SEGUNDA RESPUESTA A VARGAS LLOSA (II)

un arma llamada novela

ANGEL RAMA

SÓLO un discurso parsimonioso y documentado puede cumplir la doble función de una respuesta intelectual: disolver los errores afirmados con talento y sin pruebas e ir construyendo una explicación coherente de los temas en debate. Éstos ya no son los iniciales, que han quedado atrás, sino: la novela como género y cosmovisión; las relaciones de la novela y la realidad; lucidez creativa e interpretación del mundo. Lo que sigue se refiere particularmente al primero, buscando diseñar una teoría de la novela que la desprenda de su evolución histórica y la patentice en el instante de su triunfo.

> 1. "en lo que respecta a la poesía y al teatro, mis ideas no son idénticas que en lo que concierne a la novela [...], concretamente en lo relativo a ese factor de negación, de cuestionamiento radical, de insatisfacción contra la realidad que yo creo que es el pulso más íntimo de la vocación del novelista y de las ficciones que genera".

No es suficiente fijar, por decreto voluntarioso, el radio de aplicación de una tesis estética y ni siquiera alcanza con la utilización frecuente del adjetivo "narrativo" para que ella adquiera reconocida especificidad. Ésta deberá desprenderse de la propia tesis, como aplicación forzosa a un solo campo del conocimiento —aquí la novela— y como incapacidad para interpretar cualquier otro.

No es ése el caso de la tesis del "deicidio", que es de tal amplitud como para referirse indiscriminadamente a cualquier producto intelectual y a la vez de tal vaguedad como para ni rozar lo peculiar de las operaciones creativas. Nada indica que la poesía y los poetas no puedan ser "deicidas" y de hecho la capacidad para un "cuestionamiento radical" podría ser más evidente en el autor de **Las flores del mal** que en el más equilibrado y contemporizador autor de **El rojo y el negro**, y la "insatisfacción contra la realidad" es más flagrante y hasta prácticamente deviene el sustento explícito de **Los cantos de Maldoror** de Lautréamont en un modo que no es perceptible en la prolija serie de "hombres de buena voluntad" que describiera el novelista Jules Romains. Puestos en esta perspectiva, podríamos teorizar con bastante fundamento que los grandes cuestionadores de la realidad han sido los poetas, no los novelistas, tarea que nos ahorra un libro donde tácitamente se conviene esta capacidad de la poesía del XIX: **Los signos en rotación** de Octavio Paz. No conozco ningún novelista de ese tiempo de quien se pueda decir que es padre del arte moderno como en cambio se lo puede proclamar de Arthur Rimbaud.

El distingo genérico se torna más absurdo cuando separa a la novela del teatro, sin recordar que son muchas veces ejercitados por el mismo autor: determinar en qué medida **La resistible ascensión de Arturo Ui** de Brecht cuestiona menos la realidad que la novela del mismo autor **Los negocios de Julio César** podría ser la materia para un nuevo tipo de crítica, la crítica fantástica. ¿Y quién afirmará que el teatro del escandinavo Henrik Ibsen implicó un cuestionamiento menor a la realidad de su tiempo que las novelas de la también escandinava Selma Lagerlöf o que la irónica requisitoria contra la sociedad inglesa en el teatro de George Bernard Shaw mostró menos insatisfacción que la también irónica narrativa de George Moore? Decir que **"el teatro ha sido un excelente vehículo de propagación de la fe dominante, religiosa o política"** es hacer una afirmación sólo válida si se refiere al teatro que los poderes pusieron a su servicio a lo largo de la historia (como pusieron parcialmente a los demás géneros), aunque ya frente a los "juegos" medievales se alzaron las "farsas" irreverentes, las fantasías de Gozzi habían tenido la contrapartida del Ruzzante, no fue por turismo que Shakespeare desapareció de Londres al fracasar la conspiración de Essex y, llegados al tiempo presente, no ha habido instrumento de cuestionamiento intelectual del orden estatuido que mostrara mayor vigor, destreza y virulencia que el teatro, superando en mucho a los demás géneros, en particular a la siempre tardía novela.

Si la tesis, como se ve, puede aplicarse indiscriminadamente a cualquier materia literaria, carece de la especificidad narrativa que el autor pretende atribuirle y aun podría sospecharse que hasta carece de especificidad literaria. Eso es al menos lo que ha apuntado un excelente crítico peruano José Miguel Oviedo, quien en un comentario —por lo demás muy elogioso— al libro de Vargas Llosa, concluye razonando: **"Además, ¿por qué únicamente escribir novelas es un acto deicida, una suplantación de Dios? ¿No podrán serlo también pintar cuadros, escribir poesía, componer música? La «teoría» puede abarcar tanto que ya empieza a contener poco."** [1]

Pienso que si el autor confiere carácter específicamente "narrativo" a su tesis es, otra vez, para no reconocer la dependencia de la historia y de los períodos culturales que en ella se elaboran, donde se determinan valores que rigen al conjunto literario, muy por encima de lo genérico.

> 2. "Usar mi tesis para estudiar los versos de Virgilio [...] sería tan improcedente [...]"

Si la tesis tuviera alguna especificidad de tipo genérico y tratara de expresar la esencia del narrativo, como dice su autor, entonces debería poder aplicarse a **La Eneida** de Virgilio, del mismo modo que a los poemas homéricos casi mil años anteriores, y en general a toda materia épica, anterior o posterior. Aunque las ideas de Vargas Llosa sobre los géneros parecen muy primarias, la crítica seria de la modernidad ya estableció, hace tiempo, que lo definidor del género narrativo no responde al uso del verso o de la prosa, sino al contar narrativo y a su ilusión de objetividad que sirvió para establecer la diferencia más flagrante con las formas de la lírica. De tal enfoque sobre su esencia y no sobre sus medios —que ya fue desarrollado por la propia estética romántica— nace la legitimidad del pasaje, peculiar de la modernidad, gracias al cual transitamos de la "poesía dramática" de los clásicos al actual teatro en prosa, sin producirse ruptura apreciable de su especificidad y pasamos de la "poesía épica" clásica y medieval a la moderna novela en prosa.

PARA no repetir las categorías de la poesía en la **Estética** de Hegel (quien cumple la recorrida por la "poesía épica" que le lleva de **La Ilíada** a **Hermann y Dorotea**, anotando el gradual ingreso de la "epicidad" en la narrativa —Ariosto y Cervantes, p. e.— que no llega a estudiar) prefiero recurrir a un escritor contemporáneo que desdichadamente no tiene en nuestra lengua la importancia que merece. Lo elijo por ser el autor de una genial novela titulada justamente **La muerte de Virgilio** (traducida hace años al español no despertó el entusiasmo lector) y porque es uno de los hombres que desde un ángulo idealista y más que nada eticista, se planteó con rigor los problemas de la narrativa en ensayos equiparables a su mejor obra creativa. Me refiero a Hermann Broch, claro está, y en particular a su conferencia sobre "La visión del mundo proporcionada por la novela", donde dice: **"Por ahora nos es suficiente con reconocer que la novela ha surgido en línea recta de los poemas éticos y de las canciones de gesta y que en cierta medida satisface un apetito, primitivo, de realidad y representa así una forma original de practicar el naturalismo [...]".** [2]

Con lo cual reconoceríamos que a través de milenios existe un elemento específico —que es la narración y a la vez la narración de aparentes realidades que se ofrecen con aire objetivo como imágenes verosímiles del mundo— que define la especificidad de un género que llamamos narrativo, aunque a la vez debamos reconocer que tal esencialidad se pliega a los distintos períodos históricos, obedeciendo a las concepciones culturales sobrevinientes. La influencia de la concepción cultural —anclada a su vez sobre una determinada estructura social y su escala valorativa— puede medirse por su capacidad para transformar el género y aun para imposibilitarlo. De tal modo que la permanencia milenaria de una cierta especificidad literaria no invalida las profundas modificaciones históricas que ha recibido, pero sí nos obliga a recordar que su rostro presente no devela su esencia sino que manifiesta su inserción en una determinada cultura que lo maneja para traducir a su cosmovisión global a la de las partes enfrentadas. De lo cual podemos extraer, contra las tesis que desde Ortega hasta Cioran han venido hablando de la muerte de la novela, que lo que debaten es la extinción de una determinada forma de la "narratividad", lo que puede trasladarse al debate sobre la extinción del sistema del conocimiento de la sociedad que le dio origen y la modeló.

> 3. "La novela es el más «histórico» de los géneros porque, a diferencia de la poesía o el teatro, cuyo origen se confunde con el de todas las civilizaciones, tiene fecha y lugar de nacimiento."

En orden. Primero: todos los géneros y no sólo la "novela", en la misma medida en que se trata de invenciones culturales, son históricos y por lo mismo datables, cosa que puede hacerse con mayor o menor dificultad y aun fijar la zona geográfica de nacimiento; segundo: dentro de la cultura materna griega hay una muy escasa distancia temporal —un par de siglos— entre el origen del género dramático y el del género narrativo, aun otorgándole a éste su más restricto carácter novelístico en prosa; tercero: ha habido civilizaciones enteras que han ignorado la existencia de algunos géneros, por lo cual el teatro no puede confundirse con el origen de todas las civilizaciones.

Ningún ejemplo más famoso que el de la civilización islámica, con el error paradigmático de Averroes cuando trataba de interpretar el texto de la **Poética** de Aristóteles sin darse cuenta de qué quería decir "tragedia" o "comedia" por desconocer el principio de la "representación de una acción" que define al género dramático. Le dio pretexto a Jorge Luis Borges para uno de los cuentos de **El Aleph**, "La busca de Averroes", donde muestra la reunión de notables árabes que ni siquiera asomándose a la ventana y viendo las espontáneas **representaciones** populares de los niños de Córdoba, podían reconocer la existencia de un género tan autónomo y definido como el dramático, porque la estructura de su cultura, donde la representación de imágenes venía prohibida desde el **Corán**, imposibilitaba la mera visión.

Si este ejemplo muestra la potencia que tiene sobre el género la concepción cultural de la sociedad —su **episteme**— hasta el grado de aniquilarlo, por lo mismo nos advierte acerca de la misma potencialidad que la concepción cultural pueda tener en el desarrollo y exagerado crecimiento de un determinado género, en detrimento de otros, tal como se produjo en el mundo moderno con el abusivo crecimiento de la novela en detrimento de la lírica. De este modo buscaremos el origen de un avance tan impetuoso y dominador como fue el de la novela, a partir del Renacimiento y sobre todo en el siglo XIX, llamado "el siglo novelístico", en las concepciones culturales de una sociedad sabiendo que ellas corresponden al pensamiento de una clase social dominante.

> 4. "El despiste de Rama, procede, sin duda, de una previa e inocente asimilación de todos los géneros, de un tácito convencimiento de su paralelismo: lo que vale para la novela, vale para el teatro y la poesía. Esta asimilación ha sido teorizada y puesta de moda por Barthes y sus discípulos y es una de mis objeciones a esa rama del estructuralismo [...]."

Con los disculpas obligadas al lector culto, tratemos de desenredar la madeja.

La discusión acerca de los géneros literarios es tan antigua como, por lo menos, los textos de Aristóteles y su definición más ardua de lo que parece a los bisoños en la materia. Al menos durante tres siglos, del XVI al XVIII, promovieron auténticas batallas intelectuales, cuyos epicentros pasaron de Italia a Francia, con la participación de centenares de teorizadores cuyos nombres han vuelto a la merecida oscuridad y quienes pasaron alegremente de las clasificaciones a su imposición preceptiva. A los dómines aferrados al tema de los géneros debemos algunos de los esplendorosos errores de la historia literaria (¿qué decir de las tres unidades que condenaron a la hoguera a tantas obras?) lo que hizo comprensible la general insurrección que registró el romanticismo. Éste abolió las rígidas cartillas, reconoció como legítimos a géneros que seguían estimándose "bastardos", "innobles" o "mixtos", como fue el caso de la novela moderna, y resolvió cancelar el debate sobre deslindes clasificatorios, mezclando todo. Fue una demostración de democrática y tumultuosa irresponsabilidad; fue un grito de libertad (de liberalismo); fue el triunfo de cierta vulgaridad que, vencidos los aristócratas, se regodeó en géneros nuevos como el "melodrama" o el "folletín narrativo" que aquéllos jamás hubieran aceptado. Al fin de cuentas estábamos en una revolucionaria sustitución de clases, operación que no se hace en los salones elegantes.

EL pensamiento heredero, de algún modo, de la poderosa onda romántica, hizo suya la oposición a los deslindes genéricos tratando de oponerles la idea unitaria de "poesía". Éste es

(Pasa a la página siguiente)

(Viene de la página anterior)

uno de los temas que normalmente se adscriben al magisterio de Benedetto Croce, quien en el cruce del siglo, en su **Estética**, ya enumeraba con evidente desdén las disputas sobre los géneros y que en su libro **La poesía** consagró al punto un capítulo irónico que tituló "El anquilosamiento de los géneros literarios y su disolución"[3] para observar de qué modo la esclerosis de la preceptiva literaria, al resultar fecundada por el historicismo del XIX, generó una segunda deformación que es la de las historias por géneros (todas las concebidas por Menéndez y Pelayo) con lo cual se dio el absurdo, agrega Croce, de que **"el protagonista de la historia de la poesía no es la Poesía sino el Género y hasta los Géneros"**. Similar operación cumple Vargas Llosa al recortar el género (narrativo) del conjunto de la literatura, reinstaurando la compartimentación de la preceptiva decimonónica cuando ésta trató de modernizarse pero sin renunciar a la retórica tradicional.

El grito de libertad de los románticos recién se cumpliría en nuestro siglo: el arte moderno practicó intensamente la mezcla de los géneros, inventó los que necesitaba para su trabajo creativo y obligó a que la crítica, aun la de los manuales (pienso en los Kayser o Wellek y Warran que, gracias a Dámaso Alonso, han sido infaustos mentores de los hispanoparlantes) se retrajera de todo dictamen rígido. En verdad, sería ocioso discutir si **"Pierre Menard, autor del Quijote"** debe considerarse un ejemplo del género narrativo —integra **Ficciones** de Borges— o una nota bibliográfica propia de una ensayística fantástica; o si en **El señor presidente** de Asturias hay poesía en prosa o es el género decimonónico del "poema en prosa" o si es prosa lírica...

Pero ni la furiosa mezcla de géneros de hoy ni el rígido encasillamiento de la poética de Luzán propia del XVIII, reducen en nada una comprobación que hiciera Octavio Paz en el sentido de que las semejanzas artísticas se dan más íntegramente en un plano sincrónico que en un decurso diacrónico; del mismo modo que a él le parecía **"discutible la existencia de una poesía francesa, alemana o inglesa"** pero no **"la realidad de la poesía barroca, romántica o simbolista"**[4] podría anotarse que las similitudes estéticas responden mucho menos a la utilización de un género (narrativo, lírico, dramático) que a la estética de una determinada época que impregna la totalidad creativa: la novela de García Márquez se parece más a la poesía de Álvaro Mutis que a la narrativa de José Eustaquio Rivera; la poesía de Parra del Riego no se parece a la de Juan Ramón sino a la cuentística de Felisberto Hernández.

Con esto, ¿damos por agotadas las posibilidades de un deslinde que conceda algún margen de autonomía y singularidad al género literario? Ya en el apartado tercero sugerimos que algunos datos autorizan ese campo independiente para los géneros, aunque no en ninguna de las acepciones que manejó la preceptiva tradicional que hace suya Vargas Llosa, sino dentro de una concepción de más rigurosa especificidad y por lo mismo alcanzada científicamente. Es la obra de los formalistas y estructuralistas quienes, al revés de lo que afirma Vargas Llosa, han comenzado a reconstruir el edificio de los géneros, en particular el narrativo, lo que resultaba previsible dentro de su reinstauración de la retórica.

V. Chlovski y P. Propp —uno en la narrativa culta rusa del XIX y otro en la folclórica— establecieron, mediante un trabajo muchas veces empírico, las unidades, los átomos irreductibles de la narrativa, buscando descubrir las leyes de su "ars combinatoria". Pero esta tarea no hubiera progresado sin el acceso a un horizonte operativo más amplio que se alcanzó por los avances de la semiología. Del mismo modo que los surrealistas reinstalaron el "hecho poético" en un marco más amplio que el de la poesía, los estructuralistas, trabajando sobre los lenguajes derivados de la literatura, situaron el funcionamiento del "relato", sus unidades y combinaciones, en el enclave más generalizado y abstracto posibles. Los trabajos de U. Eco, de R. Barthès, de T. Todorov, de J. Greimas, etc., han contribuido a esta reconstrucción de una especificidad narrativa aunque, dado el enfoque de sus autores, ella no implica sino raramente una cosmovisión, aunque sí una ideología definida.[5]

5. **"nació en Occidente, en la alta Edad Media, cuando moría la fe y la razón humana iba a reemplazar a Dios".**

Que la alta Edad Media, período que anormalmente se extiende hasta el primer milenario[6] señale la muerte de la fe y vea surgir la novela es rigurosamente incierto. Quizás Vargas Llosa se refiera a la baja Edad Media, donde igualmente es impensable que haya muerto la fe pero donde al menos surgen los cuentistas o "novelieri", antecedentes de los novelistas europeos que recién se difunden en el Renacimiento, dado que es éste el gran período de crecimiento de la novela pastoril y la caballeresca que sirven de antecedente a la real invención de la novela moderna, que está toda puesta entre las manos de Cervantes.

Si bien, como ya apuntamos, el género narrativo es muy antiguo; si bien algunos productos de la Antigüedad como el fragmentario **Satiricón** resultan más novela que muchas pastoriles y caballerescas, la constitución de la novela moderna, en prosa, se ubica históricamente en la línea ascendente del barroco, al cual, por concluir el período renacentista, correspondió asumir el universo creado por la sociedad europea a la que ya pertenecemos. Es aventurado hablar de muerte de la fe, aun en estos momentos renacentistas: la quiebra de la unidad religiosa no hizo sino avivar fuegos celestiales de uno y otro lado y nos proveyó de los mejores momentos de la mística y de la ascética, las más brillantes traducciones bíblicas, la energía misionera más alucinada y cruel, el arte del claroscuro y nuevas formas literarias como el auto sacramental. Pero si no quebró la fe, se hizo más compleja la estructura social y por ende la cultura, y hubo sí la notoria emergencia de un grupo, en proceso de gradual ascenso dentro de la dominante aristocrático-eclesiástica de la sociedad, cuyas condiciones de vida y cuyos propósitos conducían fatalmente a una colisión con los poderes en un plazo impredecible. Ese grupo, que formaban los burgueses, descubre en el género literario más vulgar de su tiempo, como quien dice entre los desperdicios del banquete literario aristocrático, la posibilidad de un arma de combate de extraordinaria eficacia en el campo de la cultura, género por lo demás que no le fue disputado como sí el del teatro, que sólo parcialmente conquistó (y por ahí debe buscarse la explicación de que el teatro de Calderón no tuviera, no pudiera tener un equivalente novelesco). Del mismo modo que no inventaron la moneda ni el comercio, tampoco inventaron el "género narrativo", pero

un arma

también en este caso fueron capaces de trasmutar ese instrumento, cuyas posibilidades percibieron mejor que nadie, para ponerlo al servicio de un proyecto de lucha y dominación. Tan sabiamente fue asumido y reelaborado el género para tales fines, que no habían pasado dos siglos de la aparición del **Quijote** cuando permitió la violenta expansión de la novela romántico-realista que acompañó el triunfo universal de la burguesía y ya entonces apareció sellado de un modo tan exclusivo que hasta hoy las clases sociales sustituyentes (como el proletariado en este medio siglo último) no encontraron cómo modificarlo sustancialmente, fuera de fugaces acomodaciones documentalistas o retornos a la epicidad originaria.

Como ocurre con tantos instrumentos, en el momento de ser recogido por la burguesía había servido ya a fines dispares que valieron como otras tantas máscaras donde su esencia parecía invertir su signo. Pero las posibilidades enteramente distintas que comportaba, más acordes con sus específicas articulaciones narrativas, fueron percibidas tras los disfraces, por un grupo social muy necesitado de un instrumental eficaz. Hagiografía, pastoril, caballeresca, eran las formas exitosas que había adoptado la incipiente novela en el XV y XVI, creando en esos casos, y particularmente en la temática caballeresca, un producto híbrido movido por una interna contradicción: por un lado implicaba la conversión de la poesía épica (especialmente francesa) a las formas del discurso prosístico mientras que por otro buscaba sostener la tendencia arcaizante que dentro de Europa desarrolló el sistema español para prolongar la vida del pensamiento medieval. A esa contradicción se debe que fracasara tanto en ofrecer una imagen verosímil del mundo como en componer series narrativas causales coherentemente articuladas, porque las tendencias peculiares de un discurso narrativo contradecían el nivel ideológico propuesto.

Vargas Llosa, que ha puesto un bello prólogo a un libro ilegible, el **Tirant lo Blanc** de Joannot Martorell,[7] del cual ya decía el cura del **Quijote** que "merecía el que lo compuso, pues no hizo tantas necedades de industria, que le echaran a galeras por todos los días de su vida", no parece reparar, en su entusiasmo, que ese producto ya estaba descolocado en su tiempo, que su incapacidad para unificar pensamiento y escritura lo había condenado a la extinción: no respondía al proyecto cultural de los nuevos grupos ascendentes y resolvía mal, epigonal y contradictoriamente, los que aún difundían los grupos rezagados. Comparto el juicio general de Hauser en su explicación del fracaso histórico de la caballeresca: **"La culpa de la derrota, en lo grande como en lo pequeño, la tiene, como ahora se ve bien claramente, el anacronismo histórico de la caballería, la inoportunidad del romanticismo irracional en este tiempo esencialmente antirromántico"**,[8] términos que Hauser utiliza para explicar el absurdo histórico de un género, extinto desde el siglo XVI, del que Vargas Llosa se ha hecho portaestandarte actual y que son casi los términos que ha empleado para definir la tesis "deicida" que Vargas maneja en su libro sobre García Márquez para definir las operaciones narrativas del presente, lo que no haría sino subrayar —con la misma nota arcaizante— la coherencia de las tesis que él desarrolla.

Ese nuevo tiempo de que habla Hauser implicaba nuevas técnicas de conocimiento y probablemente lo que vio en la novela la impetuosa burguesía no fue simplemente la "vulgaridad" del género que le era abandonado por los poderes culturales de la sociedad, sino su afinidad con un discurso racional sistemático que imponía un religamiento operativo más eficaz sobre la realidad, junto con una invalidación ruda del sistema todavía vigente. En todos los períodos de la historia anterior en que vemos despuntar sobre el horizonte cultural un esfuerzo de racionalización de tipo urbano que se apoye en un manejo empírico de la realidad, observamos simultáneamente el crecimiento de los órdenes narrativos dentro de la literatura, al punto que la **Dialéctica del iluminismo** (Horkheimer-Adorno) no hace sino reconstruir las vicisitudes históricas de este proceso junto con su atroz coronación contemporánea, permitiéndonos ver sus virtudes originales y sus perversiones posteriores en textos que van de **La Odisea** a la **Historia de Julieta** del marqués de Sade.

Pero aunque esta elección de un determinado género, su incentivación y su elaboración crecientes, haya sido el objeto de una proposición intelectual (y cultural y social) perfectamente definida —y lúcida en el grado en que lo son estas decisiones de la historia— una de sus marcas distintivas será, desde el comienzo, o sea desde el **Quijote**, la ambigüedad con que se ha de ofrecer, afirmándose como mera realidad y no como una operación artística convencional. Esto explica su deliberado escamoteo de las premisas —los códigos— que la explican y justifican, los cuales la situarían en su específico terreno literario; en eso se diferencia y distancia del comportamiento del arte anterior, tradicional. Aunque la observación de Barthes se refiere a la cultura actual ("la repugnancia a proclamar sus propios códigos

llamada novela

distingue a la sociedad burguesa y a la cultura de masas que de ella ha surgido: a una y a otra le son necesarios signos que no tengan aspecto de signos"[9]) podemos rastrear, en los orígenes del género "novela moderna" ese mismo afán de falsa naturalidad o realidad (es la historia del manuscrito de Cide Hamete Benegeli "casualmente" descubierto y esa inmensidad de manuscritos que parecen desparramados por cuanto lugar atraviesa Don Quijote) que está en la fuente de una confusión que practicó a fondo el novelista decimonónico y que me desconcierta que en la segunda mitad del siglo XX haga suya Vargas Llosa: aquella astucia que finge que las novelas son realidades. En la primera página de **Le Pére Goriot**, Honorato de Balzac se permite el desparpajo de definir el "roman" que comienza a escribir con esta advertencia: **"Ah sachez-le: ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. All is true"**.

SI la historiografía responsable (Américo Castro) nos había enseñado que era a través de la inmersión en el barroco del XVII que se producía la modificación central que en la literatura generaba la "novela moderna" y en general todo el arte que ya pertenece al moderno, resulta ahora que a una misma conclu ión parece llegar Michel Foucault cuando va organizando los estratos de su arqueología del saber, encontrando que es en ese mismo periodo que se produce la sustitución del viejo **epistema** por el pensamiento clásico, cosa que se produce en una dimensión más vasta y abarcadora que la exclusiva filosófica, dado que modifica el sistema del conocimiento global de la sociedad y el comportamiento de todos sus sectores. En cierto modo instaura un nuevo contorno y proporciona las bases para que alcancen relieve las obras capitales del momento: las **Meninas** velazqueñas y el **Quijote** cervantino.

Éste no sólo apunta a la asunción del género, sino que marca el comienzo de la preterición de la poesía respecto de la novela en prosa, viviéndolo Cervantes al nivel de un drama personal. A pesar del ingente esfuerzo de trasmutación de la poética gongorina, la poesía será remitida por esta sociedad creciente a una función arcaica, quedará vinculada al reino de las similitudes y las analogías mágicas, preanunciando la radical elisión que padecerá cuando llegue la hora del triunfo definitivo de la burguesía en el siglo XIX, posesionada de la función "maldita" a que ha sido condenada. En cambio la novela en prosa ha de ser desarrollada y ajustada progresivamente —de un modo cada vez más perfecto— al proyecto de dominación que concibe esta clase, que en su primer tramo implica la destrucción metódica de la fortaleza aristocrática pero que no bien llegado el momento del triunfo es abandonada a las impulsiones propias de la estructura económica general que ponen en funcionamiento los ingleses dieciochescos. Por eso pienso que cuando Goldmann (tras la lectura de Lukács y Girard) recoge la idea de la novela como búsqueda degradada de valores dentro de un universo asimismo degradado, sólo puede aplicar esta definición ideológica a un período histórico muy estrictamente enmarcado, en que se ha producido esa degradación que no es sino la falencia de los valores creados por el mismo conjunto que ahora los contempla en tal nivel y simultáneamente se ha resquebrajado la adhesión intelectual al grupo social dinámico determinando una escisión interna. Apuntaríamos así a un período óptimo del XIX lo que queda corroborado con la segunda tesis goldamiana que interpreta la "forma novela" como la trasposición **"de la vida cotidiana, dentro de una sociedad individualista nacida de la producción para el mercado"**.[10]

Es también ése el período histórico en que hace crisis el problema de las disidencias a que se refiere Vargas Llosa, constituyéndolas en orígenes del impulso creativo. No parece haber reflexionado suficientemente que no hay "disidencias" sin "coincidencias", que son términos que se implican y sostienen mutuamente cuando pensamos los problemas en forma global o social, y no individual. Nunca se trata meramente de la discrepancia de un hombre solo contra el mundo, dado que ésta sería una concepción en sí misma culturalmente filiable (porque implicaría el abroquelamiento individualista extremo que no haría sino confirmar el aserto de Adorno acerca de que **"el individuo debe la propia cristalización a las formas de la economía política, en especial a la economía ciudadana del mercado"**) sino de una "disidencia" respecto de una precisa concepción cultural sobre la realidad que nos religa y nos hace "coincidir" con otras concepciones dentro del proceso del natural enfrentamiento de los sectores de una sociedad como las nuestras.

La asunción de la propia "novela moderna" no es hija de la "disidencia" de algún escritor respecto a (no a la realidad como repite Vargas Llosa y parece que ella le hubiera sido ofrecida, al fin, por primera vez a un hombre "in puribus naturalibus") una concepción cultural vigente y oficializada por el sistema imperante, sino de su "coincidencia" con algo que se nos presenta como una modificación del **episteme** de Occidente, cosa que obviamente no podrían haber hecho algunos hombres aislados sino sólo una clase social, ya que significa modificar los presupuestos todos de la cultura, las formas del saber y del conocimiento, los valores, los órdenes de las artes y de las letras. Cosa que tampoco puede llevarse a cabo sin haber encontrado previamente la pista de una transformación radical del sistema económico que sustentara el edificio: si la mutación de las ideas puede estar destinada a facilitar la impulsión de ese nuevo sistema, mal podríamos concebir cómo podría plantearse la mutación si ya no existiera en marcha un proyecto económico de índole transformadora el cual a su vez sólo puede implicar la actividad de un grupo social adecuado.

De las muchas definiciones de esa modificación que han venido siendo propuestas por los tratadistas, prefiero la de Foucault: **"Lo semejante, que durante mucho tiempo había sido una categoría fundamental del saber —a la vez forma y contenido del conocimiento— se ve disociado en un análisis hecho en términos de identidad y de diferencia, además, ya sea indirectamente por intermedio de la medida o directamente y al mismo nivel, la comparación se remite al orden; por último, el papel de la comparación no es ya revelar el ordenamiento del mundo; se la hace de acuerdo con el orden del pensamiento y yendo naturalmente de lo simple a lo complejo"**[11] y la prefiero porque, coincidiendo pasmosamente con algunas notas histórico-literarias que pueden seguirse en los escritos de Américo Castro[12] nos permite intentar una nueva lectura del **Quijote** como base del género y de su desarrollo posterior hasta nuestro tiempo, más estrictamente hasta finalizar el siglo XIX, con Freud y Nietzsche.

Cuando Cervantes escribe el **Quijote** "disiente" en forma —más que notoria, flagrante— con las novelas de caballería que constituyen el "imaginario" del sector social al que sigue reteniendo el poder y que mantiene epigonalmente ese conjunto de valores caducos (y por suerte no se le ocurre tratar de describir las "lacras" del sector social a imagen de los ineficaces escritores programáticamente "sociales", pues sabe que su función está situada en la literatura, como un debate dentro de ella) pero en la misma operación creativa está "consintiendo" con un nuevo sector social y con una nueva constelación de valores. Lo que su obra tiene de genial responde en buena medida a su función augural: es el manifiesto de una nueva cultura; de una beligerante acusación contra los tiempos viejos de la novela de caballería; de una reconversión del "epos" que pasa a organizarse en la "novela" de la burguesía ascendente; de una racionalización progresiva que va disminuyendo la variante espacio y la variante peripecia en beneficio de la concentración sobre el individuo, construido sobre un devenir que debe poder aceptarse lógicamente; de una nueva disposición del discurso literario que debe ganar autonomía y por lo tanto debe autoabastecerse (fingir que es la realidad, lo que está en el origen del error sobre ese presunto "elemento añadido" a la realidad de que habla Vargas Llosa y al cual ya contestó de hecho Jakobson diciendo que es una pesquisa policial en que se busca a todo menos al asesino) para poder así romper la dependencia de las palabras respecto del sistema analógico; de que es, en fin, una nueva arma de combate.

---

1. José Miguel Oviedo: "La crítica como confesión de parte". Revista **Eco**, nº 143-4. Bogotá, marzo abril 1972, p. 516.
2. Hermann Broch: **Création littéraire et connaissance**. París, Gallimard, 1966. Tomo 1, p. 224.
3. Benedetto Croce: **La Poesía**. Buenos Aires, Emecé, 1954, p. 181.
4. **Poesía en movimiento**. México, Siglo XXI, 1966, p. 3. (Selecciones y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis.)
5. La bibliografía sobre el punto es muy nutrida. Tienen interés los ensayos reunidos en **Communications** nº 4 (donde está el estudio de C. Bramond sobre el mensaje narrativo) y en el nº 8 consagrado a "L'analyse structurale du récit" (donde se incluye la excelente introducción de Roland Barthes y la investigación de Greimas sobre el relato mítico). De Todorov pueden verse los capítulos consagrados a la narración en **Literatura y significación**, Barcelona, Planeta, 1971. No conozco, sino a través de una entusiasta reseña de Julia Kristava (en **Semiotiqué**, París, Du Seuil) los trabajos del soviético Mijail Bajtin, quien en dos libros recientes, uno sobre Dostoievski (Moscú, 1963) y otro sobre Rabelais (Moscú, 1965) habría desarrollado una nueva teoría de los géneros que vería a la narrativa como un relato polifónico dialógico.
6. El libro de Jan Dhondt, sobre **La alta Edad Media** (Madrid, Siglo XXI, Española, 1971) comienza diciendo: "Nuestro libro trata una época que se extiende desde la mitad del siglo VIII hasta mediados del XI aproximadamente. Es éste, quizá, el período en el que Europa ha tenido menor importancia en el orbe."
7. Joannot Martorell, Martí, Joan de Galba: **Tirant lo Blanc**. Madrid, Alianza Editorial, 1969, dos vols.
8. Arnold Hauser: **Historia social de la literatura y el arte**. Madrid, Guadarrama, 1962, t. I, p. 279
9. **Communications**, nº 8, p. 14
10. Lucien Goldmann: **Pour une sociologie du roman**. París, Gallimard, 1964, p. 24.
11. Michel Foucault: **Las palabras y las cosas**. México, Siglo XXI, 1968, p. 61.
12. Américo Castro: **Hacia Cervantes**. Madrid. Taurus, 1957.

HENRY DE MONTHERLANT (1896-1972)

SINGULAR caso el de Henry de Montherlant. Extraordinario ejemplo de un escritor que ha atraído a lo largo de su casi octogenaria vida (acaba de matarse, a los 76 años) tanto la idolatría como la irritación de varias generaciones. Un extremo u otro: no parece haber para Montherlant más que el juicio admirativo que calla las reservas o el denuesto indiscriminado hacia su obra ("retórica y vacía") o hacia su persona ("ególatra, solitario"). Es sin duda esa misma polémica, esa contradicción permanente de sus escritos y actos lo que ha mantenido su presencia en el mundo de las letras, reconocidas las calidades del estilo y a pesar de la vetustez de muchos valores sustentados. Montherlant mismo hizo más de una vez referencia a la "dualidad" u oscilación de sus vivencias e ideas. Así en el prólogo de Le Maître de Santiago: **"Hay en mi obra una vena profana que alimento alternativamente, acaso simultáneamente. Pertenecen a la primera** La Relève du Matin, La Rose de Sable, Service Inutile, **las cartas de Costals a Thérèse en** Les Jeunes Filles, Fils de Autres, Port-Royal, Le Maître de Santiago. **A la segunda,** Les Olympiques, Aux Fontaines, La Petite Infante, **los cuatro libros de** Les Jeunes Filles. **En** Le Solstice de Juin **he mezclado ambas corrientes en el mismo corazón del libro."**

Si logró este sincretismo en Le Solstice de Juin **—y hasta qué punto es difícil decirlo— lo cierto en cambio es que sus libros se alimentan continuamente de esta doble corriente y lo que ella implica. Pero su cualidad de escritor reside más en la fuerza de su prosa, en la belleza de sus páginas, en la herencia de la** calidad **asumida directamente de los clásicos —un Saint-Simon, un Corneille, un Bossuet— utilizando el brío del estilo y la gran tradición de la oratoria, que en la suma de problemas, que en la "visión del mundo" propuesta por su literatura. Se puede así admirar lo uno sin compartir lo otro. Y es que, efectivamente, muchos temas de Montherlant, muchas de sus preocupaciones, envejecieron. Aludiendo a** La Jeuneusse d'Alban de Bricoule **Alberes señaló con acierto: "Alban de Bricoule no expresa aquí ni el estado de la sociedad en 1922 ni tampoco el estado espiritual de los jóvenes que regresaban de uno o dos años de guerra. Traduce simplemente la necesidad de afirmación del individuo, de un individuo que, con razón o sin ella, encuentra en sí mismo más fuerza vital y valor estético que en el mundo que le rodea." Esta apreciación define sin quererlo toda la postura de Montherlant, su curioso** alejamiento **del hombre, de sus contemporáneos, que tanto precisamente éstos le reprocharon. Un individuo, un escritor solitario, cultivador de su "diferencia" aristocrática con el vulgo, misógino hasta el cinismo más brutal, escéptico del esfuerzo más pequeño de los hombres, todos esos valores —o disvalores— se encuentran expuestos hasta agresivamente en sus numerosas novelas, obras teatrales y ensayos, para no citar los famosos** Carnets de 1948 **o** Service Inutile **de 1935, donde resume y compila su pensamiento respecto a muchos de estos temas y actitudes. La displicente indiferencia, tan a contrapelo de la magnífica escritura, creó o constituyó la fuente de los más graves equívocos en torno a su condición de escritor y de hombre. De ahí sus inoportunos reproches a Francia y el espíritu francés en momentos de la ocupación y la resistencia, su inoportuna admiración por Alemania (que encarnaba su ideal belicista, su culto a la supremacía viril) más tarde recriminados agriamente por Simone de Beauvoir y, tras la guerra, motivo de su excomunión del círculo de escritores franceses por traición intelectual.**

Las virtudes de una imaginación dominada por el cauce de la forma, la vitalidad y la fuerza de sus personajes, la sensualidad, el vigor de su sátira, eso ha hecho perdurar algunas de sus novelas, como su sentido de la escena, a veces sin embargo ampuloso, le han creado un nombre como dramaturgo. En sus novelas la propia formación literaria clásica ha dejado impresas estructuras anacrónicas apenas salvadas (como sucede en Camus y Gide) gracias a la fuerza puramente literaria, al "saber escribir" antes que a virtudes más modernas y acordes al propio tiempo en que fueron creadas. En otras palabras, pertenecen a las formas y a la sensibilidad del siglo XIX (y XVIII), intocados aún por los genios revolucionarios del XX: Proust, Kafka, Joyce.

Si esto tiene una explicación (Boisdeffre señalaba: "De Montherlant, como de Barrés, se puede decir que es un hombre del Renacimiento, o aún de la Antigüedad, extraviado en pleno siglo XX") ha de estar ante todo en su soberbia de solitario que buscó afirmarse encontrando fundamentos exclusivamente en sí mismo y muy pocas veces en los demás.

J. R.