hace más intelectual y mediatizada la relación con el texto mismo. Para expresarse en romance, se supone, hay que conocer el latín, saber romancearse, traducirse, lo cual señala otro nivel más de mediatización. La novela moderna, como dice Bajtin, nace de esta actitud reflexiva del lenguaje sobre sí mismo. No es la estructura épica lo que la caracteriza, pues ésta es una invariante, un paradigma, sino esos desniveles internos entre lenguas que intentan contactarse en la traducción supuesta.

Mirando hacia el futuro, el romancista hace la memoria de su obra, al revés del apologeta altomedieval, que se volvía hacia el pasado eterno, al ejemplo inmarcesible, materia de su memoria.

El romance es, pues, género de la deriva y no de la profundidad, pues narra un viaje a través de una superficie de lenguas y de un espacio iniciático que es símbolo de cierto camino de perfección (hacia la identidad, hacia el futuro infinito de la historia: tal vez sean la misma cosa). Eventualmente, cuando el relato se hace histórico, se ahonda en explicaciones, lo mismo que, cuando se hace psicológico, se detiene en los pozos del inconsciente, quiero decir que mete la pata allí donde el huésped invisible, dueño de casa, ha puesto su cepo para bestias atrevidas. O, igualmente detenido, se torna arquitecto y dobla la narración, cubriéndola con el dosel de la alegoría.

El romance no tiene deudas con el documento ni con Dios. No es crónica histórica ni sermón edificante ni glosa de la Palabra Revelada. Puede acercarse o alejarse del referente, ser fiel a la observación, ensimismarse en su propia y querida penumbra, inventarse una geografía sin mapas, llena de nombres precisos y mendaces. Si se lo mira con los anteojos de la relación histórica, es incierto. Necesita serlo, se define por su ambigüedad. Por eso huye histéricamente de las definiciones, desnuda y apetitosa co-

mo la mora encantada al borde de la fuente, a condición de que el viajero no la toque. Que la nombre, pero que no la toque.

En cualquier caso, este tiempo nativo del romance es el de la literatura del yo. El *chansonnier* que escribe en *langue d'oc* hace preceder sus cantos *(razos)* por el relato de su biografía *(vida).* Hay calor de sinceridad, pero restringido a la temperatura de una confidencia cuya veracidad nunca podremos comprobar. Finalmente, se trata de un texto objetivo que apela a la memoria literaria del público, que pide ser creído como sincero, aunque no lo sea. Un paradigma donde meterse para ser visto, con la excusa de aparecer en cueros, lo cual no deja de ser pintoresco. O no, si es que el buen decir es un vestido bien cortado por las reglas del buen decir.

No estamos en contacto con un yo desvestido por la sinceridad. Estamos en contacto con un personaje, lugar común entre su subjetividad y la nuestra, espacio literario. La literatura no es un espectáculo de destape, es un trabajo de intermediación, por lo cual novela es también noticia del correveidile.

El romance es *enxemplo* y *alegoría.* Lo primero porque, contando hechos inmemoriales, que intentan reunir el tiempo de Cristo, el grado cero de la Nueva Era con los años de la familia del rey Arturo, lo que hace es la caricatura del presente. Lo segundo porque es metáfora continua, deslizamiento sin fin, deriva de unos hechos sobre otros, andar que se hace camino al andar *que se hace camino al andar.* Basada en Quintiliano, esta definición patina sobre la Edad Media a través de San Agustín, Beda el Venerable, Isidoro de Sevilla, largo etcétera.

En cualquier caso, viaje. Juan Escoto lo describe doble: el alma va de los cielos al mundo y ancla en los cuerpos (viaje olvidado) y vuelve de la tierra al cielo (viaje pormenorizado y mentido por el romance). Apolo guía hasta Júpiter a Mercurio para que el dios supremo le conceda la mano de la Filología, la sabia señora que todo lo sabe sobre unas palabras que, ay, no lo saben todo. Júpiter encoge sus divinos hombros, Apolo sigue iluminando. Es cosa vuestra, hijos míos.

El viaje es parecido al sueño. Macrobio, mucho antes que Freud, arriesga una clasificación: sueños donde está el sujeto, universos oníricos compartidos con otros sujetos y paisajes oníricos en que el soñador está totalmente ausente. El sueño es un alegoría y las alegorías cuentan sueños en los que estamos despiertos. Ahora bien ¿cuál explica a cuál? Viaje, rapto, aventura interior, del sueño podemos decir discursos periféricos. Nos queda el suburbio de la memoria vigil, la *urbe quadrata* nos resulta inaccesible. Tenemos de ellos una memoria interior. Como Al Farabí, como Dante, podemos convertirlos en un poema alegórico, hacerlos exterioridad ¿Podemos algo más? ¿Es bastante, es poca cosa?

Esta baja Edad Media inventa el discurso autobiográfico, lo que Paul Zumthor y Philippe Lejeune, con extremo cuidado, explican a partir del aforismo: *Yo he devenido mí mismo.* La tarea que Ortega adjudicará al héroe novelesco. Hay muchos ejemplos. Algunos: *Diálogos* de Gregorio el Grande, *De vita sua* de Guibert de Nogent (siglo XII), *Historia calamitatum* de Abelardo, *Vita coetanea* de Raymon Llull, Joinville, San Bernardo, etc.

Conocerse a sí mismo, dice este extremo del romance que es la novela del único yo, es una manera de conocer al otro. Me conozco, te reconozco, te conozco, me reconoz-

co, nos reconocemos si me conoces y me reconoces, etc. Objetivando el yo, me doy cuenta de que es algo objetivo, hablar de mí es hablar de él, hablarte de él es hablar de ti. Tú y yo ya somos nosotros. Conozco a Dios, obedezco sus normas. Si el Tú es divino, me confieso. La creación literaria, si es la expresión de un yo que es tú y es él, implica que la vida humana actúa como medida de la narración.

Si intentara reducir estas notas al mínimo abstracto posible se podría hacer un rapidísimo cuadro en miniatura de la modernidad: historia, ciencia, racionalidad, progreso, profanidad del saber y la sociedad, Estado nacional, administración laica, praxis, relaciones sociales impersonales y escritas, el arte como expresión de sentimientos y como depósito de heterodoxias, universalismo, confrontación nación/mundo, individualismo, lucha por la vida. El *roman* aparece en esta constelación histórica que funge como su destino. Retomando un paradigma clásico, se desenvolverá dentro de dicho destino, obedeciéndolo o desarmando sus construcciones como un niño desmonta un castillo de *kits*. Después de haberse pasado varios siglos intentando enseñarnos a madurar en el mundo, el arte se encierra, hace unas cuantas décadas, en el cuarto de los juguetes.

Blas Matamoro

Bibliografía

Sobre teorías de la novela:

CAILLOIS, ROGER: *Puissances du roman,* en: *Approches de l'imaginaire,* Gallimard, París, 1974.

Klassische deutsche Dichtung, Band 20, *Schriften und Dichtkunst* mit einem Nachwort von Fritz Martini, Herder, Dreiburg, 1966.

TERTULIAN, N. T: *Georg Lukács et la théorie du roman,* en *Cahiers roumains d'études littéraires,* Editions Univers, Bucarest, 4/1979.

ALAIN: *Système des beaux-arts,* Gallimard, París, 1926.

LUKACS, GEORG: *Teoría de la novela,* traducción de Juan José Sebreli, Edhasa, Barcelona, 1971.

LÓPEZ SORIA, JOSÉ IGNACIO: *De lo trágico a lo utópico,* Monte Avila, Caracas, 1978.

Idem: *Lukács: historia y literatura, en Nueva Estafeta,* nº 21/22 agosto/septiembre 1980.

HERNADI, PAUL: *Teoría de los géneros literarios,* Antoni Bosch, Barcelona, 1978.

ZERAFFA, MICHEL: *Novela y sociedad,* traducción de José Castelló, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *Interés personal por la casa propia en el Renacimiento,* en *Revue de Littérature Comparée,* 1978, nº 2/3.

TODOROV, TZVETAN: *Poétique de la prose,* Seuil, París, 1971.

HILLEBRAND, BRUNO: *Theorie des Romans,* Winckler, München, 1972.

RICARDOU, JEAN: *Nouveaux problèmes du roman,* Seuil, París, 1978.

BONNET, HENRI: *Roman et poésie,* Nizet, París, 1980.

SYMONS, JULIAN: *Historia del relato policial,* traducción de Roser Verdaguer, Bruguera, Barcelona, 1982.

KOYINOV, VADIN Y OTROS: *El destino de la novela,* traducción de Hugo Acevedo, Orbelus, Buenos Aires, 1969.

BLANCHOT, MAURICE: *El libro que vendrá,* traducción de Pierre de Place, Monte Avila, Caracas, 1969.

LAURENT, JACQUES: *Roman du roman,* Gallimard, Paris, 1977.

Sobre origen y etimología de la palabra novela:

CURTIUS, ERNST ROBERT: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Francke Verlag, Bern, 1954.

VOSSLER, KARL: *Die Dichtungs-formen der Romanen,* herausgegeben von Andreas Bauer, Stuttgart, 1951.

HERZOG, URS: *Der deutsche Roman des 17. Jahrhunderts. Eine Einführung,* Kohlhammer, Stuttgart, 1976.

Romantisme, Les actes du colloque de Sonnenweil 1979, Editions Universitaires de Fribourg, 1980.

WELLEK, RENE: *Conceptos de crítica literaria,* traducción de Edgar Rodríguez Leal, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968.

HEGEL, G.W.F.: *Estética,* traduzione di Nicolao Merker e Nicola Vaccaro, Einaudi, Torino, 1967.

PAULI, GUSTAV: *Arte del clasicismo y del romanticismo,* traducción de Vicente Salavert, Labor, Barcelona, 1948.

DÍAZ PLAJA, GUILLERMO: *Introducción al estudio del romanticismo,* Espasa Calpe, Madrid, 1942.

PEERS, E. ALLISON: *Historia del movimiento romántico español,* traducción de José María Gimeno, Gredos, Madrid, 1954.

MADAME DE STAEL: *De l'Allemagne,* Firmin Didot, París, 1868.

MARTÍN DUQUE, IRENEO-FERNÁNDEZ CUESTA, MARINO: *Géneros literarios. Iniciación a los estudios de literatura,* Playor, Madrid, 1978.

SANZ VILLANUEVA, SANTOS-BARBACHANO, CARLOS (editores): *Teoría de la novela,* Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.

POUILLON, JEAN: *Temps et roman,* Gallimard, París, 1946.

KRISTEVA, JULIA: *El texto de la novela,* traducción de Jordi Llovet, Lumen, Barcelona, 1974.

LÓPEZ PINCIANO, ALONSO: *Philosophia antigua poética,* edición de Alfredo Carballo Picazo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1953.

THIBAUDET, ALBERT: *Le liseur de romans,* G. Crès, Paris, 1925.

GUAL, CARLOS GARCÍA: *Los orígenes de la novela,* Istmo, Madrid, 1972.

ROBERT, MARTHE: *Roman des origines et origines du roman,* Bernard Grasset, París, 1972.

AUGUST HORST, KARL: *Das Spektrum des modernen Romans. Eine Untersuchung,* C. H. Beck, München, 1960.

REST, JAIME: *Origen y desarrollo de la novela,* en *Capítulo Universal,* CEDAL, Buenos Aires, s/f.

GOLDMANN, LUCIEN: *Pour une sociologie du roman,* Gallimard, Paris, 1964.

Sobre epopeya y novela:

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO: *Orígenes de la novela,* Edición Nacional de Obras Completas preparada por Enrique Sánchez Reyes, Santander, 1943, tomo XIII.

NISARD, CHARLES: *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage,* edición facsimilar, Maisonneuve & Larose, Paris, 1968.

BACHTIN, MICHAIL: *Epos y novela,* en HERZOG, cit.

Idem: *Esthétique et theórie du roman,* traducción de Daria Olivier, Gallimard, Paris, 1975.

VOLTAIRE: *Oeuvres complètes,* Hachette, Paris, 1866, tome VIII.

Centre d'Etudes et de Recherches Marxistes: *Roman et Lumières au XVIIIème siècle,* Editions Sociales, Paris, 1970.

Sobre las teorías realistas y naturalistas de la novela:

Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897, Madrid, Viuda e hijos de Tello, 1897.

BALZAC, HONORÉ DE: *Oeuvres Complètes. La Comédie Humaine,* texte revisé et annoté par Marcel Bouteron et Henri Lognon, Louis Conard, Paris, 1931, tome premier.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO-VALERA, JUAN: *Epistolario,* introducción y notas de Miguel Artigas Ferrando y Pedro Sáinz Rodríguez, Ibero-Americana, Madrid, 1930.

VALERA, JUAN: *Sobre el arte de escribir novelas* (1886), en: *Obras completas,* estudio preliminar de Luis Araujo Costa, Aguilar, Madrid, 1949.

ZOLA, EMILE: *Le roman expérimental,* chronologie et préface par Aimé Guedj, Garnier Flammarion, París, 1971.

PARDO BAZÁN, EMILIA: *La cuestión palpitante,* edición de Carmen Bravo-Villasante, Anaya, Salamanca, 1970.

MAHAL, GUNTHER: *Naturalismus,* Wilhem Fink Verlag, München, 1975.

KILLY, WALTER: *Romane des 19 Jahrhunderts. Wirklichkeit und Kunstcharakter,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1967.

BESER, SERGIO: *Leopoldo Alas: teoría y crítica de la novela española,* Laia, Barcelona, 1972.

BESER, SERGIO: *Leopoldo Alas, crítico literario,* Gredos, Madrid, 1968.

BOURGET, PAUL: *Etudes et portraits. I: Portraits d'écrivains et notes d'esthétique,* Plon, Paris, 1905.

GONCOURT, EDMOND ET JULES DE, *Germinie Lacerteux* (1864), *Préface.*

CAMBACERES, EUGENIO: *En la sangre,* edición de Noemí Susana García y Jorge Panesi, Colihue, Buenos Aires, 1982.

Sobre la constelación histórica de la novela:

KAHLER, ERICH: *¿Qué es la historia?,* traducción de Juan Almela, FCE, México, 1974.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad,* Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966.

KOHLER, ERICH: *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois,* traduction par Eliane Kaufholz, préface de Jacques Le Goff, Gallimard, Paris, 1974.

HAMEL, FRED-MARTIN HURLIMAN: *Enciclopedia de la música,* traducción de Otto Meyer Serra, Grijalbo, Barcelona, 1970 (tomo primero).

KUHN, HUGO: *Dichtung und Welt im Mittelalter,* Metzler, Stuttgart, 1959.

FEDOU, RENE: *El Estado en la Edad Media,* traducción de Elisa Ferreira Priego, EDAF, Madrid, 1977.

WEBER, MAX: *Economía y sociedad,* traducción de José Medina Echavarría, FCE. México, 1944 (tomo primero).

STRAYER, JOSEPH R.: *Sobre las orígenes medievales del Estado moderno,* traducción de Horacio Vázquez, Ariel, Barcelona, 1981.

LÓPEZ, ROBERT: *El nacimiento de Europa,* traducción de Juan Godo Costa, Labor, Barcelona, 1965.

VON SIMSON, OTTO: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden,* traducción de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1980.

BOASE, ROGER: *El resugimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la Edad Media en España,* traducción de José Miguel Muro, Pegaso, Madrid, 1981.

ROUGEMONT, DENIS DE: *El amor y Occidente,* traducción de Antoni Vicens, Kairós, Barcelona, 1978.

NISBET, ROBERT: *Historia de la idea de progreso,* traducción de Enrique Hegewicz, Gedisa, Barcelona, 1981.

HUIZINGA, JOHANN: *El concepto de la historia y otros ensayos,* traducción de Wenceslao Roces, FCE, México, 1977.

ROMERO, JOSÉ LUIS: *La revolución burguesa en el mundo feudal,* Siglo XXI, México, 1979.

ROMERO, JOSÉ LUIS,: *La Edad Media,* FCE, México, 1975.

RAHN, OTTO: *Cruzada contra el Graal. La tragedia del catarismo,* traducción de Fernando Acha, Hiperión, Madrid, 1982.

GARCÍA VALDEAVELLANO, LUIS: *Orígenes de la burguesía en la España medieval,* Espasa Calpe, Madrid, 1975.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN: *Poesía juglaresca y juglares,* Espasa Calpe, Madrid, 1975.

ZINK, MICHEL: *La subjectivité littéraire,* PUF, Paris, 1985.

GAYANGOS, PASCUAL DE: *Discurso preliminar y catálogo razonado* al tomo XL de la B.A.E., *Libros de Caballerías,* Rivadeneyra, Madrid, 1874.

AUERBACH, ERICH: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in de abendländischen Literatur,* Francke, Bern, 1959, cap. *Der Auszug der höfischen Ritter.*

BROGSITTER, KARL OTTO: *Artusepik,* Metzler, Stuttgart, 1965.

MARTÍNEZ DÍAZ, NELSON: *Modelos de la historiografía medieval* (inédito).

THOMAS, HENRY: *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas,* traducción de Esteban Pujals, CSIC, Madrid, 1952.

Caricatura de Balzac, por Grandville

Shemuel Katz: ***Puerta de Sión***