

LA NOVELA DE EDUCACIÓN (O DE APRENDIZAJE) Y SU IMPORTANCIA EN LA HISTORIA DEL REALISMO ¹

[NECESIDAD DE UN ANÁLISIS HISTÓRICO PARA EL ESTUDIO DEL GÉNERO DE LA NOVELA (NO UN ANÁLISIS ESTADÍSTICO FORMAL O NORMATIVO)·LA HETEROGENEIDAD DEL GÉNERO DE LA NOVELA·UN INTENTO DE CLASIFICACIÓN HISTÓRICA DE SUS VARIETADES·CLASIFICACIÓN SEGÚN EL PRINCIPIO DE ESTRUCTURACIÓN DE LA IMAGEN DEL HÉROE: NOVELA DE VAGABUNDEO, NOVELAS DE PUESTA A PRUEBA, NOVELA BIOGRÁFICA (AUTOBIOGRÁFICA), NOVELA DE EDUCACIÓN·NI UNA SOLA VARIETADE HISTÓRICA CONCRETA PUEDE SOSTENER EL PRINCIPIO PURO, SINO QUE SE CARACTERIZA POR LA PREDOMINANCIA DE UNO U OTRO PRINCIPIO DE REPRESENTACIÓN DEL PROTAGONISTA·PUESTO QUE TODOS LOS ELEMENTOS SE DETERMINAN MUTUAMENTE, EL PRINCIPIO DE REPRESENTACIÓN DEL HÉROE SE RELACIONA CON CIERTO TIPO DE ARGUMENTO, CON UNA CONCEPCIÓN DEL MUNDO, CON UNA DETERMINADA COMPOSICIÓN DE LA NOVELA· LOS CASOS DE GOETHE, ROUSSEAU Y WALTER SCOTT].

HACIA UNA TIPOLOGÍA HISTÓRICA DE LA NOVELA.

El tema principal de nuestro trabajo es el tiempo-espacio y la imagen del hombre en la novela. Nuestro criterio es la asimilación del tiempo histórico real y del hombre histórico por la novela. Esta tarea es principalmente de carácter histórico-literario. Pero todo problema teórico puede solucionarse únicamente en relación con un material histórico concreto. Además, la tarea en si es demasiado amplia y precisa de cierta delimitación, tanto desde el punto de vista teórico como desde el histórico. De lo cual deriva nuestro tema más concreto y específico: **la imagen del hombre en el proceso de desarrollo en la novela.**

Ante todo, hay que aislar rigurosamente el aspecto del crecimiento esencial del hombre. La enorme mayoría de las novelas (y de sus variedades) conoce tan sólo la imagen preestablecida del héroe. Todo el movimiento de la novela, todos los acontecimientos representados en ella y todas las aventuras trasladan al héroe en el espacio, lo mueven en la escala de la jerarquía social: de mendigo, se convierte en hombre rico, de vagabundo en noble; el héroe bien se aleja, bien se acerca a su objetivo: la novia, el triunfo, la riqueza, etc. Los acontecimientos truecan su destino, cambian su posición en la vida y en la sociedad, pero el héroe mismo permanece sin cambios, igual a sí mismo.

En la mayoría de las variedades del género novelístico, el argumento, la composición y toda la estructura interna de la novela postulan esta invariabilidad, la firmeza en la imagen del protagonista, lo estático de su unicidad. El héroe es una constante en la fórmula de la novela; todas las demás magnitudes -la ambientación, la posición social, la fortuna, en fin, todos los momentos de la vida y del destino del héroe- pueden ser variables. El contenido mismo de esta constante (que es el héroe preestablecido e invariable) y los propios indicios de su unicidad, constancia y autoidentidad pueden ser muy variados: comenzando por la identidad del nombre vacío del protagonista (en algunas novelas de aventuras) y terminando por un carácter complejo, cuyos aspectos aislados se revelan gradualmente, a lo largo de toda la novela. Puede ser diferente el principio esencial que rige la selección de rasgos, y diferente el principio de su relación mutua y de su unificación en la totalidad de la imagen del héroe. También pueden ser diversos los modos de manifestación estructural de esta imagen.

Pero, con todas estas diferencias en la constitución de la propia imagen del héroe, no hay movimiento de generación. El protagonista viene a ser un punto inamovible y fijo alrededor del cual se lleva a cabo toda clase de movimientos en la novela. La constancia y la inmovilidad interna del protagonista es el punto de partida del movimiento de la novela. El análisis de los argumentos novelescos demuestra que éstos implican a un héroe preconcebido e invariable, que establecen la unidad estática del protagonista. El movimiento del destino y de la vida de este héroe preestablecido es lo que constituye el contenido del argumento; mientras que el carácter mismo del hombre, su cambio y su desarrollo no llegan a ser argumento. Éste es el tipo predominante de la novela. Al lado de este tipo preponderante, masivo, aparece otro -que llamaremos "*novela de educación*"-, incomparablemente más raro, que ofrece una imagen del hombre en proceso de desarrollo. En oposición a la unidad estática, en este tipo de novela se propone una unidad dinámica de la imagen del hombre.

1] NOVELA DE VAGABUNDEO. El protagonista es un punto que se mueve en el espacio, que carece de características importantes y que no representa por si mismo el centro de atención artística del novelista. Su movimiento en el espacio (el vagabundeo y en parte las aventuras, que consisten principalmente en *pruebas*) permite al artista exponer y evidenciar la heterogeneidad espacial y social (estática) del mundo (países, ciudades, culturas, naciones, diferentes grupos sociales y las condiciones específicas de su vida). Este tipo de representación del héroe y de estructuración de la novela es el naturalismo de la antigüedad clásica (Petronio, Apuleyo, peregrinación de Encolpio y otros, viajes de Lucio, el asno) y la picaresca europea: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Allarache*, Franción, Gil Blas y otras. El mismo principio, pero en una forma más compleja, predomina en la picaresca de Defoe (*El capitán Singleton*, *Moll Flanders* y otras), en la novela de Smollet (*Roderick Random*, *Peregrin Pickle*, *Hanifry Clincker*). Finalmente, el mismo principio de representación del héroe fundamenta, en su forma más compleja, algunas variedades de la novela de aventuras del siglo XIX que continuaron la línea de la picaresca.

La novela de vagabundeo se caracteriza por una *concepción puramente espacial y estadística de la heterogeneidad del mundo*. El mundo es la contigüidad espacial de diferencias y contrastes; y la vida representa una alternancia de distintas situaciones contrastantes: buena o mala suerte, felicidad o desdicha, triunfos o derrotas, etcétera.

Las categorías temporales están elaboradas muy débilmente. En la novela de este tipo, el tiempo por sí mismo carece de sentido sustancial y de matiz histórico; incluso el tiempo biológico -la edad del héroe, su movimiento desde la juventud, a través de la madurez hacia la vejez- ora está ausente totalmente, ora apenas está marcado formalmente. En este tipo de novela sólo se elabora el tiempo de la aventura que consiste en la contigüidad de los momentos cercanos -instantes, horas, días- sacados de la unidad del proceso temporal. Las características temporales habituales en este tipo de novela son las siguientes: "*en aquel mismo instante*", "*en el siguiente momento*", "*un segundo antes o después*", "*Ilegó tarde*", "*se adelantó*", etc. (cuando se describe una batalla, una contienda, un motín, un saqueo, una fuga y otras aventuras),

¹ BAJTIN, M. M. (1979): *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo XXI, 1995⁶ (págs. 200-247).

"día", "noche", "mañana" aparecen como escenario de la acción para las aventuras. El significado específico de la noche como tiempo de la aventura, etcétera.

Puesto que el tiempo histórico está ausente, sólo se ponen de relieve las diferencias y contrastes; las relaciones importantes se omiten casi totalmente; *no existe la comprensión de la totalidad de tales fenómenos* socioculturales como naciones, países, ciudades, grupos sociales, profesiones. De ahí deriva la típica visión de grupos sociales, naciones, países, vida cotidiana ajena como de algo exótico, es decir, éstos se presentan como diferencias, contrastes, como lo ajeno. De ahí también *el carácter naturalista* de esta subespecie del género de la novela: la fragmentación del mundo en cosas, fenómenos, acontecimientos aislados, que o bien se presentan como contiguos, o bien se alternan. En este tipo de novela *la imagen del hombre, apenas apuntada, es tan estática como el mundo que lo rodea*. Este tipo de novela no conoce la transformación y el desarrollo del hombre. Si la situación del hombre cambia, bruscamente (en la picaresca, el mendigo se convierte en rico, un vagabundo sin nombre se transforma en noble), el hombre mismo sigue siendo igual.

2] NOVELA DE PRUEBAS. La novela de este segundo tipo se constituye como una serie de pruebas por las que pasan los protagonistas: pruebas de fidelidad, valor, valentía, virtud, nobleza, santidad, etc. *Ésta es la variedad del género novelístico más difundida en la literatura europea*. Incluye a la mayor parte de toda la producción novelística. El mundo de esta novela es arena de lucha y de pruebas que sufre el héroe: los acontecimientos, las aventuras vienen a ser piedra de toque para el último. El héroe siempre se representa como un ente concluido e invariable. Todas sus cualidades se presentan desde el principio, y a lo largo de la novela únicamente se comprueban.

La novela de pruebas también surge en la antigüedad clásica, en sus variedades principales. La primera está representada por la novela bizantina (*Etiópica*, de Heliodoro, *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio, etc.). La segunda abarca los géneros hagiográficos de los primeros siglos del cristianismo (sobre todo se trata de las vidas de mártires).

La primera variedad, que es la novela bizantina, se constituye sobre una puesta a prueba de la fidelidad y constancia de unos protagonistas idealizados. Casi todas las aventuras se organizan como atentados a la inocencia, pureza y mutua lealtad de los héroes. Los caracteres estáticos e inmutables y la idealidad abstracta de ellos excluyen toda transformación o desarrollo, toda aplicación de lo sucedido, visto o vivido como de una experiencia vital que cambie y forme a los héroes.

En este tipo de novela, a diferencia de la novela de vagabundeo, *se ofrece una imagen desarrollada y compleja del hombre*, la cual tuvo una enorme influencia en la historia ulterior de la novela. Esta imagen es básicamente unitaria, pero su unidad es específica, estática y sustancial. La novela bizantina, que surgió a partir de la segunda sofística, y que asimiló la casuística de la retórica, creó básicamente una concepción retórico-jurídica del hombre. Ya en este tipo de novela la imagen del hombre se impregnó de aquellas categorías judiciales y retóricas y de nociones de culpabilidad/inocencia, juicio/absolución, incriminación, delito, virtud, mérito, etc., que durante tanto tiempo predominarían en la novela, determinarían el planteamiento de la figura del héroe como acusado o cliente y que convertirían la novela en una especie de juicio sobre el protagonista. En la novela bizantina estas categorías tienen aún un carácter formal, pero ya desde entonces crean una específica unidad del hombre como sujeto del juicio, de la defensa o de la acusación, como portador de crímenes o de méritos. Las categorías jurídicas, judiciales y retóricas a menudo se transfieren, en la novela bizantina, hacia el mundo mismo, transformando los acontecimientos en casos, cosas en pruebas, etc. Todas estas situaciones se ponen en evidencia en el análisis del material concreto de la novela bizantina.

Dentro de la segunda variedad de la novela de pruebas, que también surge durante la antigüedad clásica, se combinan esencialmente tanto el contenido ideológico de la imagen del hombre como el de la idea misma de la prueba. Esta ramificación de la novela se iba preparando en las hagiografías de los mártires y otros santos del primer cristianismo (*Dion Crisóstomo*, leyendas del ciclo clementino², etc.). Sus elementos ya estaban presentes en la *Metamorfosis (El asno de oro)* de Apuleyo. Este tipo de novela se fundamenta en la idea de *la puesta a prueba de un santo mediante sufrimientos o tentaciones*. La idea de prueba no tiene carácter externo y formal, como en la novela bizantina. La vida interior del héroe, sus costumbres, llegan a ser un elemento importante de su imagen. El carácter mismo de la prueba se profundiza y se afina ideológicamente, sobre todo allí donde se representa la puesta a prueba de la fe por medio de la duda. En general, este tipo de la novela de pruebas se caracteriza por la conjunción de la aventura con problemas psicológicos. Sin embargo, en ella también la prueba se realiza desde el punto de vista de un ideal preconcebido y dogmáticamente asumido. El ideal carece de movimiento y de desarrollo. Incluso el protagonista de la prueba está concluido y preconcebido, de modo que las pruebas (sufrimientos, tentaciones, dudas) no llegan a ser para él una experiencia formativa, no lo cambian, y su rasgo más importante es precisamente esta constancia.

Otra variedad de la novela de pruebas es el *libro de caballerías medieval* (en su mayor y más importante parte), el cual, desde luego, sufrió una influencia significativa por parte de la novela de la antigüedad clásica. La gran heterogeneidad de los libros de caballerías se determina por los matices del contenido ideológico de la idea de la puesta a prueba (la predominancia de los motivos del amor, cortés o de los motivos eclesiásticos cristianos, o místicos). Un breve análisis de los tipos principales de estructuración de la novela caballerescas versificadas de los siglos XII y XIII y de los libros de caballerías de los siglos XIII y XIV y posteriores (hasta el *Amadís* y los *Palmerines*).

Finalmente, la variedad más importante y de mayor trascendencia histórica de la novela de pruebas fue la *novela barroca* (d'Urfé, Scudéry, Calprénéde, Lohenstein y otros). La novela barroca supo extraer de la idea de la puesta a prueba todas sus posibilidades argumentativas para poder estructurar una grande. Por eso la novela barroca descubre mejor que cualquier otra las posibilidades organizativas de la idea de prueba y, al mismo tiempo, la limitación y la estrechez de su alcance realista. La novela barroca representa el tipo más puro y consecuente de novela heroica que pone de manifiesto la particularidad de la heroización novelesca frente a la heroización épica. El barroco no tolera ningún término medio, nada normal, típico, habitual; en la novela barroca todo alcanza la escala de lo grandioso. El pathos retórico-judicial se expresa en este tipo de novela también de un modo muy consecutivo y claro. La organización de la imagen del hombre, la selección, de rasgos y su correlación, la manera de vincular los actos con los acontecimientos y con la imagen del héroe ("*destino*") se determinan mediante su defensa (*apología*), justificación, glorificación o, por el contrario, mediante una acusación o desenmascaramiento.

La novela barroca de puesta a prueba se bifurcó durante los siglos subsiguientes en dos ramificaciones: [a] *novela heroica de aventuras* (Lewis, Radcliffe, Walpole, etc.); [b] *novela sentimental patético-psicologista* (Richardson, Rousseau). Las características de las novelas de puesta a prueba varían considerablemente, sobre todo en lo que es la segunda ramificación, en la que aparece una peculiar heroización del personaje débil, del "*hombre pequeño*".

A pesar de todas las diferencias históricamente determinadas de la novela de pruebas, todas sus variedades poseen un cierto conjunto de rasgos comunes significativos que motivan la importancia de este tipo en la historia de la novela europea.

a] *El argumento*. En la novela de pruebas el argumento siempre se constituye sobre las desviaciones del curso normal de la vida de los personajes, sobre acontecimientos y situaciones tan excepcionales que no pueden existir en una biografía típica, normal, habitual. Así, en la *novela bizantina* se representan, principalmente, los sucesos que transcurren entre el desposorio y la boda o entre la boda y la primera noche nupcial, etc., es decir, son sucesos que en realidad no deberían tener lugar, que solamente separan dos momentos contiguos de una biografía, que

² *Clementinae*, obra hagiográfica del san, próxima a las formas literarias de la novela de la antigüedad clásica; una de las fuentes del Libro popular del doctor Johann Faustus, del s.XVI.

frenan el curso normal de la vida pero no la cambian: los amantes siempre se reúnen y se casan, y la vida por fin entra en su cauce normal, lo cual queda fuera de los límites de la novela. Con esto se determina también el carácter específico del tiempo en la novela: el tiempo carece de una duración biográfica real. De ahí el papel extraordinario de la casualidad tanto en la novela bizantina como, sobre todo, en la novela barroca. Los acontecimientos de la novela barroca, organizados como aventura, carecen de todo significado o de tipicidad biográfica o social, son inesperados, no tienen precedente, son excepcionales. De ahí también deriva el papel de los crímenes y de toda clase de anomalías en el argumento de la novela barroca, de ahí su carácter sangriento y a menudo perverso (este último rasgo es hasta ahora característico de la línea de la novela de aventuras que a través de Lewis, Walpole y Radcliffe -la *novela negra* o *gótica*- se conecta con la novela barroca).

La novela de pruebas siempre se inicia allí donde hay una desviación del curso social y biográfico normal de una vida y termina cuando la vida vuelve al carril de la normalidad. Por eso los acontecimientos de una novela de pruebas, sean lo que fueren, no plantean un nuevo tipo de vida, una biografía nueva que esté determinada por las condiciones transformadas de la existencia. Fuera de los límites de la novela, la biografía y la vida social siguen siendo normales e invariables.

b] *El tiempo*. (Lo ilimitado, lo infinito del tiempo de la aventura, las aventuras en sarta.) Ante todo, en la novela de pruebas encontramos una consecuente elaboración y pormenorización del tiempo de la aventura (que está separado de la historia y de la biografía). Además, en este tipo de novela, sobre todo en los libros de caballerías, aparece el tiempo fabuloso (bajo la influencia del Oriente). Esta temporalidad se caracteriza precisamente por la violación de las nociones del tiempo: p. ej. en una sola noche se realiza el trabajo de varios años o, por el contrario, los años transcurren en un solo instante (motivo del sueño encantado).

Las particularidades del argumento, que se constituye sobre las desviaciones del curso histórico y biográfico, determinan el rasgo general de la temporalidad en la novela de pruebas- el tiempo carece de parámetros reales (históricos o biográficos), le falta una ubicación histórica, es decir, fijación en una determinada época histórica, relación con sucesos y condiciones históricas. El problema mismo de la ubicación histórica aún no existía para la novela de pruebas.

Es verdad que el barroco creó también la novela de pruebas de carácter histórico (p. ej., *Ciro de Scudery*, *Arminio* y *Tusnelda* de Lohenstein), pero en este caso se trata de las novelas cuasi-históricas, y su temporalidad es también cuasi-histórica.

Un logro considerable de la novela de pruebas en la elaboración de la categoría del tiempo es el *tiempo psicológico* (sobre todo tratándose de la novela barroca). Esta temporalidad se caracteriza por su efecto sensible y por su duración (en la representación del peligro, de largas esperas, de pasiones insatisfechas, etc.) Pero esta temporalidad, matizada psicológicamente y concretizada, carece de localización inclusive dentro de la totalidad del proceso vital del individuo.

c] *Representación del mundo*. La novela de pruebas, a diferencia de la novela de vagabundeo, se concentra en el héroe; el mundo que lo rodea y los personajes secundarios se convierten, en la mayoría de los casos en un fondo para el héroe, en un decorado, en un mobiliario. Sin embargo, la ambientación ocupa un lugar importante en esta clase de novela (sobre todo en lo que se refiere a la novela barroca). Pero el mundo exterior, fijado al héroe estático como si fuera un fondo para éste, carece de autonomía y de historicidad. Además, a diferencia de la novela de vagabundeo, aquí el exotismo geográfico predomina sobre el social. La vida cotidiana que ocupa, un lugar importante en la novela de vagabundeo está aquí ausente casi por completo (esto sucede si lo cotidiano carece de matiz exótico). Entre el héroe y el mundo no hay una interacción verdadera: el mundo no es capaz de hacer cambiar al héroe, solamente lo pone a prueba -el héroe actúa sobre el mundo ni cambia su faz; al pasar por las pruebas, al eliminar a sus enemigos, etc., el héroe permite que todo quede en su lugar en el mundo; no transforma la imagen social del mundo, no lo reconstruye, ni siquiera pretende hacerlo. El problema de interacción entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y el mundo, no se planteó en, esta clase de novela, de lo cual deriva el carácter estéril y falto de creatividad del heroísmo en la novela de pruebas (aun en aquellas en que se representan héroes históricos).

Después de llegar a su máximo florecimiento durante la época del barroco, la novela de pruebas perdió su pureza, en los siglos XVIII y XIX, pero la manera de constituir una, novela sobre la idea de someter a pruebas sigue existiendo, por supuesto en una forma mucho más complicada, al asumir todo lo incluido por la novela biográfica y la de educación. La fuerza constitutiva de la idea de la puesta a prueba, que permite organizar a fondo el material heterogéneo alrededor de la figura del héroe, que hace conjuntar un argumento de aventuras con una profunda problemática y un complejo psicologismo, determina la importancia de esta idea en la historia posterior de la novela. Así, la idea del poner a prueba, aunque muy complicada y enriquecida con los logros de la novela biográfica y, sobre todo, con los de la novela de educación, fundamentó la novela del realismo francés. Las novelas de Stendhal y de Balzac son, de acuerdo con el tipo de estructuración, novelas de pruebas (la tradición barroca está especialmente arraigada en Balzac). Entre otros fenómenos importantes del siglo XIX hay que mencionar a Dostoiewski, cuyas novelas, por su estructura, son novelas de pruebas.

La idea misma de prueba se llena de los contenidos ideológicos más variados durante las épocas posteriores; p. ej., en el romanticismo tardío aparece la vocación puesta a prueba o la *genialidad*, o el hecho de que una persona sea la "señalada"; otra variedad es la prueba de los *parvenus* napoleónicos en la novela francesa, la de la salud biológica y la *adaptación a la vida* (Zola), la prueba de la genialidad artística y paralelamente la de la aptitud vital de un artista (*Künstlerroman*), y, finalmente, la prueba de un reformador liberal, de un seguidor de Nietzsche, de una persona amoral, de una mujer emancipada y toda una serie de otras posibilidades en la producción novelística de tercera que se dio durante la segunda mitad del siglo pasado. Una variedad especial de la novela de pruebas es la *novela rusa*, en la cual se prueba a un personaje en cuanto a su *aptitud social* y *valor* (tema del "hombre inútil").

3] NOVELA BIOGRÁFICA. La novela biográfica también se prepara ya desde la antigüedad clásica en forma de biografías, autobiografías y géneros confesionales del primer cristianismo (concluyendo en San Agustín). En aquel entonces, sin embargo, no se trataba sino de preparar apenas el terreno. Además, nunca ha existido una novela biográfica pura. Lo que ha existido es el *principio de constitución biográfica* (o autobiográfica) del héroe novelístico y una correspondiente estructuración de los aspectos relacionados con éste.

En la novela, la forma biográfica aparece en las siguientes variedades; la antigua forma ingenua: suerte/fracaso; trabajos y gestos; la forma confesional (biografía-confesión), géneros hagiográficos; y, finalmente, en el siglo XVIII se constituye la variedad más importante, que es la *novela biográfica familiar*.

Todas estas variedades de la estructura biográfica, incluyendo las más primitivas de todas, constituidas según una lista de éxitos y fracasos, se caracterizan por una serie de rasgos específicos de gran importancia.

a] El *argumento* de una forma biográfica, a diferencia de la novela de vagabundeo y de la de pruebas, no se basa en las desviaciones del curso normal y típico de la vida, sino en los *momentos principales y típicos de cualquier vida*: nacimiento, infancia, años de estudio, matrimonio, organización de la vida, trabajos y logros, muerte, etc., o sea que se concentra precisamente en aquellos momentos que se sitúan *antes del comienzo o después del final de lo que abarca una novela de pruebas*.

b] A pesar de que representa la vida del protagonista, su imagen en la novela eminentemente biográfica *carece de una formación, de un desarrollo verdadero*; cambia, se transforma y se construye la vida del héroe, su destino, pero él mismo permanece invariablemente en su esencia. La atención se concentra o bien en las acciones, hazañas, méritos, creaciones, o bien en la organización de su destino, de su fidelidad,

etc. El único cambio significativo que conoce la novela biográfica (sobre todo la autobiográfica y la confesional), es la crisis y la regeneración del héroe (las hagiografías de crisis, las *Confesiones* de San Agustín y otras). El concepto (idea) de la vida que está en el fondo de toda novela biográfica se determina ora por sus resultados objetivos (obras, méritos, acciones, hazañas), ora por la categoría de dicha/desdicha (con todas sus variantes).

c] Un rasgo importante en la novela biográfica es la aparición en ella del *tiempo biográfico*. A diferencia de la temporalidad de la aventura y del tiempo fabuloso, el tiempo biográfico es *totalmente realista*, todos sus momentos están relacionados con la totalidad de la vida como proceso, lo caracterizan como proceso, limitado, irrepetible e irreversible. Cada acontecimiento está localizado en la totalidad del proceso vital y por lo tanto *deja de ser aventura*. Instantes, día, noche, la contigüidad inmediata de los breves momentos pierden casi totalmente su importancia en la novela biográfica, que opera con períodos prolongados, con partes orgánicas de la totalidad de una vida (edades, etc.). Por supuesto, sobre el fondo de esta temporalidad básica de la novela biográfica se proyecta la representación de acontecimientos aislados y de aventuras en primer plano, pero los instantes, horas y días de este plano no tienen carácter de aventura y se subordinan al tiempo biográfico, están sumidos en él y en él cobran realidad.

El *tiempo biográfico* como *tiempo realista* no puede dejar de ser incluido (de participar) en un proceso más amplio del tiempo histórico, que es, sin embargo histórico de una manera incipiente. La vida como biografía es imposible de concebir fuera de una época cuya duración, que rebasa los límites de una vida aislada, se representa, ante todo, mediante *generaciones*. Las generaciones como tales no aparecen como objeto específico de representación ni en la novela de vagabundeo, ni en la de pruebas. La representación de las generaciones aporta un momento nuevo y muy importante a la representación del mundo. Este momento consiste en el contacto entre vidas que abarcan diferentes períodos de tiempo (la correlación entre las generaciones y el encuentro de la novela de aventuras). Con lo cual se da una salida hacia la duración histórica. Sin embargo, la novela biográfica en sí no conoce la temporalidad verdaderamente histórica.

d] De acuerdo con los rasgos analizados, el mundo en la novela biográfica adquiere un carácter específico. Ya no es únicamente un fondo sobre el cual se representa el héroe. Los contactos y relaciones del héroe con el mundo se organizan no como encuentros casuales en el camino real (y no como instrumentos de poner a prueba para el héroe). Los personajes secundarios, los países, las ciudades, las casas, etc., entran en la novela biográfica por vías significativas y adquieren una relación importante con la totalidad vital del protagonista. Con lo cual, en la *representación del mundo* se supera tanto el naturalismo disparado de la novela de vagabundeo como el exotismo y la abstracta idealización de la novela de pruebas. Gracias al vínculo iniciado con la temporalidad histórica, con la época, se vuelve posible un reflejo más profundo de la realidad. (Situación, profesión, parentesco eran apenas unas máscaras en la novela de vagabundeo, p. ej. en la picaresca; en la novela biográfica adquieren una materialidad que determina la vida. Las relaciones con personajes secundarios, instituciones, países, etc., ya no tienen un carácter de aventura superficial.) Lo cual se manifiesta con mucha claridad especialmente en la novela biográfica familiar (como *Tom Jones* de Fielding).

e] La constitución de la *imagen del protagonista* en la novela biográfica. Aquí casi no cabe ya la heroización (se conserva parcialmente y de una manera transformada en las hagiografías). El héroe aquí tan poco es un punto que se mueve en el espacio, como en la novela de peregrinación, donde carece de características importantes. En lugar de una heroización consecuente y abstracta, como sucede en la novela de pruebas, aquí el héroe se caracteriza tanto por los rasgos positivos como por los negativos (no se le pone a prueba: el héroe busca resultados reales). Pero estos rasgos tienen un carácter firme y preconcebido, se dan como tales desde el principio, y en el transcurso de la novela el hombre permanece igual a sí mismo (no cambia) Los acontecimientos no forjan al hombre, sino su destino (aunque se trate de un destino creativo).

Éstos son los principios fundamentales sobre los cuales se constituye la imagen del héroe en la novela, tal como se formaron y como existieron antes de la segunda mitad del siglo XVIII, es decir antes del período en que aparece la *novela de educación*. Todos estos principios constitutivos prepararon el desarrollo de las formas sintéticas de la novela que se dio en el siglo XIX (antes que nada, se trata de la novela realista: Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Thackeray). Para comprender la novela del siglo XIX es necesario conocer bien y evaluar estos principios de representación del héroe que participan, en mayor o menor medida, en la estructuración de este tipo de novela. Pero la *novela de educación* o *de aprendizaje*, que surge en Alemania en la segunda mitad del XVIII tiene una importancia muy especial para el desarrollo de la novela del *realismo* (y en parte, para el de la *novela histórica*).

EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA; LA NOVELA DE EDUCACIÓN O DE APRENDIZAJE.

Nuestro tema de fondo –la imagen del hombre en proceso de desarrollo en la novela– debe, a su vez, delimitarse y precisarse.

Existe una subespecie del género novelístico que se llama "*novela de educación*" o "*de aprendizaje*" (*Bildungsroman*). De ordinario, con esta variedad se relacionan (por orden cronológico) los siguientes ejemplos de esta subespecie: *Ciropedia* de Jenofonte (antigüedad clásica), *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach (medieval), *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (renacimiento), *Telémaco* de Fenélon (neoclasicismo), *Emilio* de Rousseau (porque en este tratado pedagógico están presentes elementos novelescos), *Agatón* de Wieland, *Tobías Knaut* de Wetzel, *Biografías en línea ascendente* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe (las dos novelas), *El Titán* de Jean Paul Richter (y algunas otras de sus novelas), *El pastor de una parroquia hambrienta* de Raabe, *David Copperfield* de Dickens, *El verde Heinrich* de Gottfried Keller, *El feliz Peer* de Pontoppidan, *Infancia, Adolescencia y Juventud* de Tolstói, *Una historia ordinaria* y *Oblómov* de Goncharov, *Juan Cristóbal* de Romain Rolland, *Los Buddenbrook* y *La montaña mágica* de Thomas Mann, etcétera.

Algunos investigadores llevados por principios puramente estructurales (concentración de todo el argumento en el proceso de educación del héroe) limitan esta serie de una manera considerable (p. ej. se excluye a Rabelais). Otros, por el contrario, al exigir que en la novela tan sólo esté presente el proceso de desarrollo, de generación del héroe, amplían exageradamente la serie, incluyendo p. ej. en ella tales obras como *Tom Jones* de Fielding, *La feria de vanidades* de Thackeray, etcétera.

Ya en un primer análisis de la serie mencionada resulta claro que ésta contiene fenómenos demasiado heterogéneos tanto desde el punto de vista teórico como, y sobre todo, desde el histórico. Algunas de estas novelas tienen un carácter esencialmente biográfico o autobiográfico, y otras no lo tienen; en unas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, y otras no la contienen en absoluto; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, poseen un complicado argumento lleno de aventuras; las diferencias que tienen que ver con la relación que existe entre estas novelas y el realismo y, particularmente, con el tiempo histórico real, son aún más considerables.

Todo lo mencionado nos obliga a desmembrar de una manera diferente no tan sólo la serie citada sino todo el problema de la llamada novela de educación.

En oposición a la unidad estática de las novelas vistas más arriba, en este tipo de novela se propone una unidad dinámica de la imagen del protagonista. El héroe mismo y su carácter llegan a ser una variable dentro de la fórmula de la novela. La transformación del propio héroe adquiere una importancia para el argumento, y en esta relación se reevalúa y se reconstruye todo el argumento de la novela. El tiempo penetra en el interior del hombre, forma parte de su imagen cambiando considerablemente la importancia de todos los momentos de su vida y su destino. Este tipo de novela puede ser denominado, en un sentido muy general, *novela de desarrollo del hombre*.

La transformación del hombre, sin embargo, puede presentarse de una manera muy variada. Todo depende del dominio de la *temporalidad real de la historia*.

En la temporalidad de la aventura, el desarrollo humano es, desde luego, imposible. Pero es totalmente concebible dentro del *tiempo cíclico*. Por ej., en el *tiempo del idilio* puede representarse el camino del hombre desde la infancia y madurez hacia la vejez mostrando todos aquellos cambios internos esenciales en el carácter y los puntos de vista que se realizan con la sucesión de las edades. Este tipo de desarrollo (transformación) del hombre tiene un carácter cíclico, al repetirse en todas las vidas. Nunca hubo un tipo puro de novela que hubiese representado un tiempo cíclico (tiempo de edades) únicamente, pero sus elementos se encuentran dispersos en las obras de los escritores idílicos del siglo XVIII, así como en las de los representantes del regionalismo y del Heimatkunst del siglo XIX. Además, en la rama humorística de la novela de educación (en el sentido estricto del término), representada por Hippel y Jean Paul (en parte por Sterne), el elemento cíclico e idílico tiene una enorme importancia. En mayor o menor grado, también está presente en otras novelas de desarrollo (es muy fuerte en Tolstoi, quien se vincula en este sentido con las tradiciones del siglo XVIII).

Otro tipo de transformación cíclica que conserva su relación (aunque no muy estrecha) con las edades, es representado por un cierto camino del desarrollo humano desde un idealismo juvenil e iluso hacia la madurez sobria y práctica. Este camino puede complicarse en el final por diferentes grados de escepticismo y resignación. A este tipo de novela lo caracteriza la representación de la vida y del mundo como experiencia y escuela que debe pasar todo hombre sacando de ella una misma lección de sensatez y resignación. Esta novela, en su tipo más puro, se ejemplifica por la clásica novela de educación de la segunda mitad del siglo XVIII, ante todo por *Wieland y Wetzel*. *El verde Heinrich* de Keller pertenece en gran medida al mismo tipo de novela. Los mismos elementos aparecen también en Hippel, Jean Paul y, desde luego, en Goethe.

El tercer tipo de novela de desarrollo es el biográfico (y autobiográfico). En él ya está ausente el elemento cíclico. La transformación transcurre dentro del tiempo biográfico, salvando etapas irrepetibles e individuales. Puede ser tipificado, pero la tipicidad de este tiempo ya no es cíclica. El desarrollo viene a ser resultado de todo un conjunto de condiciones de vida fluctuantes y de acontecimientos varios, de las acciones y del trabajo. Se está creando el destino humano, y a la vez se está forjando el hombre mismo y su carácter. La generación de una vida y de un destino se funde con el desarrollo del hombre. Así son *Tom Jones* de Fielding, *David Copperfield* de Dickens.

El cuarto tipo de la novela de desarrollo es la novela *didáctico-pedagógica*. La fundamenta alguna idea pedagógica planteada de una manera más o menos abierta. Este tipo de novela muestra un proceso educativo en el sentido propio de la palabra. Abarca obras como *Ciropedia* de Jenofonte, *Telémaco* de Fenélon, *Emilio* de Rousseau. Pero los elementos del mismo tipo de novela aparecen en otras novelas de desarrollo, particularmente en Goethe, en Rabelais.

El quinto y último tipo de la novela de desarrollo es el más importante. En él, el desarrollo humano se concibe en una *relación indisoluble con el devenir histórico*. La transformación del hombre se realiza *dentro del tiempo histórico* real, con su carácter de necesidad, completo, con su futuro y también con su aspecto *cronotópico*. En los cuatro tipos arriba mencionados, el desarrollo del hombre transcurría sobre el fondo de un mundo inmóvil, acabado y más o menos sólido. Si en aquel mundo sucedía algún cambio, era un cambio secundario que no afectaba sus fundamentos principales. El hombre allí avanzaba desarrollándose, cambiando *dentro de los límites de una sola época*. El mundo existente y estable en su existencia exigía que el hombre se adaptara a él en cierta medida, que conociera las leyes de la vida y se sometiera a ellas. El hombre se iba desarrollando, el mundo no; el mundo, por el contrario, era un inmóvil punto de referencia para el hombre en proceso de desarrollo. La transformación del hombre era, por decirlo así, su asunto particular, y los frutos de este desarrollo eran también de orden biográfico particular; en el mundo todo solía permanecer en su lugar. La concepción misma del mundo como experiencia fue muy productiva para la novela de educación porque permitía ver el mundo desde un punto de vista que anteriormente no había sido tocado por la novela, lo cual llevó a una reevaluación radical de los elementos del argumento novelesco y abrió la novela a los nuevos y realísticamente productivos puntos de vista acerca del mundo. Pero el mundo como experiencia y escuela por lo general seguía siendo algo inmóvil y dado: el mundo cambiaba tan sólo para el estudiante en el proceso de aprendizaje (en la mayoría de los casos, al final el mundo resultaba ser más pobre y seco de lo que parecía desde un principio).

Pero en las novelas como *Gargantúa y Pantagruel*, *Simplicissimus* y *Wilhelm Meister*, el desarrollo del hombre tiene un carácter diferente. El desarrollo no viene a ser su asunto particular. El hombre se transforma *junto con el mundo, refleja en sí el desarrollo histórico del mundo*. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de *transición* entre ambas. *La transición se da dentro del hombre y a través del hombre*. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un *futuro histórico*, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los fundamentos del mundo, y el hombre es forzado a transformarse, junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda su dimensión, los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad y de la necesidad y el de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado (desde luego, sólo hasta ciertos límites) y trasciende hacia una esfera totalmente distinta, hacia el espacio de la existencia histórica. Éste es el último tipo de la novela de desarrollo, el *tipo realista*.

Los momentos de este desarrollo histórico del hombre están presentes casi en todas las grandes novelas del realismo, o sea, existen, por consiguiente, allí donde se introduce el concepto del *tiempo histórico real*.

El propósito teórico de nuestro trabajo -la asimilación del tiempo histórico por la novela, en todos sus aspectos esenciales- se aclara y se plantea mejor en relación con el material concreto de este tipo de novela. Pero por supuesto que la novela de desarrollo de este último tipo no puede ser comprendida ni estudiada fuera de su vínculo con los demás tipos de novela de desarrollo. Esto sobre todo, concierne al segundo tipo, a la novela de educación en sentido exacto (Wieland como su fundador), la que directamente preparó el terreno para la aparición de la novela de Goethe. Este tipo de novela es el más característico del Siglo de las Luces alemán. Ya entonces se plantearon, en una forma incipiente, *el problema de las posibilidades humanas frente a la realidad y el de la iniciativa creadora*. Por otra parte, este tipo de la novela de educación se relaciona directamente con la incipiente variedad de la novela de desarrollo, a saber: con *Tom Jones* de Fielding (Wieland, desde las primeras palabras de su famoso prefacio, vincula a su *Agatón* con aquel tipo de novela, o más bien, con aquel tipo de héroe que fue inaugurado por *Tom Jones*). Para comprender el problema de la *asimilación del tiempo del desarrollo humano*, tiene también una gran importancia el tipo del desarrollo cíclico e idílico tal como se representa en Hippel y en Jean Paul (en relación con los elementos de desarrollo más importantes vinculados con la influencia de Wieland y Goethe). Finalmente, para la comprensión de *la imagen del hombre en proceso de desarrollo* en

Goethe, tiene una gran importancia la idea de la educación tal como se solía plantear durante la época de la Ilustración, sobre todo tratándose de aquella su variedad específica que encontramos sobre el terreno alemán en la idea de la "*educación del género humano*", en Lessing y Herder.

De esta manera, al reducir nuestro propósito al quinto tipo de novela de desarrollo, nosotros, sin embargo, nos vemos obligados a ocuparnos de todos los demás tipos. Con todo esto, no buscamos un enfoque histórico exhaustivo del material (nuestro objetivo principal es de carácter teórico), no queremos establecer todos los nexos y correlaciones históricas principales. Nuestro trabajo no tiene pretensión alguna de dar un panorama histórico completo del problema mencionado.

Para la novela de desarrollo realista tiene una importancia especial Rabelais (y en parte Grimélnshausen). La novela de Rabelais representa un grandioso intento de construir la imagen del hombre en el proceso de su desarrollo dentro de la temporalidad histórico-popular del folklore³. De ahí todo el valor de Rabelais tanto para el análisis del problema de asimilación del tiempo en la novela como para la comprensión de la imagen del hombre en el proceso de desarrollo. Por eso en nuestro trabajo un espacio especial está dedicado a Rabelais, junto con Goethe.

[CARÁCTER CRONOTÓPICO DE LA VISIÓN DEL] **TIEMPO Y ESPACIO** **EN LAS NOVELAS DE GOETHE, ROUSSEAU Y WALTER SCOTT.**

Una gran forma épica (epopeya grande), incluyendo la novela, debe ofrecer una imagen totalizadora del mundo y de la vida, debe reflejar todo el mundo y toda la vida. En la novela, todo el mundo y toda la vida se representan bajo el ángulo de la totalidad de una época. Los acontecimientos representados en la novela de alguna manera han de sustituir toda la vida de una época. En esta capacidad de sustituir una totalidad real consiste su esencia artística. Las novelas pueden ser muy diferentes de acuerdo con el grado de esta esencia y, por consiguiente, de acuerdo con su importancia artística. Ésta depende ante todo del grado de penetración realista en la totalidad real del mundo, de la cual se abstraer la esencialidad a la que da forma la totalidad de la novela. El "mundo entero" y su historia, en tanto que realidad que se oponía al novelista, habían cambiado profunda y significativamente hacia el período en que trabajó Goethe. Hacia apenas trescientos años que el "mundo entero" había sido una especie de símbolo que no podía ser representado adecuadamente mediante ningún modelo, mapa o globo. En este símbolo, lo visible y lo conocido, lo densamente real era un pequeño y discontinuo pedazo del espacio terrestre y un período del tiempo real igualmente pequeño y discontinuo; lo demás era vago y se perdía en la niebla, se mezclaba con el más allá, con lo abstractamente ideal, lo fantástico y lo utópico. Y lo importante no era únicamente el hecho de que el más allá y lo fantástico completaban la pobre realidad y unificaban y redondeaban en un todo mitológico los trozos de la realidad. El más allá desorganizó y desangró a la realidad existente. La compacidad real del mundo se corrompía por la mezcla del otro mundo, la que no dejaba que en el mundo real y la historia real se conformaran y se redondearan en una totalidad única, compacta y completa. El futuro que esperaba en el más allá, separado de la línea horizontal del espacio y el tiempo terrestre, se elevaba como una línea vertical del otro mundo en relación con la corriente del tiempo real, agotando el futuro real y el espacio terrestre como arena de ese futuro real, dándole a todo un significado simbólico, desvalorizando y eliminando todo aquello que no se sometía a una interpretación simbólica.

Durante la época del Renacimiento el "mundo entero" comenzó a completarse en un todo real y compacto. La Tierra cobró su forma esférica y ocupó un lugar determinado en el espacio real del universo, y ella misma empezó a adquirir una determinación geográfica (que era aún muy incompleta) y un sentido histórico (todavía menos completo). Y he aquí que en Rabelais y en Cervantes vemos una *densificación esencial* de la realidad que no aparece desagrada por su complementación con el más allá; pero tal realidad se eleva aún sobre el fondo muy movedido y nebuloso del mundo entero y de la historia del hombre.

El proceso de la complementación y de la totalización del mundo real logró su primera conclusión en el siglo XVIII, precisamente en la época de Goethe. Se definió la ubicación del globo terrestre dentro del sistema solar y su relación con otros mundos de este sistema, se precisó su dimensión, sus mares y continentes, su geología, sus países, sus minerales, sus vías de comunicación, etc.; el globo adquirió un sentido preciso dentro de la realidad histórica. No se trata de la cantidad de grandes descubrimientos, de nuevos viajes, de conocimientos adquiridos, sino de la calidad de la concepción del mundo real que apareció como resultado de todo aquello: la unidad y la totalidad nueva y real del mundo se convirtió, del hecho de una conciencia abstracta, de constructos teóricos y de raros libros, en el hecho de la conciencia concreta (común) y de la orientación práctica, en el hecho proveniente de libros accesibles y de las reflexiones cotidianas; esta unidad y totalidad del mundo se relacionó con imágenes visuales familiarizadas, formando una unidad evidente y visible; aquello que no podía ser visible de una manera inmediata podía apreciarse de acuerdo con equivalencias visuales. En esta concretización y visualización tuvo un papel importantísimo el contacto material, real, enormemente crecido (contacto económico y, como su derivación, cultural) con casi todo el mundo geográfico, así como el contacto técnico con los complejos elementos de la naturaleza (el efecto visible de la aplicación de estas fuerzas naturales). Una cosa como la ley de gravedad descubierta por Newton, aparte de su importancia directa para las ciencias naturales y la filosofía, influyó de una manera excepcional en la visualización del mundo, porque contribuyó a hacer casi visible, palpable y sensible la unidad del mundo real, su nuevo carácter de ley natural.

El siglo XVIII que se considera como el más abstracto y ahistórico, en realidad fue época de concretización y visualización del nuevo mundo real y de su historia. El mundo se convirtió, de una concepción del sabio y del científico, en un mundo de la conciencia cotidiana laboral del hombre avanzado.

La lucha filosófica y publicística de los iluministas contra todo aquello que se fundaba en el más allá y en la autoridad, que había impregnado las opiniones, el arte, la vida cotidiana, las estructuras sociales, etc., tuvo un papel de gran importancia en el proceso de la densificación y purificación de la realidad. A primera vista, después de tal crítica el mundo parecía cualitativamente más pobre, en él había mucho menor cantidad de cosas verdaderamente reales en comparación con lo que se había pensado antes, la masa absoluta de lo real, del ser verdadero, de repente pareció disminuida y encogida; el mundo se hizo más pobre y más seco. Pero la crítica abstracta y negativa de los iluministas, al disipar los residuos (le las junturas del más allá que consolidaban la unidad mítica, contribuyó a que la realidad se concentrara en la unidad visible de un mundo nuevo. En la realidad concentrada aparecían nuevos aspectos y perspectivas infinitas. Este carácter productivo y positivo de la Ilustración alcanza una de sus cumbres en la obra de Goethe.

El proceso de la concreción y totalización del mundo real puede ser apreciado en la biografía del Goethe creador. Éste no es el lugar para analizar este proceso de una manera más o menos detallada. Un buen mapa del relieve de Europa aún era para Goethe un acontecimiento. El porcentaje de los libros de viajes, de geografía (ya desde la biblioteca del padre de Goethe), de arqueología e historia (sobre todo historia del arte) en la biblioteca de trabajo de Goethe fue sumamente alto.

³ A tal efecto, vid. BAJTIN, M. M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*; Madrid, Alianza Universidad.

Saber ver el tiempo, saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo y, por otra parte, percibir de qué manera el espacio se llena no como un fondo inmóvil, como algo dado de una vez y para siempre, sino como una totalidad en el proceso de generación, como un acontecimiento: se trata de saber leer los indicios del transcurso del tiempo en todo, comenzando por la naturaleza y terminando por las costumbres e ideas de los hombres (hasta llegar a los conceptos abstractos). El tiempo se manifiesta ante todo en la naturaleza: el movimiento del sol y de las estrellas, el canto de los gallos, las señales sensibles y accesibles a la vista de las estaciones del año; todo esto en su relación indisoluble con los momentos que corresponden a la vida humana, a su existencia práctica (trabajo), con el tiempo cíclico de diversos grados de intensidad. El crecimiento de los árboles y del ganado, las edades de los hombres son indicios visibles de períodos más largos. Luego, los complejos indicios del tiempo histórico propiamente dicho: las huellas visibles de la creatividad humana, las huellas dejadas por las manos y la razón del hombre: ciudades, calles, edificios, obras de arte y de técnica, instituciones sociales, etc. Un artista *lee* en estas señales las ideas más complejas de los hombres, de las generaciones, de las épocas, de las naciones, de los grupos y las clases sociales. El trabajo del ojo que ve se combina aquí con un proceso muy complejo del pensamiento. Pero por más que estos procesos cognoscitivos fuesen profundos y llenos de generalizaciones más amplias, no pueden separarse de una manera definitiva del trabajo del ojo, de las señales sensibles y concretas y de la palabra viva e imaginativa. Por fin, las contradicciones socioeconómicas que son las fuerzas motrices del desarrollo: desde los contrastes elementales vistos de un modo inmediato (la heterogeneidad social de la patria vista desde la carretera) hasta sus manifestaciones más profundas y finas en las ideas y relaciones de los hombres. Estas contradicciones necesariamente abren el tiempo visible hacia el futuro. Cuanto más profundamente se manifiestan, tanto más importante y amplia es la plenitud del tiempo en las imágenes que ofrece el novelista.

Una de las cumbres de la visión del tiempo histórico fue alcanzada, en la literatura universal, por Goethe.

La visión y la representación del tiempo histórico se inician durante la época de la Ilustración (esta época ha sido muy menospreciada en relación con el aspecto mencionado). Durante la Ilustración se elaboran los indicios y categorías de los tiempos cíclicos: el de la naturaleza, el de la vida cotidiana, así como el tiempo idílico del trabajo campesino (por supuesto, el proceso había sido preparado por el Renacimiento y por todo el siglo XVIII así como también sufrió influencia de la tradición de la antigüedad clásica). Los temas de "estaciones del año", de "ciclos agrícolas" de "edades del hombre" perduran a lo largo de todo el siglo XVIII y tienen mucha importancia en su producción poética. Al mismo tiempo estos temas no se mantuvieron de una manera restringida, sino que adquirieron una importancia estructurante y organizadora (en Thoinson, Gessner y otros poetas idílicos). La supuesta ahistoricidad de la Ilustración debe ser replanteada radicalmente. En primer lugar, aquella historicidad del primer tercio del siglo XIX que altanamente atribuyó a la Ilustración una falta de historicidad, fue preparada por los iluministas; en segundo lugar, el siglo XVIII debe ser analizado no desde este punto de vista de la historicidad tardía (que fue preparada, reiteramos, por el mismo XVIII), sino en comparación con las épocas anteriores. De este modo, el siglo XVIII se manifestará como época del gran despertar de la sensación del tiempo, ante todo, de la sensación del tiempo en la naturaleza y en la vida humana. Hasta el último tercio del siglo predominan los tiempos cíclicos, pero inclusive estas concepciones del tiempo, con toda su limitación, remueven, con su arado de temporalidad, el mundo inamovible de las épocas anteriores. Y en este terreno labrado por las concepciones cíclicas del tiempo empiezan a manifestarse los indicios de la temporalidad histórica. Las contradicciones de la vida actual, perdiendo su carácter absoluto, eterno, dado por Dios, ponen de relieve, en la vida actual, una heterogeneidad histórico-temporal: los vestigios del pasado y los gérmenes, las tendencias del futuro. Simultáneamente, el tema de las edades del hombre, convirtiéndose en el tema de las generaciones, empieza a perder su carácter cíclico y prepara las perspectivas históricas. Este proceso de preparación del terreno para la manifestación del tiempo histórico en la creación literaria se llevó a cabo de una manera más rápida, completa y profunda que en los puntos de vista abstractamente filosóficos e histórico-ideológicos de los iluministas.

En Goethe, quien en este sentido fue heredero directo y conclusión de la época de la Ilustración, la visión artística del tiempo histórico alcanza una de sus cumbres (en algunos aspectos esta cumbre no ha sido superada).

Hagamos un resumen de nuestro análisis previo de la visión del tiempo en Goethe. Los rasgos principales de esta visión son los siguientes: la fusión de los tiempos (del pasado con el presente), la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar (*Localität und Geschichte*), la relación visible y esencial entre los tiempos (el pasado en el presente), el carácter creativamente activo del tiempo (del pasado en el presente y del presente mismo), la necesidad que caracteriza al tiempo, que liga el tiempo al espacio y a los tiempos entre sí y, finalmente, la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en las imágenes de Goethe, con base en la necesidad que compenetra el tiempo localizado.

Es necesario subrayar y poner de relieve los momentos de necesidad y de plenitud del tiempo. Goethe, muy apegado al sentimiento del tiempo que surgió en el siglo XVIII supera en estos momentos las limitaciones de la época de las Luces, su abstracta moralidad, su racionalismo y utopismo. Los mismos momentos marcan también la línea divisoria que separa a Goethe de la historicidad romántica posterior.

Todo lo mencionado pone de manifiesto el carácter excepcionalmente cronotópico de la visión y del pensamiento de Goethe en todas las esferas de su heterogénea actividad. Todo lo que Goethe veía, no lo percibía *sub specie aeternitatis* como su maestro Spinoza, sino en el tiempo y bajo el poder del tiempo. Pero el poder de este tiempo es un poder productivo y creador. Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en el tiempo cobran su forma y su sentido. Por eso en el mundo de Goethe todo sucede muy intensamente: allí no hay lugares muertos, inmóviles, congelados, no existe un fondo invariable, no hay decorado ni ambientación que no participen en la acción y en el proceso (de los acontecimientos). Por otro lado, este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él; en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna. En el mundo de Goethe todo es *tiempo-espacio*, el auténtico *cronotopo*.

De ahí, el irrepitiblemente concreto y visible mundo del espacio humano y de la historia humana, a los cuales se refieren todas las imágenes de la imaginación creadora de Goethe; este mundo es el fondo móvil y la fuente inagotable de la visión artística y de la representación. Todo es visible, todo es concreto, todo es corporal, todo es material en este mundo, y al mismo tiempo todo es intensivo, razonado y creativamente necesario.

Ahora hablemos de una fase anterior de la percepción del tiempo en el siglo XVIII, tal como está representada en J.J.Rousseau.

La imaginación artística de Rousseau también era de carácter cronotópico. Fue Rousseau quien descubrió para la literatura (y más exactamente para la novela) un cronotopo específico y muy importante: la "*naturaleza*" (aunque, por cierto, este descubrimiento, igual que cualquier descubrimiento verdadero, había sido preparado durante los siglos del desarrollo anterior). Rousseau percibía muy bien el tiempo dentro de la naturaleza. El tiempo de la naturaleza y el tiempo de la vida humana están, en la obra de Rousseau, en interacción e interpenetración muy estrechas. Pero el elemento de la historicidad real del tiempo aún era muy débil. En Rousseau, del fondo cíclico del tiempo de la naturaleza se separaron únicamente el tiempo idílico (también cíclico) y el biográfico, que ya iba superando el carácter cíclico pero que aún no se integraba plenamente el tiempo histórico real. Por eso el momento de la necesidad creativa e histórica era casi totalmente ajeno a Rousseau.

Al observar el paisaje, Rousseau, igual que Goethe, lo suele poblar de imágenes de hombres que lo humanizan. Pero los hombres para él no son creadores y constructores sino personajes de la vida idílica o de la vida biográfica individual. Por eso el aspecto argumental es tan pobre

en este escritor (generalmente trata el tema del amor con sus sufrimientos y alegrías o el tema del trabajo idílico), y el futuro lo concibe como el utópico "*siglo de oro*" (inversión histórica), carente de la necesidad creadora.

Aquí, en vez del hombre creador y hacedor, aparece el hombre idílico del placer, del juego y del amor. La naturaleza dejando de lado a la historia con su pasado y su presente, ofrece directamente un lugar al "siglo de oro", es decir, a un pasado utópico proyectado hacia un futuro utópico. La naturaleza pura y bendita ofrece lugar a la gente pura y bienaventurada. Lo deseado e ideal está separado aquí del tiempo real y de la necesidad: no tiene el carácter de lo necesario, sino apenas de lo deseable. Por eso el tiempo de todas estas cenas campestres, juegos, citas apasionadas etc., carece de una duración real y de irreversibilidad. Si durante un día idílico existen mañana, tarde y noche, sin embargo todos los días idílicos se parecen y se repiten. También se sobreentiende que una semejante contemplación no impide en absoluto que dentro de lo contemplado aparezcan deseos subjetivos, emociones, recuerdos personales, fantasías, es decir, todo aquello que Goethe solía frenar y reprimir en su contemplación tratando de ver la necesidad del cumplimiento independiente de sus propios deseos y sentimientos.

Desde luego, la particularidad de la percepción del tiempo, e incluso del tiempo de la naturaleza, no se limita en Rousseau a aquello que acabamos de mostrar. En su novela y en sus obras autobiográficas se manifiestan otros aspectos de la percepción del tiempo, más profundos e importantes: Rousseau conocía también el tiempo del trabajo idílico, el tiempo biográfico, aportaba detalles nuevos y esenciales a la noción de las edades del hombre, etc.

La segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania se caracterizan, como es sabido, por un gran interés hacia el *folklore*; con cierto derecho se puede hablar inclusive del descubrimiento del folklore para la literatura, que tuvo lugar en aquel entonces. Antes que nada se trataba del folklore nacional y local (dentro de los límites de lo nacional). La canción popular, el cuento, la leyenda heroica e histórica y la saga llegaron a ser, ante todo, un medio nuevo y poderoso de humanización e intensificación del espacio nativo. Con el folklore llegó a la literatura la nueva, fuerte y especialmente productiva ola del *tiempo histórico-popular*, que tuvo una enorme influencia sobre el desarrollo de la visión del mundo histórico en general y, particularmente, sobre el desarrollo de la *novela histórica*.

El folklore en general está *saturado del tiempo*; todas sus imágenes son profundamente cronotópicas. El tiempo en el folklore, la plenitud del tiempo en el folklore, el futuro folklórico, los indicios folklóricos de la medición del tiempo humano, son problemas muy importantes y vitales. Aquí, desde luego, no los podemos tocar, a pesar de que el tiempo del folklore tuvo una influencia enorme y productiva sobre la literatura.

Aquí nos interesa otro aspecto: la utilización del folklore local, particularmente de la leyenda heroica e histórica y de la saga, para intensificar la percepción del suelo patrio durante el proceso de preparación de la novela histórica. El folklore local llena de sentido y satura de tiempo el espacio, arrastrándolo hacia la historia.

En esta relación, en la antigüedad clásica fue muy característica la utilización de la mitología local por Píndaro. Mediante un complejo y hábil entrelazamiento de los mitos locales con los mitos del patrimonio helénico común, Píndaro introducía cada rincón de Grecia en la unidad del mundo griego, conservando al mismo tiempo toda la riqueza de lo local. Cada fuente, cerro, bosque, ensenada tenían su leyenda, su recuerdo, su acontecimiento, su héroe. Píndaro solía entretrejer aquellos mitos locales con los mitos helénicos generales por medio de efectivas asociaciones, correspondencias metafóricas, relaciones genealógicas⁴, creando como resultado una materia única y densa que abarcaba todo el país y ofrecía una especie de sustituto poético y popular de la unidad política faltante.

Un uso semejante del folklore local, aunque dentro de condiciones históricas distintas y con otros fines, lo encontramos en Walter Scott.

A Walter Scott lo caracteriza precisamente la tendencia al folklore local. Recorrió a pie toda su Escocia natal, especialmente las regiones- fronteras con Inglaterra, conocía cada meandro del Tweed, cualquier ruina de castillo, y todo aquello estuvo consagrado para él por una leyenda, una canción, una balada. Cada terreno lo sentía impregnado de determinados acontecimientos de las leyendas locales, lo percibía intensamente saturado de tiempo legendario, y, por otra parte, cada suceso estaba rigurosamente localizado, densificado en los indicios espaciales. Su ojo sabía ver el tiempo dentro del espacio.

Pero en Walter Scott el tiempo durante el primer período de su creación literaria cuando escribía sus *Canciones* de la frontera escocesa y sus poemas (*El canto del menestral*, *La noche de San Juan*, *La dama del lago*, etc.) tenía aún el carácter de un pasado cerrado. En esto consiste su radical diferencia con Goethe. Aquel pasado que leía Walter Scott en las ruinas y en varios detalles del paisaje escocés no era actual dentro del presente, era autosuficiente, estaba cerrado en el mundo específico de lo pasado; el presente visible apenas evocaba un recuerdo del pasado, no era depósito del pasado mismo en su forma aún viva y actual, sino apenas depósito de recuerdos. Por eso la plenitud temporal es mínima inclusive en los mejores poemas folklóricos de Walter Scott.

Posteriormente, durante su período "novelístico", Walter Scott supera aquella limitación (aunque no por completo). Del período anterior se conserva el carácter profundamente cronotópico de su pensamiento artístico, el saber leer el tiempo en el espacio; permanecen los elementos del matiz folklórico del tiempo (tiempo histórico popular); todos estos aspectos resultaron ser sumamente productivos para la novela histórica. Al mismo tiempo tiene lugar la asimilación de los subgéneros novelísticos desarrollados previamente dentro del género y, finalmente, se asimila el drama histórico. Así se supera el carácter cerrado del pasado y se logra la plenitud del tiempo que precisa la novela histórica.

Hemos diseñado brevemente un esbozo de una de las etapas más importantes para la asimilación del tiempo histórico real por la literatura, etapa representada ante todo por la titánica figura de Goethe. Al mismo tiempo confiamos en que se haya aclarado la excepcional importancia del problema mismo de la asimilación del tiempo en la literatura y sobre todo en la novela.

⁴ El punto central o tronco del cual irradiaban los hilos de asociaciones y relaciones de los epinicios de Píndaro era el mismo héroe celebrado, vencedor en los juegos, su nombre, su tribu, su ciudad.