

fundamental a la luz de la interferencia general entre las lenguas, y en el proceso de elaboración de la norma nacional de la lengua popular. Las imágenes paródicas de los dialectos empiezan a adquirir una forma artística más profunda y a penetrar en la gran literatura.

Así, en la *commedia dell'arte*, los dialectos italianos se vinculan a determinados tipos-máscaras de dicha comedia. En ese sentido, puede llamarse a la *commedia dell'arte* comedia de los dialectos. Se trata de un híbrido dialectal intencionado.

De esta manera transcurrió la iluminación recíproca de las lenguas en la época de formación de la novela europea. La risa y el plurilingüismo prepararon la palabra novelesca de la época moderna.

En nuestro estudio hemos abordado sólo dos de los factores presentes en la prehistoria de la palabra novelesca. Es también un objetivo muy importante el estudio de tales géneros verbales, primordialmente de los estratos familiares de la lengua popular, que jugaron un enorme papel en la formación de la palabra novelesca, y que bajo otro aspecto, entraron a formar parte de la estructura del género novelesco. Pero eso se sale ya del marco de nuestro trabajo. También aquí, en resumen, quisiéramos subrayar que la palabra novelesca no nació ni se desarrolló en el estrecho proceso literario de la lucha entre tendencias, estilos y concepciones abstractas, sino en el de la multiseccular lucha entre culturas y lenguas. Está ligada a los grandes cambios y crisis en los destinos de las lenguas europeas y de la vida lingüística de los pueblos. La prehistoria de la palabra novelesca no cabe en el estrecho marco de la historia de los estilos literarios.

1940.

ÉPICA Y NOVELA

Acerca de la metodología del análisis novelístico

El estudio de la novela como género se encuentra con una serie de dificultades especiales, que vienen determinadas por la especificidad misma del objeto: la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado. Las fuerzas que constituyen el género novelesco actúan ante nuestros ojos: el nacimiento y el proceso de formación del género novelesco tienen lugar a plena luz del día histórico. Su estructura dista mucho de estar consolidada y aún no podemos prever todas sus posibilidades.

A otros géneros los conocemos en tanto que tales géneros, esto es, en tanto que formas fijas para el moldeado de la experiencia artística en su aspecto finito. Su antiguo proceso de formación está situado fuera de la observación histórica documentada. La epopeya no sólo aparece como un género acabado desde hace tiempo, sino, a la vez, como un género profundamente envejecido. Lo mismo se puede decir, con algunas reservas, de otros géneros esenciales, incluida la tragedia. Su existencia histórica, que conocemos, es la de géneros acabados, con una estructura firme y poco maleable. Cada uno de ellos tiene su modelo que actúa en la literatura como fuerza histórica real.

Todos estos géneros o, en todo caso, sus elementos principales, son mucho más antiguos que la escritura y el libro; conservan todavía hoy, en mayor o menor medida, su naturaleza oral y sonora. Entre los grandes géneros, tan sólo la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella está adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción muda, es decir, a la lectura. Pero, lo que es más importante, la novela —a diferencia de otros géne-

ros— no cuenta con tales modelos: sólo determinados modelos de novela son históricamente duraderos; pero no el canon del género como tal. El estudio de otros géneros es parecido al de las lenguas muertas; y el estudio de la novela es similar al estudio de las lenguas vivas y, además, jóvenes.

Precisamente eso es lo que crea una gran dificultad a la teoría novelística, ya que esa teoría, de hecho, tiene como objeto de estudio algo que es completamente diferente al de la teoría de otros géneros. La novela no es simplemente un género entre otros géneros. Es el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos. Es el único género producido y alimentado por la época moderna de la historia universal, y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella; en tanto que otros géneros los ha heredado esa época en forma acabada y tan sólo están adaptados —unos mejor y otros peor— a sus nuevas condiciones de existencia. La novela aparece, con respecto a ellos, como una creación de otra naturaleza. No se acomoda a otros géneros. Lucha por la supremacía en la literatura, y, donde vence, se descomponen los demás géneros antiguos. Por eso, el mejor libro acerca de la historia de la novela antigua —el de Erwin Rohde— presenta no tanto su historia, como el proceso de desagregación, en el campo de la antigüedad, de todos los géneros elevados.

Es muy importante el problema de la interacción de los géneros en el marco unitario de la literatura del período respectivo. En determinadas épocas —el período clásico de la literatura griega, el siglo de oro de la literatura romana, la época del clasicismo— todos los géneros, en la gran literatura (es decir, en la literatura de los grupos sociales dominantes) se completan —en cierta medida— armónicamente entre sí; y toda la literatura, como conjunto de géneros, es, en gran medida, un todo unitario de orden superior. Pero es significativo que la novela no se inserte nunca en ese todo, no participe de la armonía de los géneros. En estas épocas, la novela lleva una existencia no oficial tras el umbral de la gran literatura. Del conjunto unitario de la literatura, organizado jerárquicamente, sólo forman parte los géneros acabados, con fisonomías claras y precisas. Estos pueden limitarse recíprocamente y complementarse entre sí, conservando la naturaleza de su género. Son unitarios y están emparentados entre sí por sus particularidades estructurales profundas.

Las grandes poéticas orgánicas del pasado —la de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau— están impregnadas de la profunda idea de que la literatura es un conjunto unitario, y de que en ese conjunto se da una combinación armónica de todos los géneros. Las respectivas poéticas parecen percibir, en concreto, esa armonía de los géneros. En eso estriba la fuerza, la irrepetible plenitud unitaria y el carácter exhaustivo de tales poéticas. Todas ellas ignoran sistemáticamente a la novela. Las poéticas científicas del siglo XIX carecen de esa unidad: son eclécticas, descriptivas; no aspiran a una plenitud viva y orgánica, sino a una plenitud enciclopédica abstracta; no se orientan hacia la posibilidad real de coexistencia de determinados géneros dentro del conjunto vivo de la literatura de la época respectiva, sino hacia su coexistencia en una crestomatía lo más exhaustiva posible. Como es natural, ya no ignoran a la novela pero la incluyen simplemente (en el lugar de honor) entre los géneros existentes (así, como género entre otros géneros, se incorpora también a la crestomatía; sin embargo, la novela se incorpora al conjunto vivo de la literatura, de manera totalmente distinta).

Como ya hemos dicho, la novela convive difícilmente con otros géneros. No se puede hablar de armonía alguna sobre la base de la limitación y la complementación recíprocas. La novela parodia otros géneros (precisamente, en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos. Los historiadores de la literatura tienden, a veces, a ver en esto solamente una lucha entre orientaciones y escuelas literarias. Naturalmente, esa lucha existe; pero es un fenómeno periférico y poco importante desde el punto de vista histórico. Hay que saber ver tras ella una lucha más profunda, e histórica, entre los géneros; el proceso de formación y desarrollo de la estructura de los géneros literarios.

En las épocas en que la novela se convierte en un género predominante, se observan ciertos fenómenos muy interesantes. Toda la literatura está envuelta en el proceso de formación y en un cierto «crítico de los géneros». Eso es lo que se produjo en determinados períodos del helenismo, en la Edad Media tardía y en el Renacimiento; pero, con especial fuerza y claridad, en la segunda mitad del siglo XVIII. En las épocas de dominio de la novela, casi todos los demás géneros, en mayor o menor medida, «se novelizan»: el drama (por ejemplo, el drama de Ibsen, el de Hauptmann

y todos los dramas naturalistas), el poema (por ejemplo, *Childe Harold* y, especialmente, *Don Juan*, de Byron) e, incluso, la lírica (un ejemplo impresionante: la lírica de Heine). Los mismos géneros que conservan tenazmente su antigua canonización, adquieren el carácter de estilización. En general, todo respeto estricto a la fidelidad del género fuera de la voluntad artística del autor, comienza a parecer una estilización, y, a veces, hasta una estilización paródica. En presencia de la novela, en tanto que género predominante, los lenguajes convencionales de los géneros canónicos estrictos comienzan a tener una nueva resonancia, una resonancia diferente a la que tuvieron en las épocas en que no existía la novela en la gran literatura.

Las estilizaciones paródicas de los géneros y estilos directos ocupan en la novela un importante lugar. En la época de auge creador de la novela —y especialmente en los periodos de preparación de ese auge— la literatura se llena de parodización y transformismo de todos los géneros elevados (sólo de los géneros, y no de determinados escritores o corrientes); parodias que son anunciadoras, acompañantes y, en cierta medida, esbozos de la novela. Es característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes. A lo largo de toda la historia de la novela podemos seguir la parodización y transformismo consecutivos de las variantes dominantes y de moda de ese género, que aspiran a estandarizarse: parodias de la novela cabaleresca (la primera parodia de la novela cabaleresca de aventuras data del siglo XIII, y es *Dit d'aventures*); de la novela barroca, de la novela pastoril (*El pastor extravagante*, de Sorel); de la novela sentimental (Fielding; *Grandison Segundo*, de Musáus), etc. Esa autocrítica de la novela es uno de sus rasgos sobresalientes en tanto que género en proceso de formación.

¿En qué se manifiesta el fenómeno de novelización de otros géneros que hemos mencionado más arriba? Los géneros se hacen más libres y más plásticos; su lengua se renueva a cuenta de la diversidad de los lenguajes no literarios y de los estratos «novelescos» de la lengua literaria; se dialogizan; penetra luego en ellos, en grandes proporciones, la risa, la ironía, el humor y los elementos de autoparodización; finalmente —y eso es lo más importante—, la novela introduce en ellos una problemática, una imperfección semántica específica y un contacto vivo con la contemporaneidad no acabada, en proceso de formación (con el presente imperfecto). Todos estos fenómenos, como veremos a continuación, se

explican por la transposición de los géneros a una zona especial de construcción de imágenes artísticas (una zona de contacto con el presente imperfecto), a una zona asimilada, por primera vez, por la novela.

Naturalmente, el fenómeno del surgimiento de la novelización no puede explicarse tan sólo por la influencia directa y espontánea de la novela misma. Incluso en los casos en que puede ser establecida y demostrada con precisión, esa influencia va unida estrechamente a la acción directa de las transformaciones de la realidad misma que han determinado la novela, que han originado su supremacía en la época respectiva. La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo, ya que es el único género producido por ese mundo nuevo, y emparentado en todo con él. La novela ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de toda la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección. Los atrae imperativamente a su órbita, precisamente porque esa órbita coincide con la dirección principal de la evolución de toda la literatura. En eso estriba la excepcional importancia de la novela como objeto de estudio de la teoría y la historia literarias.

Lamentablemente, los historiadores de la literatura reducen, en general, esa lucha de la novela con otros géneros acabados, y todos los fenómenos de la novelización, a la existencia de escuelas y corrientes y a la lucha entre ellas. Por ejemplo, llaman «poema romántico» al poema novelizado (lo que es correcto) y creen que con esto se ha dicho todo. No perciben, más allá de la mezcla de colores y del alboroto superficial del proceso literario, los grandes y esenciales destinos de la literatura y de la lengua, cuyos principales personajes son, en primer lugar, los géneros, mientras que las corrientes y las escuelas son tan sólo héroes de segundo y tercer orden.

En relación con la novela, la teoría de la literatura muestra una impotencia total. Sin embargo, opera con seguridad y precisión con otros géneros: estos constituyen un objeto acabado, determinado

y claro. En todas las épocas clásicas de desarrollo de tales géneros, estos conservan su estabilidad y sus cánones; las variantes de los mismos en las distintas épocas, las escuelas y corrientes, son periféricas y no afectan a su solidificada osamenta, de género. De hecho, la teoría de esos géneros acabados no ha podido, hasta el presente, añadir casi nada substancial a lo que ya planteó Aristóteles. Su poética sigue siendo un fundamento inamovible de la teoría de los géneros (aunque esté situado a veces tan profundamente, que ni siquiera puede ser observado). Todo va muy bien mientras no se trata de la novela. Pero incluso los géneros novelizados llevan a la teoría a un callejón sin salida. El problema de la novela plantea a la teoría de los géneros una imprescindible y radical reestructuración.

Gracias al meticuloso trabajo de los científicos se ha acumulado un enorme material histórico, se han aclarado una serie de problemas relacionados con el origen de algunas variantes de la novela; pero el problema del género, en su conjunto, no ha encontrado una solución de principio más o menos satisfactoria. Se sigue considerando a la novela un género entre otros géneros; se intenta establecer sus diferencias, en tanto que género acabado, con otros géneros acabados; se busca desvelar su modelo interior, como sistema determinado con particularidades estables y estrictas. Los trabajos acerca de la novela se reducen, en la gran mayoría de casos, a registrar y describir las variantes novelescas lo más ampliamente posible; pero, como resultado de tales descripciones nunca se consigue dar una fórmula más o menos definitiva de la novela como género. Es más, los investigadores no logran señalar ningún rasgo preciso y estable de la novela, sin ciertas reservas que de hecho anulan completamente ese rasgo como rasgo de género.

He aquí algunos ejemplos de tales rasgos «tomados con ciertas reservas»: la novela es un género con multitud de planos, aunque existen también destacadas novelas con un solo plano; la novela es un género con acusada intriga, un género dinámico, aunque existen también novelas en donde el descriptivismo puro alcanza la cumbre; la novela es un género con problemática, aunque la producción novelesca en masa es un auténtico modelo de puro entretenimiento y superficialidad, inalcanzable para otros géneros; la novela es una historia de amor, aunque los más importantes modelos de novela europea carecen por completo del elemento amoroso; la novela es un género en prosa, aunque existen

rarse muchas más «particularidades del género» semejantes a las citadas, anuladas por reservas que las acompañan escrupulosamente.

Mucho más interesantes y consecuentes son las definiciones de la novela, aportadas por los novelistas mismos, que presentan una cierta variante novelesca, declarándola única forma correcta, necesaria y actual de la novela. Así es, por ejemplo, el prefacio de Rousseau a *La nueva Eloísa*, el de Wieland a *Agathon*, el de Wezel a *Tobías Knaut*; así son las numerosas declaraciones y aserciones de los románticos en torno a *Wilhelm Meister* y a *Lucinda*, etc. Esas afirmaciones, aunque no intentan abarcar en una definición ecléctica todas las variantes de la novela, contribuyen, sin embargo, al proceso vivo de formación de la novela como género. Reflejan, con frecuencia profunda y fielmente, la lucha de la novela con otros géneros y consigo misma (a través de sus variantes dominantes y de moda), en una determinada etapa de su evolución. Se aproximan más a la comprensión de la posición especial de la novela en la literatura, posición incomparable a la de los otros géneros.

En ese sentido, adquieren una importancia especial una serie de afirmaciones que acompañan a la creación de un nuevo tipo de novela en el siglo XVIII. Tal serie se abre con las consideraciones de Fielding acerca de la novela y su héroe, en *Tom Jones*. La continuación de la misma es el prefacio de Wieland a *Agathon*; y su eslabón más importante lo constituyen los *Ensayos acerca de la novela*, de Blankenburg. La conclusión de esa serie la constituye, de hecho, la teoría de la novela elaborada más tarde por Hegel. Son características de todas esas afirmaciones, que reflejan el proceso de formación de la novela en una de sus etapas esenciales (*Tom Jones*, *Agathon*, *Wilhelm Meister*, las siguientes exigencias con respecto a la novela: 1) la novela no debe ser «poética» en el sentido en que son poéticos los otros géneros literarios; 2) el héroe principal de la novela no debe ser «heróico» ni en el sentido épico ni trágico de esa palabra: ha de reunir en sí mismo tantos rasgos positivos como negativos, bajos como elevados, cómicos como serios; 3) el héroe no debe ser presentado ya formado e inmutable, sino en proceso de formación, de cambios, de modificación por la vida; 4) la novela debe convertirse para el mundo contemporáneo en lo que la epopeya era para el mundo antiguo (esa idea ha sido expuesta con toda claridad por Blankenburg, y repetida luego por Hegel).

Todas esas afirmaciones-exigencias tienen un lado muy importante y productivo: la crítica, desde el punto de vista de la novela, de otros géneros y de su actitud ante la realidad: la heroización enfática, el convencionalismo, la poetización estrecha e inerte, el carácter monótono y abstracto, la naturaleza acabada e inmutable de sus héroes. Se produce de hecho una crítica de principio de la literaturización y poetización propias de otros géneros y variantes anteriores a la novela (a la novela heroica barroca y a la novela sentimental de Richardson). Esas teorías se confirman también, en una medida importante, por la práctica de esos novelistas. En ellas, la novela —tanto su práctica como la teoría ligada a ella— aparece, directa y conscientemente, como un género crítico y autocrítico, destinado a renovar las bases mismas de la literaturización y poetización imperantes. La comparación de la novela con la épica (así como su contraposición) constituye, de un lado, un momento en la crítica de otros géneros literarios (en particular del tipo mismo de heroización épica); y, de otro, tiene como objetivo elevar la significación de la novela como género principal de la nueva literatura.

Las afirmaciones-exigencias mencionadas son una de las cumbres de la conciencia de sí misma de la novela. Naturalmente que no constituyen una teoría de la novela. Tampoco destacan por su profundidad filosófica. Pero, a pesar de ello, ilustran la naturaleza de la novela como género en la misma medida, o incluso tal vez en mayor medida, que las teorías existentes acerca de la novela.

Vamos en lo que sigue a intentar abordar la novela precisamente como género en proceso de formación, que está a la cabeza del proceso de desarrollo de toda la literatura de la época moderna. No voy a formular una definición del modelo de novela que actúa en la literatura (en su historia) como sistema de rasgos estables del género. Pero sí intentaré poner de manifiesto los principales rasgos estructurales del más plástico de los géneros; rasgos que definen la orientación de su variable carácter y de su influencia sobre el resto de la literatura.

Veo tres rasgos principales, que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto.

Estas tres particularidades de la novela están orgánicamente relacionadas entre sí, y condicionadas todas ellas por un determinado momento crucial en la historia de la sociedad europea: el paso de las condiciones de un estado socialmente cerrado, semi-patriarcal y opaco, a las nuevas condiciones de las relaciones internacionales e interlingüísticas. Ante la población europea se abrió una diversidad de lenguas, culturas y épocas, que se convirtió en factor determinante de su existencia y pensamiento.

El primer rasgo estilístico de la novela, ligado al plurilingüismo activo del nuevo mundo, de la nueva cultura, de las nuevas condiciones literarias, lo he analizado en otro trabajo¹. Recordaré, brevemente, sólo lo esencial.

El plurilingüismo existió siempre (es más antiguo que el monolingüismo canónico y puro), pero no constituía un factor creador; la selección artística deliberada no fue un centro creador del proceso lingüístico literario. El griego clásico percibía los «lenguajes», las épocas lingüísticas y los diversos dialectos literarios griegos (la tragedia es un género plurilingüe); pero la conciencia creadora se realizó a sí misma en los lenguajes puros y cerrados (aunque fuesen, prácticamente, indiferenciados). Los que organizaron y canonizaron el plurilingüismo fueron los géneros.

La nueva conciencia cultural y literaria-creadora vive en un mundo activo y plurilingüe. El mundo se ha convertido en tal, definitivamente y sin retorno. Había finalizado el período opaco y cerrado de coexistencia de las lenguas nacionales. Las lenguas se iluminan recíprocamente: pues una lengua sólo puede verse a sí misma a la luz de otra lengua. Se había acabado también la coexistencia ingenua y consolidada de «lenguajes» dentro de la respectiva lengua nacional; es decir, la coexistencia de dialectos territoriales, de dialectos y argots sociales y profesionales, del lenguaje literario y de los lenguajes de los géneros, dentro de la lengua literaria, de las épocas lingüísticas, etc.

Todo esto se puso en movimiento y entró en proceso de interacción e iluminación recíproca activas. La palabra, la lengua, comenzaron a percibirse de otra manera, y dejaron de ser, objetivamente, lo que eran. Como si, en las condiciones de esa iluminación recíproca, exterior e interior, cada lengua —incluso en el caso de invariabilidad total de su estructura lingüística (de la fonética, del

¹ Véase el estudio «De la prehistoria de la palabra novelesca», en la presente edición.

vocabulario, de la morfología, etc.)— naciera de nuevo, se convirtiera cualitativamente en otra para la conciencia creadora.

En ese universo plurilingüe activo, se establecieron relaciones completamente nuevas entre la lengua y su objeto —es decir, el mundo real—, con importantísimas implicaciones para todos los géneros cristalizados, formados en la época del monolingüismo cerrado y opaco. La novela, a diferencia de otros grandes géneros, se formó y desarrolló precisamente en condiciones de activación intensa del plurilingüismo interno y externo, que constituye su elemento natural. Por eso, la novela pudo situarse a la cabeza del proceso de evolución y renovación de la literatura en sentido lingüístico y estilístico.

En el trabajo mencionado he intentado clarificar la profunda especificidad estilística de la novela, determinada por su relación con el plurilingüismo.

Pasaré a los otros dos rasgos, que se refieren ya a los momentos temáticos de la estructura del género novelesco. Dichos rasgos se revelan y clarifican mejor mediante la comparación de la novela con la epopeya.

Desde el punto de vista de nuestro problema, la epopeya, como género preciso, se caracteriza por tres rasgos esenciales: 1) sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el «pasado absoluto» (según la terminología de Goethe y Schiller); 2) sirve de fuente a la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a base de la primera); 3) el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta.

Detengámonos más en cada uno de los rasgos esenciales de la epopeya.

El universo de la epopeya en el pasado heroico nacional, el mundo de los «comienzos» y de las «cimas» de la historia nacional, el mundo de los padres y de los fundadores, el mundo de «los primeros» y de «los mejores». Pero lo importante no es el hecho de que el pasado constituya el contenido de la epopeya. La relación del mundo representado con el pasado, su implicación en el pasado, es el rasgo constitutivo formal de la epopeya en tanto que género. La epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente, sobre su tiempo (convirtiéndose sólo para los descendientes en un poema sobre el pasado). La epopeya que conocemos como género preciso ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado; y

la posición del autor (es decir, del que pronuncia la palabra épica), inherente a la epopeya y a su factor constitutivo, es la posición del hombre que habla acerca de un pasado inaccesible para él, la veneración de un descendiente. La palabra épica, por su estilo y su tono, por el carácter de su expresividad, se halla a infinita distancia de la palabra de un contemporáneo acerca de otro contemporáneo, de la palabra dirigida a los contemporáneos («Oneguín, mi buen amigo, nació en las orillas del Neva, en donde quizás usted, lector mío, nació o brilló ...»). Y el rapsoda y el oyente, inherentes a la epopeya como género, se hallan situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo (jerárquico); pero el mundo de los héroes que se representa está situado a un nivel valorativo y temporal distinto, inaccesible, separado por una distancia épica. Entre el rapsoda y el oyente se halla, como intermedio, la tradición nacional. Representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco.

Como es natural, también podemos percibir distanciadamente «nuestra época» como tiempo épico heroico (desde el punto de vista de su importancia histórica), como desde las profundidades de los tiempos (no desde nosotros, contemporáneos, sino a la luz del futuro); y podemos percibir familiarmente el futuro (como nuestro presente). Pero con esto no percibimos el presente en el presente, ni el pasado en el pasado; nos arrancamos a nosotros mismos de «nuestra época», de su familiar zona de contacto con nosotros.

Hablamos de la epopeya como de un género real y preciso que ha llegado hasta nosotros. Lo encontramos como género ya formado, e incluso petrificado y casi muerto. La perfección del mismo, su sobriedad y la ausencia absoluta de ingenuidad artística, hablan de su vejez como género, de su pasado prolongado. Pero este pasado nosotros sólo podemos suponerlo, y hay que decir abiertamente que tales suposiciones nuestras son muy inexactas. No sabemos nada acerca de las hipotéticas canciones primarias que precedieron a la formación de las epopeyas y a la creación de la tradición épica del género, y que eran canciones sobre contemporáneos y eco directo de acontecimientos recién ocurridos. Por eso sólo podemos suponer cómo eran las canciones primarias de los aedos o las cantilenas. Y no tenemos ningún motivo para

pensar que se pareciesen más a las canciones épicas tardías (conocidas por nosotros) que, por ejemplo, a nuestros folletines populares o a los *chastushki*. Tales canciones épicas heroizantes acerca de contemporáneos, accesibles para nosotros y completamente reales, aparecieron ya tras la formación de las epopeyas, sobre la base de una antigua y fuerte tradición épica. Transfiriéron a los acontecimientos contemporáneos y a los contemporáneos una forma épica acabada, es decir, una forma valorativa y temporal del pasado; de esta manera, los contemporáneos se ven implicados en el mundo de los antepasados, de los inicios y las cimas, y, de alguna manera, los canonizan ya en vida. En las condiciones de la estructura patriarcal, los representantes de los grupos dominantes pertenecen como tales, en cierto sentido, al mundo «de los padres» y están separados de los demás hombres por una distancia casi «épica». La implicación épica del héroe contemporáneo en el mundo de los antepasados y fundadores es un fenómeno específico, desarrollado sobre el terreno de una tradición épica formada desde hace mucho y, por lo tanto, tan poco capaz de explicar el origen de la epopeya (como, por ejemplo, la oda neoclásica).

Independientemente de su origen, la epopeya real que ha llegado hasta nosotros es una forma de género acabada y perfecta, cuyo rasgo constitutivo es la transferencia del mundo representado por ella al mundo del pasado absoluto, de comienzos y cimas nacionales. El pasado absoluto es una categoría valorativa (jerárquica) específica. Para la concepción épica del mundo, el «comienzo», «el mejor», el «fundador», el «antepasado», «el que existió antes», etc., no son categorías puramente temporales, sino valorativas y temporales; se trata de un grado superlativo, valorativo y temporal, que se realiza tanto con respecto a todas las cosas y fenómenos del mundo épico: todo está bien en ese pasado, y todo lo que es esencialmente bueno (es «lo primero») sólo se encuentra en ese pasado. El pasado épico absoluto constituye la única fuente y el comienzo de todo lo bueno, también para las épocas posteriores. Así lo atestigua la forma epopéyica.

En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y

* *Chastushka*: copla popular rusa lírico-humorística en distico o en cuarteto. (N. de los T.)

nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado.

La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela. En la época del helenismo se produce el contacto con los héroes del ciclo épico troyano; la épica se transforma en novela. El material épico es transferido al novelesco, a la zona de contacto, pasando por la fase de la familiarización y la risa. Cuando la novela se convierte en género dominante, la teoría del conocimiento se convierte en la principal disciplina filosófica.

No en balde se llama «pasado absoluto» al pasado épico; éste, que es al mismo tiempo un pasado valorativo (jerárquico), carece por completo de relatividad; esto es, no se dan en él los paulatinos pasos temporales que le hubieran ligado al presente. Una frontera absoluta lo separa de todos los tiempos posteriores, y, en primer lugar, del tiempo al que pertenecen el rapsoda y sus oyentes. Esa frontera es, por lo tanto, inmanente a la forma epopéyica misma, y se percibe y suena en cada palabra de la misma.

Destruir esa frontera significa destruir la forma epopéyica como género. Pero, precisamente porque está separado de todas las épocas posteriores, el pasado épico es absoluto y perfecto. Es cerrado como un círculo, y todo en él está completamente elaborado y acabado. En el universo épico no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático. No queda en él ningún portillo hacia el futuro; se basta a sí mismo; no supone continuación, y no tiene necesidad alguna de ésta. En el pasado épico, las definiciones temporales y valorativas están unidas en un todo indisoluble (al igual que están unidos también en los antiguos estratos semánticos del lenguaje). Todo lo que está implicado en ese pasado, está implicado a su vez en los valores esenciales y significativos auténticos; pero, al mismo tiempo, adquiere un carácter acabado, finito; pierde, por decirlo así, todos los derechos y posibilidades de ser continuado de manera real. El carácter absoluto, perfecto y cerrado, es el rasgo esencial del pasado épico valorativo y temporal.

Pasemos a la tradición, a la leyenda. El pasado épico, separado por una barrera impenetrable de las épocas posteriores, se conserva y se revela sólo bajo la forma de tradición nacional. La epopeya se apoya tan sólo en esa tradición. Sin embargo, lo importante no es que ello constituya una auténtica fuente para la epopeya, sino el hecho de que apoyarse en la tradición es inherente a la forma epopéyica misma, de la misma manera que tam-

bién es inherente a la misma el pasado absoluto. La palabra épica es palabra épica de acuerdo la leyenda. El universo épico del pasado absoluto es, por su naturaleza, inaccesible a la experiencia personal y no admite puntos de vista ni valoraciones individuales. No puede ser visto, palpado, tocado; no puede ser observado desde *ningún* ángulo, no puede ser verificado, analizado, desmembrado; es imposible penetrar en el interior de su naturaleza. Viene dado únicamente como leyenda sagrada e incontestable, implica una reconocida validez universal, y reivindica una actitud de respeto total. Repetimos y subrayamos: lo importante no está en las fuentes reales de la epopeya, ni en los contenidos de sus momentos, ni en las declaraciones de los autores; lo importante es el rasgo formal (más exactamente, formal y de contenido) del género epopéyico: el apoyo en la leyenda impersonal e incontestable; el reconocimiento universal de sus valoraciones y puntos de vista, que excluye la posibilidad de cualquier otro enfoque; el profundo respeto hacia el objeto de la representación y hacia la palabra que lo representa (como palabra de la leyenda).

El pasado absoluto, como objeto de la epopeya, y la leyenda incontestable, como su única fuente, definen también el carácter de la distancia épica, es decir, del tercer rasgo esencial de la epopeya como género. Como hemos dicho, el pasado épico está cerrado en sí mismo y separado por una barrera impenetrable de las épocas posteriores, y, en primer lugar, del eterno e ininterrumpido presente de hijos y descendientes, en el que se encuentran el rapsoda y los oyentes de la epopeya, en el que transcurre su existencia y se realiza el *skaz* épico. Por otra parte, la leyenda separa el universo de la epopeya de la experiencia personal, de todo reconocimiento nuevo, de toda iniciativa personal para entender o interpretar, de los nuevos puntos de vista y valoraciones. El universo épico está definitivamente acabado, no sólo como acontecimiento real de lejano pasado, sino también como sentido y valoración: no puede ser cambiado, ni reinterpretado, ni revaluado. Está ya formado, acabado; es inmutable como hecho real, como sentido y como valor. Así, precisamente, se define la distancia épica absoluta. El universo épico sólo puede ser aceptado como veneración; pero no se le puede tocar; está fuera de la esfera de la actividad humana, inclinada a cambios y reinterpretaciones. Esa distancia no sólo existe en relación con el material épico, es decir, con los acontecimientos y héroes representados, sino también con respecto a los puntos de vista y a las valoracio-

nes acerca de los mismos; el punto de vista y la valoración se han unido al objeto en un todo indisoluble; la palabra épica es inseparable de su objeto, porque su característica semántica es total unión entre los elementos objetuales y espacio-temporales de la misma, y los valorativos (jerárquicos). Esa unión absoluta, que implica también la falta de autonomía del objeto, tan sólo pudo ser superada por primera vez en las condiciones de plurilingüismo activo y de iluminación recíproca de los lenguajes (y la epopeya se convirtió entonces en un género semiconvencional y semi-muerto).

Gracias a la distancia épica, que excluye toda posibilidad de actividad y de modificación, adquiere el universo épico su extraordinaria perfección, no sólo desde el punto de vista del contenido, sino también de su sentido y su valor. El universo épico se estructura en una zona de la imagen lejana y absoluta, alejada de toda esfera de posible contacto con el presente en proceso de formación, imperfecto, y propicio, por lo tanto, a reinterpretaciones y revaluaciones.

Los tres rasgos esenciales de la epopeya caracterizados por nosotros, son también propios, en mayor o menor medida, de otros géneros elevados de la antigüedad clásica y de la Edad Media. En la base de todos esos géneros elevados acabados está la misma valoración del tiempo, el mismo papel de la leyenda, y una análoga distancia jerárquica. Para ningún otro género elevado constituye la realidad contemporánea como tal un objeto de representación aceptable. La realidad contemporánea sólo puede penetrar en los géneros elevados a través de sus estratos jerárquicos superiores, distanciados ya por su posición en la realidad misma. Pero, al incorporarse a los géneros elevados (por ejemplo, en las odas de Píndaro o de Simónides), los acontecimientos, los vencedores y los héroes de la contemporaneidad «elevada», se implican de alguna manera en el pasado, se introducen en el tejido unitario del pasado heroico y de la leyenda a través de una serie de eslabones y lazos intermedios. Adquieren, precisamente, su valor y su altura por medio de esa implicación en el pasado en tanto que fuente de todo lo que es auténtico, esencial, y poseedor de valores. Por decirlo así, se ven arrancados de la realidad por su imperfección, su carencia de solución, su apertura, por la posibilidad que hay en ellos de reinterpretaciones y revaluaciones. Ascenden al nivel de valoración del pasado y adquieren ahí su perfección. No se puede olvidar que el «pasado absoluto» no es tiempo, en el sentido li-

mitado y exacto que le damos a esa palabra, sino que es una categoría jerárquica, valorativa y temporal.

No se puede ser grande en la propia época; la grandeza apela siempre a la posteridad, para la cual se convierte en pasado (aparece como una imagen lejana), en objeto de la memoria y no en objeto de una imagen viva y de un contacto directo. En el género «de monumento», el poeta construye su imagen en un plano futuro, lejos de la posteridad (cfr. las inscripciones funerarias de los déspotas orientales y los epitafios de Augusto). En el mundo de la memoria, el fenómeno se halla en un contexto completamente especial, en condiciones que están en conformidad con una ley completamente especial, en condiciones distintas a las del mundo de la imagen viva y del contacto práctico y familiar. El pasado épico es una forma especial de percepción artística del hombre y del acontecimiento. Esa forma ocultaba casi por completo la percepción artística y la representación en general. La representación artística es una representación *sub specie aeternitatis*. Sólo lo que merece ser recordado, lo que debe ser conservado en la memoria de la posteridad, puede y debe ser representado e inmortalizado por el arte literario; la imagen está creada para la posteridad, y se forma en un plano anticipado, lejos de la posteridad. La contemporaneidad (que no tiene pretensiones de ser recordada) es modelada en arcilla para la contemporaneidad; la contemporaneidad es modelada en mármol y bronce para el futuro (para los descendientes).

Es especialmente importante la relación entre los tiempos: el acento valorativo no está puesto en el futuro; los méritos no le sirven a él, no están situados ante él sino ante la eternidad atemporal; sirven a la memoria futura sobre el pasado, a la ampliación del universo del pasado absoluto, a su enriquecimiento con nuevas imágenes (a cuenta de la contemporaneidad), universo que siempre se opone, fundamentalmente, a todo pasado efímero.

En los géneros elevados, acabados, conserva su importancia y tradición, aunque su papel en las condiciones de la creación personal abierta se hace más convencional que en la epopeya.

En general, el mundo de la gran literatura de la época clásica está proyectado hacia el pasado, en el plano lejano de la memoria; pero no hacia el pasado relativo, real, ligado al presente por medio de etapas temporales interrumpidas, sino hacia el pasado valorativo de los comienzos y las cimas. Ese pasado es distante, per-

fecto y cerrado como un círculo. Como es natural, ello no significa que en él no exista ningún tipo de movimiento. Por el contrario, las categorías temporales relativas están dentro del mismo rica y sutilmente elaboradas (los matices «antes», «más tarde», de las sucesiones de momentos, de la rapidez, la duración, etc.); existe una elevada técnica artística del tiempo. Pero todos los puntos de ese tiempo perfecto, cerrado en círculo, están igualmente lejanos del tiempo real y dinámico de la contemporaneidad; en su conjunto, el tiempo no está localizado en el proceso histórico real, no está interrelacionado con el presente y el futuro; por decirlo de esta manera, contiene en sí la plenitud de los tiempos. En consecuencia, todos los géneros elevados de la época clásica, es decir, toda la gran literatura, se estructura en la zona de la imagen alejada, fuera de todo posible contacto con el presente imperfecto.

Como hemos dicho, la realidad contemporánea como tal, es decir, la realidad que conserva su fisionomía viva, actual, no podía convertirse en objeto de representación de los géneros elevados. La realidad contemporánea era una realidad de nivel «inferior» con respecto al pasado épico. No podía servir de punto de partida para la interpretación y la valoración artística. El centro de tal interpretación y valoración sólo podía estar situado en el pasado absoluto. El presente es algo pasajero, inestable, una eterna continuación sin comienzo ni fin; carece de auténtica perfección y, por lo tanto, de sustancia. El futuro era concebido como una continuación pasiva del presente o como el final, la muerte, la catástrofe. Las categorías valorativas y temporales del comienzo absoluto y del final absoluto tienen también una importancia excepcional para la percepción del tiempo en las ideologías de las épocas pasadas. El comienzo se idealiza, el final se oscurece (catástrofe, «la caída de los dioses»). Esa percepción del tiempo y la jerarquía de tiempos determinada por ella, impregnan todos los géneros elevados de la antigüedad y de la Edad Media. Penetraron tan profundamente en la esencia misma de los géneros, que continuaron viviendo en ellos en las épocas posteriores —hasta el siglo XIX e incluso más tarde.

La idealización del pasado tiene en los géneros elevados carácter oficial. Todas las expresiones externas de fuerza suprema y de verdad suprema (de todo lo que es perfecto), están formadas por categorías valorativas y jerárquicas de pasado, por una imagen distanciada y alejada (desde el gesto y la vestimenta hasta el estilo, todo es símbolo de poder). La novela está ligada, a su vez, a los

elementos de la naturaleza, siempre viva, de la palabra no oficial y del pensamiento no oficial (la forma festiva, el habla familiar, la profanación).

A los muertos se les quiere de otra manera; se les extrae de la esfera de contacto; se puede hablar de ellos, y hay que hablar, en otro estilo. La palabra acerca de un hombre muerto se diferencia profundamente, desde el punto de vista estilístico, de la palabra acerca de un hombre vivo.

En los géneros elevados, todo poder, todo privilegio, toda importancia y toda grandeza, pasan de la zona de contacto familiar al plano alejado (la vestimenta, la etiqueta, el estilo del discurso del héroe y acerca del héroe). El clasicismo de todos los géneros no novelescos estriba en su orientación hacia la perfección.

La realidad contemporánea, el presente inestable y efímero —«inferior»—, la «vida sin comienzo ni fin», sólo era objeto de representación en los géneros inferiores. Pero, en primer lugar, era el principal objeto de representación en el amplísimo y rico dominio de la creación cómica popular. En el estudio mencionado he intentado mostrar la enorme importancia de este dominio —tanto en la antigüedad como en la Edad Media— para la génesis y formación de la palabra novelesca. Igual importancia tuvo también para todos los demás momentos del género novelesco, en la fase de la aparición y formación inicial de los mismos. Ahí precisamente —en la risa popular— es donde hay que buscar las auténticas raíces folclóricas de la novela. El presente, la contemporaneidad como tal, el «yo mismo», «mis contemporáneos» y «mi época», fueron objeto al principio de una risa ambivalente: jovial y cáustica al mismo tiempo. Ahí es donde se genera una nueva actitud radical hacia la lengua y la palabra. Junto a la representación directa —de ridiculización de la contemporaneidad— florece la parodización y el transformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional. Ahí —en la parodia, y especialmente en las transformaciones— es donde se «contemporanza» el «pasado absoluto» de dioses, semidioses y héroes; es rebajado, representado a nivel de la contemporaneidad en su ambiente cotidiano, en su lenguaje de nivel inferior.

A partir de esos elementos, que están en la naturaleza de la risa popular, se desarrolla directamente, en el terreno clásico, uno de los amplios y variados dominios de la literatura antigua, definido por los antiguos mismos como *σπουδογέλοιοιον*, es decir, el dominio de lo «serio-cómico». A él pertenecen los mimos con ar-

gumento simple de Sofrón, toda la poesía bucólica, la fábula, la primera literatura de memorias *Ἐπιδημιαί*, Juan de Quíos, y *Ἵμιλίαι*, de Critias), así como los planfletos; en él incluían también los antiguos mismos los «diálogos socráticos» (como género); a dicho dominio pertenece igualmente la sátira romana (Lucilio, Horacio, Persio, Juvenal), la extensa literatura de los «simposios»; se incluye también aquí la sátira menipea (cómo género), y los diálogos a la manera de Luciano. Todos estos géneros, incluidos en el concepto «serio-cómico», son los auténticos antecesores de la novela. Es más, algunos de ellos son géneros de tipo puramente novelesco, que contienen en germen, y a veces en forma desarrollada, los elementos básicos de las variantes tardías más importantes de la novela europea. El auténtico espíritu de la novela, en tanto que género en proceso de formación, está presente en ellos en una medida incomparablemente mayor que en las llamadas «novelas griegas» (el único género antiguo al que se ha llamado así). La novela griega ejerció una fuerte influencia sobre la novela europea de la época del barroco, es decir, precisamente cuando comenzó a elaborarse la teoría de la novela (abad Huet), y cuando se precisaba e imponía el término mismo de «novela». Por eso, de entre todas las obras novelescas de la antigüedad, sólo se ha aplicado ese término a la novela griega. Sin embargo, los géneros que hemos denominado serio-cómicos, aunque carezcan de la osamenta compositivo-temática que acostumbramos a exigir al género novelesco, anticipan los momentos más importantes en la evolución de la novela de la época moderna. Eso se refiere, especialmente, a los diálogos socráticos, a los que se puede llamar —parafraseando a Friedrich Schlegel— «novelas de aquellos tiempos» y; luego, a la sátira menipea (incluyendo también en ésta al *Satiricón*, de Petronio), cuyo papel en la historia de la novela es enorme —aunque todavía no ha sido suficientemente valorado por la ciencia—. Todos esos géneros serio-cómicos han constituido la primera etapa importante y auténtica de la evolución de la novela como género en proceso de formación.

¿En qué consiste, entonces, el espíritu novelesco de tales géneros serio-cómicos, y en qué se basa su importancia como primera etapa del proceso de formación de la novela? Su objeto, y lo que es más importante, el punto de partida para la comprensión, valoración y formación del mismo, es la realidad contemporánea. Por primera vez, el objeto de una representación literaria sería (aunque, al mismo tiempo, cómica) es presentado sin dis-

tancia alguna, a nivel de la contemporaneidad, en la zona de contacto simple y directo. Incluso en los casos en que el pasado y el mito sirven a estos géneros de objeto de representación, falta de distancia épica, porque el punto de vista lo proporciona la contemporaneidad. En este proceso de destrucción de distancias, tiene especial importancia el elemento cómico de los respectivos géneros, el elemento extraído del folclore (de la risa popular). La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercarse al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo del revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto, al mundo, lo transforma en un objeto de contacto familiar, preparando con ello la investigación libre y completa del mismo. La risa es el factor más importante para la creación de la premisa de osadía, sin la cual es imposible la comprensión realista del mundo. Es como si la risa, acercando y familiarizando el objeto, lo entregase en las osadas manos de la experiencia investigadora —científica y artística—, y de la ficción que experimenta libremente y sirve a esa experiencia. La familiarización del mundo por medio de la risa y el habla populares, constituye una etapa extremadamente importante y necesaria en la evolución de la creación libre, científica y artística realista, del mundo europeo.

El plano de la representación cómica es un plano específico, tanto desde el punto de vista temporal como espacial. El papel de la memoria es en este caso mínimo; la memoria y la leyenda no tienen nada que ver con el mundo de lo cómico; se ridiculiza para olvidar; la zona de máximo contacto familiar y directo es ésta: risa-blasfemia-azotes. En el fondo, eso significa desmitificar, es decir, precisamente, arrancar el objeto del plano alejado, destruir la distancia épica, asaltar y destruir, en general, el plano alejado. En ese plano (el plano de la risa), el objeto puede ser irrespetuosamente

observado desde todos los ángulos; es más, el dorso, la parte de atrás del objeto (así como los elementos internos no destinados a ser expuestos) adquieren una importancia especial en dicho plano. Rompen el objeto, lo desnudan (le quitan la ornamentación jerárquica): el objeto desnudo es ridículo, también es ridícula la vestimenta «vacía», separada del cuerpo del objeto. Tiene lugar una cómica operación de desmenuzamiento.

Lo cómico puede ser interpretado (es decir, actualizado); sirve de objeto del juego el originario simbolismo artístico del espacio y del tiempo: arriba, abajo, delante, detrás, antes, más tarde, el primero, el último, pasado, presente, corto (momentáneo), largo, etc. Predomina la lógica artística del análisis, del desmenuzamiento, de la destrucción.

Poseemos un importante documento que refleja la génesis simultánea de una noción científica y de una nueva imagen artística novelesca en prosa. Se trata de los diálogos socráticos. Todo es especial en este descollante género aparecido hacia el final de la antigüedad clásica. Es significativo el hecho de que aparezca como «apomnemonemata», es decir, un género de tipo memoriales, como inscripciones en base a recuerdos personales de conversaciones reales de los contemporáneos²; también es significativo el hecho de que la figura central del género sea un hombre que habla y conversa; en ese sentido, es característica en la figura de Sócrates, en tanto que héroe central de este género, la combinación de la máscara popular de tonto, que no entiende nada (casi como Margites), con los rasgos de sabio de tipo elevado (en el espíritu de las leyendas acerca de los siete sabios); el resultado de esta combinación es la imagen ambivalente del sabio desconocimiento. Es típico del diálogo socrático el autoelogio ambivalente: soy más sabio que los demás porque sé que no sé nada. En la figura de Sócrates se puede entrever un nuevo tipo de heroización prosaica. En torno a esa figura aparecen leyendas carnavalescas (por ejemplo, sus relaciones con Jantipa); el héroe se transforma en bufón (cfr. la «carnavalización» posterior de leyendas en torno a Dante, Pushkin, etc.).

² En las memorias y autobiografías la «memoria» tiene un carácter especial; es la memoria de la propia época y de la propia persona. Es una memoria que no heroiza; existe en ella un momento de automatismo y de registro (no monumental). Es la memoria personal, sin continuidad, limitada al marco de la existencia personal (no hay padres sin generaciones). El carácter de memorias es ya propio del género del diálogo socrático.

También es peculiar de este género el diálogo narrado, cano- nizado, enmarcado en una narración dialogizada; es característico el acercamiento —máximo posible en la Grecia clásica— del lenguaje de dicho género al habla popular; y es especialmente signifi- cativo el hecho de que estos diálogos hayan revelado la prosa ática, que hayan estado ligados a la sustancial renovación del len- guaje de la prosa literaria, a la sustitución de lenguas. Es signifi- cativo el hecho de que, al mismo tiempo, este género constituya un sistema bastante complejo de estilos, e incluso de dialectos, que forman parte de él como imágenes de lenguajes y estilos más o menos paródicos (estamos, pues, ante un género con multitud de estilos, como una auténtica novela); es igualmente característica la figura de Sócrates en tanto que modelo destacado de heroiza- ción novelesca en prosa (tan diferente de la épica); y, finalmente —y esto es lo más importante aquí para nosotros—, la combina- ción tan típica de la risa, de la ironía socrática, de todo el sistema de rebajamientos socráticos, con la investigación seria, elevada y por primera vez, libre, del hombre y del pensamiento humano. La risa socrática (atenuada hasta la ironía) y las reducciones socráti- cas (todo un sistema de metáforas y comparaciones tomadas de prestado a las esferas inferiores de la vida: de las profesiones ar- tesanales, de la vida cotidiana, etc.) acercan y familiarizan el mundo a fin de poder investigarlo libremente y sin miedo. Sirve como punto de partida la contemporaneidad, las personas vivas de alrededor y sus opiniones. De ahí, de esa contemporaneidad, caracterizada por la diversidad de voces y lenguajes, se traza —a través de la experiencia y la investigación personales— la orien- tación en cuanto al mundo y al tiempo (incluyendo el «pasado absoluto» de la leyenda). En general, sirve incluso de punto de partida, externo y más cercano al diálogo, un pretexto accidental e insignificante (cosa conforme con la norma del género): se su- braya, de alguna manera, el hoy y su coyuntura accidental (un en- cuentro imprevisto, etc.).

En otros géneros serio-cómicos encontramos otros aspectos, matices y consecuencias de la misma mutación radical del centro valorativo y temporal de la orientación artística, del mismo cam- bio de la jerarquía temporal. Diremos algunas palabras acerca de la sátira menipea. Sus raíces folclóricas son las mismas que las del diálogo socrático, al que está ligada genéticamente (se la consi- dera, generalmente, un producto de la descomposición del diá- logo socrático). El papel familiarizante de la risa es aquí mucho

más fuerte y categórico. La libertad en las reducciones groseras y la vuelta al revés de los aspectos elevados del mundo y de la con- cepción del mundo, pueden chocar en algún caso. Pero esa excep- cional familiaridad cómica se combina con una aguda proble- mática y con lo fantástico utópico. De la lejana imagen épica del pasado absoluto no ha quedado nada; el mundo entero, y todo lo más sagrado de él, es presentado sin ninguna distanciaci3n, en la zona de contacto directo, donde todo puede ser tocado con la mano. En ese mundo, convertido por entero en familiar, el argu- mento se desplaza con una libertad fantástica: del cielo a la tierra, de la tierra al infierno, del presente al pasado, del pasado al fu- turo. En las visiones cómicas del otro mundo de la sátira meni- pea, los héroes del «pasado absoluto» las personalidades de las di- versas épocas del pasado histórico (por ejemplo, Alejandro de Macedonia) y los contemporáneos vivos, se encuentran entre sí para conversar familiarmente e incluso para disputar; es muy ca- racterística esa colisi3n de épocas en el marco de la realidad. Los argumentos y situaciones de la sátira menipea, de una fantasía sin límites, están subordinados a un solo objetivo: verificar y desen- mascarar ideas e ideólogos. Se trata de argumentos experimenta- les-provocadores.

Es significativa la aparici3n en este género del elemento utó- pico, aunque todavía inseguro y sin profundidad: el presente im- perfecto comienza a sentirse mucho más cerca del futuro que del pasado, comienza a buscar en el futuro los soportes valorativos, con independencia de que ese futuro es presente, por el mo- mento, bajo la forma de vuelta al siglo de oro de Saturno (en suelo romano la sátira menipea estaba estrechamente ligada a las saturn- alias y a la libertad de risa típica de estas).

La sátira menipea es dialogística, llena de parodias y transfor- mismos, incluye múltiples estilos, y ni siquiera vacila ante los ele- mentos de bilingüismo (en Varrón, y especialmente en *Consola- ci3n de la filosofía*, de Boecio). El *Satiric3n*, de Petronio, muestra que la sátira menipea puede desarrollarse hasta formar un enorme tejido, que ofrece una reflexión realista acerca del variado y con- tradictorio mundo social contemporáneo.

Casi todos los géneros nombrados, pertenecientes al dominio de lo «serio-cómico», se caracterizan por la presencia en ellos, in- tencionada y abierta, del elemento autobiográfico y de memorias. La mutaci3n del centro temporal de la orientación artística, que sitúa, de un lado, al autor y a sus lectores, y, de otro, a los héroes

y al mundo representados por el autor, en el mismo plano valorativo, al mismo nivel, que los convierte en contemporáneos, en conocidos y posibles amigos, que crea las relaciones familiares de los mismos (recuerdo una vez más el evidente y subrayado comienzo novelesco de *Eugenio Oneguín*), permite al autor, bajo todos sus rostros y máscaras, desplazarse libremente en el campo del mundo representado, que en la épica era completamente cerrado e inaccesible.

El campo de la representación del mundo cambia según los géneros y épocas de la evolución de la literatura. Está organizado y delimitado de manera diferente en el espacio y en el tiempo. Es siempre específico.

La novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado. Puede aparecer, en el campo de la representación, en distintas actitudes de actor; puede representar los momentos reales de su vida o hacer alusiones a éstos; puede intervenir en la conversación de los personajes, polemizar abiertamente con sus adversarios literarios, etc. Pero lo importante no es sólo la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación; lo es también el hecho de que el autor mismo, auténtico, formal, primario (autor de la imagen del autor), tenga nuevas relaciones con el mundo representado: ambos se hallan ahora en las mismas coordenadas valorativas y temporales; la palabra del autor que representa, está situada en el mismo plano que la palabra representada del personaje, y puede entrar (más exactamente, no puede dejar de entrar) con él en relaciones dialogísticas y en combinaciones híbridas.

Precisamente, esa nueva posición del autor primario, formal, en la zona de contacto con el mundo representado, hace posible la aparición de la imagen del autor en el campo de la representación. Este nuevo status del autor es uno de los resultados más importantes de la superación de la distancia épica (jerárquica). La enorme importancia formal-compositiva y estilística que tiene ese status para la especificidad del género novelesco, no tiene necesidad de ser explicada.

Es ese sentido, vamos a referirnos a *Las almas muertas*, de Gógol. Como forma para su epopeya, Gógol pensaba en la *Divina Comedia*; en esa forma imaginó el escritor la grandeza de su obra, pero obtuvo como resultado una sátira menipea. Una vez dentro de la zona de contacto familiar, ya no podía salir de ella, ni podía

transferir a la misma las imágenes positivas distanciadas. Las imágenes distanciadas de la epopeya y las del contacto familiar no lo grababan encontrarse en el mismo campo de representación; la patética irrumpía en el universo de la sátira menipea como cuerpo ajeno; la patética positiva se convertía en abstracta y, sin embargo, quedaba fuera de la obra. Gógol no podía lograr pasar del infierno al purgatorio y al paraíso con los mismos individuos y en el marco de la misma obra: era imposible el paso ininterrumpido. La tragedia de Gógol es, en cierta medida, la tragedia del género (entendiendo el género no en sentido formalista, sino como zona y campo de la percepción valorativa y de la representación del mundo). Gógol había perdido de vista Rusia, es decir, había perdido el plano para su percepción y representación; quedó atrapado entre la memoria y el contacto familiar (hablando claramente, no logró encontrar el enfoque adecuado para los prismáticos).

Pero la contemporaneidad, como nuevo punto de partida de la orientación artística, no excluye en ningún caso la representación del pasado heroico, aun sin ningún tipo de transformación. Un ejemplo de esto lo constituye la *Ciropedia*, de Jenofonte (que, naturalmente, ya no forma parte del dominio de lo serio-cómico, sino que se sitúa en su frontera). El objeto de la representación es el pasado; el héroe es Ciro el Grande. Pero el punto de partida lo constituye la época de Jenofonte: ésta es, precisamente, la que define los puntos de vista y las orientaciones valorativas. Es característico el hecho de que Jenofonte no haya elegido el pasado nacional heroico de los griegos, sino el pasado heroico ajeno, el bárbaro. Ahora el mundo está ya abierto; el mundo monolítico y cerrado del pasado nacional (como era en la epopeya) ha sido sustituido por el mundo, grande y abierto, tanto del pasado nacional como del pasado de otros pueblos. Esa elección de hechos heroicos ajenos viene determinada por el creciente interés —característico de la época de Jenofonte— por Oriente, por su cultura e ideología, por sus formas social-políticas; de Oriente esperaban la luz. Había comenzado ya la iluminación recíproca de culturas, ideologías y lenguas. Es igualmente característica la idealización del déspota oriental; se nota también aquí la época de Jenofonte, con su idea (compartida por un significativo círculo de contemporáneos suyos) de innovación de las formas políticas griegas en un espíritu cercano a la autocracia oriental. Como es natural, tal idealización del autócrata oriental es ajena por completo al espí-

ritu de la tradición nacional helena. Es peculiar, además, la idea —muy en vigor en aquella época— de la educación del hombre, que se convirtió con posterioridad en una de las ideas fundamentales para la formación de la nueva novela europea. Típica también es la transferencia, intencionada y abierta por completo, de los rasgos de *Ciro el Joven* —contemporáneo de Jenofonte, y en cuya campaña éste tomó parte— a la imagen de *Ciro el Grande*; se percibe igualmente la influencia de la figura de Sócrates, otro contemporáneo cercano a Jenofonte; así se introduce en la obra un elemento de memorias. Y es característica, finalmente, la forma misma de la obra: diálogos enmarcados en la narración. De esta manera, la contemporaneidad y su problemática constituyen aquí el punto de partida y el centro para una interpretación y valoración artística e ideológica del pasado. Ese pasado está presentado sin distanciamiento, a nivel de la contemporaneidad; aunque, verdaderamente, no en sus estratos inferiores, sino en los superiores, a nivel de su avanzada problemática. Destaquemos en esta obra un cierto matiz utópico, un suave (e inseguro) movimiento de la contemporaneidad desde el pasado hacia el futuro. La *Ciropedia* es una novela en el sentido auténtico de esta palabra.

En la novela, la representación del pasado no presupone la modernización del mismo (en Jenofonte existen, como es natural, elementos de tal modernización). Por el contrario, una representación auténticamente objetiva del pasado como pasado, sólo es posible en la novela. La contemporaneidad, con su nueva experiencia, permanece en la forma misma de la visión, en la profundidad, agudeza, amplitud y vivacidad de esa visión; pero en modo alguno ha de incorporarse al contenido representado como fuerza que moderniza y desnaturaliza la especificidad del pasado. Pues toda contemporaneidad importante y seria necesita de una imagen auténtica del pasado; necesita de un auténtico lenguaje ajeno de otro tiempo.

La revolución en la jerarquía de los tiempos, que hemos definido, determina también una revolución radical en la estructura de la imagen artística. El presente es en su —por decirlo así— «totalidad» (aunque no constituya, precisamente, un todo) imperfecto, por principio y en esencia: el presente requiere continuación con todo su ser; se dirige hacia el futuro, y cuanto más activa y conscientemente avanza hacia ese futuro, tanto más perceptible y significativa es su imperfección. Por eso, cuando el presente se convierte en el centro de la orientación humana en cuanto al

tiempo y al mundo, el tiempo y el mundo pierden su perfección, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes. El modelo temporal del mundo se modifica radicalmente: se convierte en un mundo en donde no existe la primera palabra (de comienzo ideal), y lo que sigue no ha sido pronunciado todavía. Para la conciencia ideológica artística, el tiempo y el mundo se convierten por primera vez en históricos: se revelan —aunque al principio sin claridad, confusamente— como proceso de formación, como movimiento constante hacia el futuro real, como proceso unitario, completamente abarcador y no terminado. Todo acontecimiento —sea cual sea—, todo fenómeno, toda cosa, en general todo objeto de representación artística, pierde la perfección, el carácter totalmente acabado e inmutable que le eran propios en el mundo del pasado épico «absoluto», protegido por una barrera invencible del presente no acabado, que continúa. El objeto, mediante el contacto con el presente, es introducido en el proceso no acabado de formación del mundo, cayendo sobre él la marca de la imperfección. Por lejos que se encuentre de nosotros en el tiempo, está ligado a nuestro presente imperfecto a través de las continuas mutaciones temporales, se pone en contacto con nuestra imperfección, con nuestro presente; y ese presente nuestro avanza hacia el futuro continuo. En dicho contexto imperfecto se pierde la invariabilidad semántica del objeto: su sentido y su significación se renuevan y desarrollan en la medida en que se desarrolla el contexto. Eso conduce a cambios radicales en la estructura de la imagen artística. La imagen artística adquiere una actualidad específica. Se pone en relación —bajo una u otra forma y en mayor o menor medida— con el acontecimiento de la vida en proceso de desarrollo, en el que también nosotros —el autor y los lectores— estamos fundamentalmente implicados. Con esto se crea una zona radicalmente nueva de estructuración de imágenes en la novela; una zona de contacto máximo entre el objeto de la representación y el presente imperfecto, y, por lo tanto, con el futuro.

La profecía es característica de la épica; las predicciones, de la novela. La profecía épica se realiza por entero en los límites del pasado absoluto (si no en la épica respectiva, sí en las tradiciones y leyendas que la rodean); no tiene relación con el lector ni con el tiempo real. La novela, en cambio, busca profetizar, predecir e influenciar el futuro real, el futuro del autor y del lector. Tiene problemas nuevos y específicos; es típica en ella la reinterpretación:

la reevaluación. El centro de la actividad que interpreta y justifica el pasado se transfiere al futuro.

El «modernismo» de la novela, próximo a la valoración injusta de las épocas pasadas, es imposible de destruir. Recordemos la reevaluación del pasado en la época del Renacimiento (la «oscuridad del siglo gótico»), en el siglo XVIII (Voltaire), y en el período del positivismo (desenmascaramiento del mito, de la leyenda, de la heroización; rechazo máximo de la memoria y máximo estrechamiento —hasta el empirismo— del concepto de «conocimiento»; se considera criterio supremo la «progresividad» mecanicista).

Me referiré ahora a algunos rasgos artísticos vinculados a los problemas mencionados. La falta de perfección y de exhaustividad internas conduce a la acentuación categórica de los imperativos de perfección y exhaustividad externas, formales y, especialmente, argumentales. El problema del comienzo, del final y de la plenitud, se plantea de una manera completamente nueva. La epopeya es indiferente al comienzo formal, puede ser incompleta (es decir, puede tomar un final casi arbitrario). El pasado absoluto es cerrado y perfecto, tanto en conjunto como en cualquiera de sus partes. Por eso, cada parte puede ser elaborada y presentada como un todo unitario. El universo entero del pasado absoluto (también es unitario en lo que respecta al argumento) no puede ser incluido en una sola epopeya (eso significaría recontar todas las leyendas nacionales); resulta difícil abarcarlo entero, e, incluso, tan sólo un fragmento significativo del mismo. Pero eso no tiene importancia, porque la estructura del todo se repite en cada parte, y cada parte es perfecta y redonda como un todo. El relato puede comenzarse y acabarse casi en cualquiera de sus momentos. La *Iliada* se presenta como un fragmento accidental del ciclo troyano. Su final (el funeral de Héctor) no podría constituir en ningún caso el final de una novela. Pero la perfección épica no sufre nada por ese motivo. El «interés» específico «por el final» —¿cómo terminará la guerra?, ¿quién vencerá?, ¿qué le ocurrirá a Aquiles?, etc.— está totalmente excluido del material épico, tanto de los motivos interiores como de los exteriores (el aspecto argumental de la tradición era conocido por entero de antemano). El «interés» específico «por la continuación» (¿qué ocurrirá más adelante?) y el «interés por el final» (¿cómo terminará?) son sólo

característicos de la novela, y posibles únicamente en la zona de acercamiento y contacto (son imposibles en la zona de la imagen alejada).

En la imagen alejada, el acontecimiento está dado por entero y es imposible el interés (desconocimiento) por el argumento. La novela especula a su vez con la categoría del desconocimiento. Aparecen diversas formas y métodos de utilización del sobrante del autor (cosa que el héroe no sabe ni ve). Es posible la utilización argumental (exterior) del sobrante, y la del sobrante para la conclusión esencial (y para una exteriorización novelesca especial) de la imagen del hombre. Y aparece también el problema de la existencia de otra posibilidad.

Las particularidades de la zona novelesca, en sus diversas variantes, se manifiestan de manera diferente. La novela puede carecer por completo de problemática. Tomemos, por ejemplo, la novela de bulevar, de aventuras. En ella no encontramos problemas filosóficos, y tampoco político-sociales, ni psicológicos; por lo tanto no puede ser establecido a través de ninguna de esas esferas el contacto con el acontecimiento imperfecto de nuestra existencia contemporánea. La ausencia de distancia y la zona de contacto se utilizan aquí de manera distinta: en lugar de nuestra aburrida existencia, es verdad que nos propone un sucedáneo; pero se trata del sucedáneo de una existencia interesante y brillante. Tales aventuras podemos vivirlas, con esos héroes podemos identificarnos; esas novelas pueden casi convertirse en sustitutos de nuestra propia existencia. Nada de todo ello es posible en el caso de la epopeya y de otros géneros distanciados. También aparece aquí un peligro específico de tal zona novelesca de contacto: nosotros mismos podemos incorporarnos a la novela (nunca se puede entrar en la epopeya ni en otros géneros distanciados). De ahí la posibilidad de fenómenos tales como la sustitución de la propia existencia por la lectura frenética de novelas o por los sueños novelescos (el héroe de *Las noches blancas*), el bobarismo, la aparición en la vida de héroes novelescos de moda (decepcionados, demoníacos, etc.). Otros géneros sólo son capaces de generar tales fenómenos cuando adquieren rasgos novelescos, es decir, cuando son transportados a la zona novelesca de contacto (por ejemplo, los poemas de Byron).

A la nueva orientación temporal y a la zona de contacto va también ligado otro fenómeno extremadamente importante en la historia de la novela: sus relaciones especiales con los géneros ex-

traliterarios (de la vida cotidiana e ideológicos). Ya en el período de su aparición, la novela y los géneros que la anticipaban se apoyaron en distintas formas extraartísticas de la vida personal y pública, especialmente en las formas retóricas (existe incluso una teoría que considera que la novela proviene de la retórica). También en las épocas posteriores de su desarrollo ha utilizado la novela, amplia y sustancialmente, la forma de cartas, diarios, confesiones, y las formas y los métodos de la nueva retórica judicial. Estructurándose en la zona de contacto con el imperfecto acontecimiento contemporáneo, la novela rebasa con frecuencia las fronteras de la especificidad artístico-literaria, transformándose en sermón moralizador, en tratado filosófico, en discurso político directo, o bien degenera en sinceridad bruta, no clarificada por la forma, de la confesión, en «grito del alma», etc. Todos estos fenómenos son especialmente típicos de la novela como género en proceso de formación. Pues las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, entre la literatura y la no literatura, etc., no han sido establecidas por los dioses de una vez para siempre. Toda especificidad es histórica. El proceso de formación de la literatura no sólo significa un crecimiento y transformación de la misma dentro de los límites de las fronteras inmutables de la especificidad; ese proceso afecta también a las fronteras mismas. El proceso de transformación de las fronteras de los dominios de la cultura (incluyendo también la literatura), es extremadamente lento y complejo. Algunas violaciones de las fronteras de la especificidad (del tipo de las señaladas más arriba) son sólo síntomas de ese proceso que se desarrolla a gran profundidad. En la novela, como género en proceso de formación, tales síntomas de modificación de la especificidad se manifiestan con mucha mayor frecuencia, más categóricamente, y son más significativos, porque la novela está a la cabeza de tales modificaciones. La novela puede servir de documento para prever los grandes destinos, todavía lejanos, de la evolución de la literatura.

Pero el cambio de orientación temporal y de zona de estructuración de las imágenes, no se manifiesta en ninguna parte de manera tan profunda y esencial como en la reestructuración de la imagen del hombre en la literatura. Sin embargo, no puedo referirme más que de paso, en los límites del presente estudio, a ese problema tan importante y tan complejo.

El hombre de los géneros elevados, distanciados, es el hombre del pasado absoluto y de la imagen alejada. Como tal, es comple-

tamente perfecto y acabado. Es perfecto a un alto nivel heroico, pero es también perfecto y totalmente acabado, está ahí por entero, desde el comienzo hasta el final, coincide consigo mismo, es absolutamente igual a sí mismo. Está, además, exteriorizado por completo. Entre su auténtica esencia y su apariencia externa no existe el menor desajuste. Todas sus potencias, todas sus virtualidades, se ven realizadas hasta el fin en su posición social externa, en su destino, y hasta en su aspecto exterior; fuera de ese sentido y de esa posición determinados, ya no queda nada de él. Se ha convertido en todo lo que podía ser, y sólo podía ser aquello en lo que se ha convertido. También está exteriorizado por completo en el sentido más elemental, casi literal: todo en él está abierto y expresado en voz alta, su universo interior y todos sus rasgos exteriores, sus manifestaciones y actos, se encuentran en el mismo plano. El punto de vista sobre sí mismo, coincide por completo con el punto de vista de otros acerca de él; de la sociedad (su colectivo), del rapsoda, de los oyentes.

En relación con esto, vamos a abordar el problema de la «autoglorificación» en Plutarco y otros. El «yo mismo», en las condiciones del plano alejado, no existe en sí y para sí, sino para la posteridad, en la memoria anticipada de la posteridad. Yo soy consciente de mí mismo, de mi imagen, en el plano alejado, distanciado; en este plano distanciado de la memoria, mi conciencia está enajenada de mí; me veo con los ojos del otro. Esta coincidencia de formas —de los puntos de vista sobre sí y sobre el otro— tiene un carácter ingenuo y unitario; todavía no existen divergencias entre ellas. Aún no existe la confesión-autodesenmascaramiento. El que representa coincide con el representado³.

Sólo ve en sí y sabe sobre sí lo que acerca de él ven y saben los demás. Todo lo que acerca de él puede decir otro —el autor—, puede decirlo él mismo, y viceversa. No hay en él nada que buscar, que adivinar; no puede ser desenmascarado ni provocado: está exteriorizado por completo, no tiene ni envoltura ni núcleo. Además, el hombre épico carece por completo de iniciativa ideológica (también carecen de ella los personajes y el autor). El mundo épico

³ La épica se disgrega cuando comienza la búsqueda de un nuevo punto de vista sobre sí (sin añadir los puntos de vista de los demás). El expresivo gesto novelesco aparece como desviación de la norma; pero su «erroneidad» revela, precisamente, su significación subjetiva. Aparece en un principio la desviación de la norma; luego, la problemática de la norma misma.

no conoce más que una sola y única concepción, ya establecida por completo, igualmente obligatoria e indiscutible tanto para los personajes como para el autor y los oyentes; el hombre épico carece también de iniciativa lingüística; el mundo épico conoce un solo y único lenguaje ya establecido. Por ello, ni la concepción del mundo, ni el lenguaje, pueden servir como factores de delimitación y constitución de las imágenes de los hombres, de individualización de las mismas. Los hombres están aquí delimitados, constituidos, individualizados, por distintas situaciones y destinos, pero no por diferentes «verdades». Ni siquiera los dioses están separados de los hombres por una verdad especial: tienen el mismo lenguaje, la misma concepción, el mismo destino y la misma proyección total hacia fuera.

Tales particularidades del hombre épico, que también se hallan, generalmente, en otros géneros elevados, distanciados, producen la excepcional belleza, la unidad, la cristalina claridad y la perfección artística de esa imagen del hombre, generando al mismo tiempo la limitación de la misma, así como una cierta apatía en las nuevas condiciones de existencia humana.

La destrucción de la distancia épica y el paso de la imagen del hombre desde el lejano pasado a la zona de contacto con el acontecimiento del presente en desarrollo (y, por lo tanto, también del futuro), condujo a una reestructuración radical de la imagen del hombre en la novela (y, posteriormente, en toda la literatura). En ese proceso jugaron un enorme papel las fuentes folclóricas, cómico-populares de la novela. La primera y más importante etapa de ese proceso de formación fue la familiarización cómica de la imagen del hombre. La risa destruyó la distancia épica; comenzó, libre y familiarmente, a investigar al hombre: a volverle del revés, a desenmascarar la non coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización. Se introdujo en la imagen del hombre un dinamismo importante, el dinamismo de la non coincidencia y de la divergencia entre los diferentes momentos de esa imagen; el hombre dejó de coincidir consigo mismo y, por lo tanto, también el argumento dejó de revelar al hombre hasta el fondo. De todas estas non coincidencias y divergencias extrajo primeramente la risa los efectos cómicos (pero no sólo cómicos); y de los géneros serio-cómicos de la antigüedad surgieron también —aunque de manera nueva y mucho más compleja—, imágenes de otro orden, tales como la grandiosa figura de Sócrates, unitaria y heroica.

Es característica la estructura artística de la imagen de las máscaras populares estables, que ejercieron una gran influencia en el proceso de formación de la imagen del hombre en la novela, en las etapas más importantes de su evolución (los géneros serio-cómicos de la antigüedad, Rabelais y Cervantes). El héroe épico y el trágico no son nada al margen de su destino y del argumento supeditado a éste; no pueden convertirse en héroes de otro destino, de otro argumento. Por el contrario, las máscaras populares —Makkus, Polichinela, Arlequín— pueden tener cualquier destino y figurar en cualquier situación (cosa que hacen a veces, incluso en el marco de una sola obra); pero ellos mismos no se agotan nunca, conservando siempre —con independencia de la situación y del destino— su exceso de alegría, su simple, aunque inagotable, rostro humano. Por eso, tales máscaras pueden actuar y hablar fuera del argumento; es más: precisamente, en sus manifestaciones fuera del argumento —en los *trices* de los atelanes y *lazzi* de la comedia italiana— revelan mejor su rostro que en ninguna otra parte. Ni el héroe épico ni el trágico pueden, por su naturaleza, presentarse en las pausas o entre actos fuera del argumento: no tienen para ello ni cara, ni gesto, ni palabra; en eso reside su fuerza, pero también sus limitaciones; el héroe épico y el trágico son héroes que perecen debido a su naturaleza. Las máscaras populares, por el contrario, nunca perecen: ninguno de los argumentos de los atelanes, de las comedias italianas y de las comedias francesas italianizadas, estipula, ni puede estipular, la muerte real de Makkus, Polichinela o Arlequín. En cambio, muchos de esos argumentos establecen la muerte ficticia, cómica, de sus héroes (seguidas de resurrección). Son los héroes de la libre improvisación, y no de la leyenda, de la tradición; son héroes del proceso de la vida, siempre nuevo y siempre actual, y no los héroes del pasado absoluto.

Esas máscaras y su estructura (la non coincidencia con uno mismo y el exceso de alegría, la inagotabilidad, etc., en cada una de las situaciones dadas) han ejercido, repetimos, una enorme influencia en la evolución de la imagen novelesca del hombre. Dicha estructura se conserva también en la imagen, pero en forma más compleja y profunda —en cuanto al contenido—, y más seria (o serio-cómica).

Uno de los principales temas internos de la novela es precisamente el de la non correspondencia del héroe con su destino y su situación. El hombre es superior a su destino, o inferior a su hu-

manidad. No puede convertirse, íntegramente y hasta el final, en funcionario, terrateniente, comerciante, novio, celoso, padre, etc. Y si, a pesar de todo, el héroe de la novela se convierte en tal, es decir, si se integra por completo en su situación y en su destino (un héroe de género, la mayoría de los personajes secundarios de la novela), el exceso de humanidad puede plasmarse entonces en la imagen del héroe principal; ese exceso se plasma siempre en la orientación formal y de contenido del autor, en su sistema de visión y representación del hombre. La zona misma de contacto con el presente imperfecto, y por lo tanto con el futuro, crea la necesidad de esa no coincidencia consigo mismo del hombre. Siempre quedan en él potencias no realizadas y exigencias no satisfechas. Existe el futuro, y ese futuro no puede no tener contacto con la imagen del hombre, no puede no tener sus raíces en ella.

El hombre no puede estar encarnado por completo en la materia socio-histórica. No existen formas que puedan encarnar completamente todas las posibilidades y exigencias humanas, en las que el hombre se agote por completo, hasta la última palabra —como el héroe trágico o el épico—; formas que pueda llenar hasta los bordes y, al mismo tiempo, no desbordarlas. Siempre queda un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro. Toda la vestimenta existente es estrecha (y por lo tanto cómica) para el hombre. Pero esa humanidad sobrante, no encarnable, no puede realizarse en un personaje, sino en el punto de vista del autor (por ejemplo, en Gólgol). La realidad novelesca misma es una de las realidades posibles; no es indispensable, es accidental y contiene además, en sí misma, otras posibilidades.

La integridad épica del hombre también se escinde en la novela en diversas direcciones. Aparece una divergencia esencial entre el hombre exterior y el interior, lo que hace que la subjetividad del hombre se convierta en objeto de experiencia y de representación —al comienzo, en un plano cómico, familiarizado—; aparece una divergencia específica entre aspectos: el hombre visto por sí mismo, y el hombre a los ojos de los demás. Esa disgregación de la integridad épica (y trágica) del hombre en la novela, va unida a la preparación de una nueva y compleja integridad de la evolución humana a un nivel superior.

Finalmente, el hombre adquiere en la novela iniciativa ideológica y lingüística; iniciativa que cambia el carácter de su imagen (un tipo nuevo y superior de individualización de la imagen). En

la fase antigua del proceso de formación de la novela aparecen ya destacadas figuras de héroes ideólogos: así es la figura de Sócrates, la de Epicuro riendo y la llamada «Novela de Hipócrates»; la figura tan profundamente novelesca de Diógenes en la extensa literatura dialogística de los cínicos y en la sátira menipea (donde se acerca radicalmente a la figura de la máscara popular); y, finalmente, la figura de Menipo en Luciano. El héroe de la novela es, por norma, un ideólogo.

Así es el esquema, un tanto abstracto y simplificado, de la reestructuración de la imagen del hombre de la novela.

Formularemos algunas conclusiones.

El presente, en su imperfección, significa, como punto de partida y centro de la orientación artístico-ideológica, un enorme cambio en la conciencia creadora del hombre. En el mundo europeo, esa reorientación, así como la destrucción de la vieja jerarquía de los tiempos, adquirieron su expresión fundamental, de género, en la frontera entre la antigüedad clásica y el helenismo, y, en los tiempos modernos, durante la Edad Media tardía y el Renacimiento. En tales épocas se pusieron las bases del género novelesco, aunque sus elementos viniesen preparándose desde hacía tiempo, y sus raíces partieran del campo del folclore. En esas épocas, todos los demás grandes géneros estaban constituidos desde hacía tiempo; eran viejos y casi osificados. Todos ellos estaban impregnados, de arriba abajo, de la vieja jerarquía de los tiempos. Sin embargo, la novela, como género, se formó y desarrolló, en un principio en el campo de un nuevo sentimiento del tiempo. El pasado absoluto, la tradición, la distancia jerárquica, no jugaron ningún papel en el proceso de constitución de la misma como género (sólo jugaron un cierto papel en determinados períodos de la evolución de la novela: cuando ésta adquiría un cierto carácter épico —por ejemplo, la novela barroca—); la novela se formó precisamente en el proceso de destrucción de la distancia épica, en el proceso de familiarización cómica del mundo y del hombre, de rebajamiento del objeto de representación artística hasta el nivel de la realidad contemporánea, imperfecta y cambiante. La novela no se edificó —ya desde el principio— en la imagen alejada del pasado absoluto, sino en la zona de contacto directo con esa contemporaneidad imperfecta. En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. La nueva y lúcida imagen artístico novelesca en prosa, y el nuevo concepto científico crítico, basado en la experiencia, se formaron paralelamente y al mismo tiempo.

De esa manera, la novela —ya desde el comienzo— se construyó con otros materiales que los demás géneros acabados; posee otra naturaleza; a través de ella, junto con ella y en ella, se ha conformado, en cierta medida, el futuro de toda la literatura. Por eso la novela, una vez hubo nacido, no pudo convertirse simplemente en un género más entre otros géneros, ni pudo establecer relaciones con los demás géneros en base a una coexistencia pacífica y armoniosa. En presencia de la novela, todos los géneros empezaron a tener otra resonancia. Comenzó una lucha de largo alcance, una lucha por la novelización de los demás géneros, por atraerlos a la zona de contacto con la realidad imperfecta. El camino de esa lucha ha sido complejo y sinuoso.

La novelización de la literatura no significa en ningún caso una imposición a los demás géneros de un canon ajeno, en tanto que pertenece a otro género, ya que la novela no posee tal canon; es por naturaleza no canónica. Se distingue por su plasticidad. Es un género en búsqueda permanente, un género que se autoinvestiga constantemente y que revisa incesantemente todas las formas del mismo ya constituidas. Sólo así puede ser un género que se edifica en la zona de contacto directo con la realidad en proceso de formación. Por eso, la novelización de otros géneros no supone su subordinación a los cánones de un género ajeno; al contrario, supone la liberación de los mismos de todo lo que es convencional, petrificado, enfático e inerte, de todo lo que frena su propia evolución, de todo lo que los transforma, junto con la novela en estilizaciones de formas anticuadas.

He desarrollado mis tesis en forma un tanto abstracta. Las he ilustrado sólo con algunos ejemplos tomados de la antigua etapa del proceso de formación de la novela. Mi elección viene determinada por el hecho de que en la URSS se subestima completamente la importancia de esa etapa. En caso de que alguien hable de la etapa antigua de la novela, sólo se trata, por tradición, de la «novela griega». La etapa antigua de la novela tiene una enorme importancia para la justa comprensión de la naturaleza de este género. Pero, en realidad, la novela no pudo desarrollar en el campo de la antigüedad todas las posibilidades que aparecieron en el mundo moderno. Hemos señalado que en algunos fenómenos de la antigüedad, el presente imperfecto comienza a percibirse más cercano del futuro que del presente. Pero en el campo de la sociedad antigua, carente de perspectiva, el proceso de reorientación hacia el futuro real no podía concluirse: ese futuro real no existía

todavía. Tal reorientación se realiza por primera vez en la época del Renacimiento. En esa época, el presente, la contemporaneidad, no sólo se percibe por primera vez como una continuación sin terminar del pasado, sino también como un nuevo y heroico comienzo. Percibir a nivel de la contemporaneidad ya no significaba únicamente rebajar, sino también ascender a una nueva esfera heroica. En la época del Renacimiento, el presente percibió por primera vez, con toda claridad y lucidez, que estaba incomparablemente más próximo y emparentado al futuro que al presente.

El proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase. Esta época se caracteriza por la gran hondura y complejidad del mundo, por el inhabitual crecimiento de las exigencias humanas, de la lucidez y el criticismo. Esos rasgos son los que definen la evolución de la novela.

1941.