Ian Watt

El realismo y la forma de la novela

De IAN WATT, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (Berkeley: U. Of California Press, 1957). Chapter I: "Realism and the Novel Form"
 Extraído de Dorothy J. Hale: *THE NOVEL: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000* (Blackwell Publishing, 2006)

Luis Vaisman A., traductor
Departamento de Literatura
Universidad de Chile
 (para uso interno del curso "Literatura y cine europeos del siglo XX", 2° semestre 2009)

Aún no hay respuestas completamente satisfactorias para muchos de los problemas generales que cualquiera que esté interesado en los novelistas de inicios del siglo XVIII y en sus obras probablemente se plantearon: ¿Es la novela una nueva forma literaria? Y si asumimos, como se hace habitualmente, que sí lo es, y que fue iniciada por Defoe, Richardson y Fielding, ¿de qué manera se diferencia de la ficción en prosa del pasado, de la de Grecia por ejemplo, o de la Edad Media, o de la Francia del siglo XVII? ¿Y existe alguna razón para que estas diferencias hayan aparecido en el momento y lugar en que lo hicieron?

Preguntas tan amplias nunca son fáciles de abordar, mucho menos de responder, y son particularmente difíciles en este caso porque Defoe, Richardson y Fielding no constituyen una escuela en el sentido habitual del término. En realidad, sus trabajos muestran tan pocas señales de influencia mutua y son de naturaleza tan diversa que a primera vista pareciera que nuestra curiosidad acerca del surgimiento de la novela difícilmente encontraría otra explicación satisfactoria que la muy escasa que ofrecen los términos "genio" y "accidente", la doble cara del Janus de los callejones sin salida de la historia literaria. No podemos, por supuesto, arreglárnoslas sin esos términos, pero por otra parte no hay mucho que podamos hacer con ellos. La presente investigación, por lo tanto, toma otra dirección: asumiendo que la aparición de nuestros primeros tres novelistas en una sola generación probablemente no fue un puro accidente, y que su genialidad no podría haber creado la nueva fórmula a menos que las condiciones de la época hubieran sido también favorables, pretende descubrir cuáles fueron estas

condiciones favorables en la situación literaria y social, y de qué maneras Defoe, Richardson y Fielding fueron sus beneficiarios.

Para esta investigación lo primero que necesitamos es una definición operativa de las características de la novela –una definición lo suficientemente estrecha como para excluir tipos de narrativa previos y sin embargo lo suficientemente amplias como para ser aplicada a todo lo que habitualmente se coloca en la categoría novela. Los mismos novelistas no nos ayudan mucho en esto. Es verdad que tanto Richardson como Fielding se consideraban fundadores de una nueva clase de escritura, y que ambos pensaban que su trabajo involucraba un quiebre con los anticuados romances; pero ni ellos ni sus contemporáneos nos entregan ninguna clase de caracterización del nuevo género que pudiera resultarnos útil; en realidad, ni siquiera canonizaron la nueva naturaleza de su ficción a través de un cambio en la nomenclatura – nuestro uso del término ‘novela’ no se estableció del todo hasta fines del siglo XVIII.

Gracias a su perspectiva más amplia, los historiadores de la novela han contribuido mucho más a determinar los rasgos idiosincrásicos de la nueva forma. En breve, han considerado el ‘realismo’ como la característica definitoria que diferencia la obra de los novelistas de comienzos del siglo XVIII respecto de la ficción anterior. Con su visión – la de escritores diferentes en lo demás pero semejantes en esta cualidad de ‘realismo’ – una primera reserva que se les opondrá será que el mismo término ‘realismo’ necesita mayor explicación, aunque más no sea porque usarlo sin calificación como una característica definitoria de la novela podría interpretarse como portadora de la envidiosa sugerencia de que todos los escritores previos y sus formas literarias perseguían lo irreal.

Las principales asociaciones críticas del término ‘realismo’ se dan con la escuela francesa de los Realistas. ‘Réalisme’ se usó aparentemente por primera vez como una descripción estética en 1835 para denotar la ‘vérité humaine’ de Rembrandt como opuesta a la ‘idéalité poétique’ de la pintura neoclásica; más tarde fue consagrada como un término específicamente literario por la fundación en 1856 de *Réalisme*, un periódico editado por Duranty.

Desafortunadamente, mucho de la utilidad de la palabra se perdió luego en las acerbas controversias acerca de los temas ‘bajos’ y las supuestas tendencias inmorales de Flaubert y sus sucesores. Como resultado de esto, ‘realismo’ llegó a usarse básicamente como antónimo de “idealismo”, y esta acepción, que actualmente es un reflejo de la posición adoptada por los enemigos de los realistas franceses, ha teñido de hecho muchos de los escritos críticos e históricos acerca de la novela. La prehistoria de la forma se ha enfrentado comúnmente tratando de establecer una continuidad entre toda la ficción anterior cuyo objetivo era retratar la vida de nivel bajo: la historia de la matrona de Efeso es ‘realista’ porque muestra que el apetito sexual es más fuerte que la aflicción de una viuda; *fabliau* o cuento picaresco son ‘realistas’ porque los motivos económicos o carnales tienen preferencia en su representación de la conducta humana. Según la misma premisa implícita, los novelistas ingleses del siglo XVIII, junto con Furetière, Scarron y Lesage en Francia, son considerados como el clímax eventual de esta tradición: el ‘realismo’ de las novelas de Defoe, Richardson y Fielding se asocia estrechamente con el hecho que Moll Flanders es una ladrona, Pamela una hipócrita, y Tom Jones un fornicador. Este uso de ‘realismo’, sin embargo, tiene el grave defecto de obscurecer lo que es probablemente el rasgo más original de la forma novela. Si la novela fuera realista simplemente porque veía a la vida desde el peor ángulo, sólo se trataría de un romance invertido; pero en realidad lo que hace es intentar el retrato de todas las realidades de la experiencia humana, y no sólo las que se adecúan a una perspectiva literaria particular: el realismo de la novela no reside en la clase de vida que presenta, sino en la manera en que la presenta.

Esto, por supuesto, se acerca mucho a la posición de los realistas franceses quienes afirmaban que si sus novelas tendían a diferir del retrato más halagüeño de la humanidad propuesto por muchos códigos establecidos de orden ético, social y literario, ello ocurría simplemente porque eran el producto de una visión de la vida más desapasionada y científica de lo que nunca antes se había intentado. No está para nada claro que este ideal de objetividad científica sea deseable, y ciertamente ello no es realizable en la práctica: no obstante es muy significativo que, desde el primer esfuerzo sostenido del nuevo género para alcanzar una conciencia crítica de sus objetivos y métodos, los realistas franceses hubieran llamado la atención sobre un asunto que la novela plantea mucho más agudamente que cualquier otra forma literaria – el problema de la correspondencia entre la obra literaria y la realidad que ella imita. Este es en

esencia un problema epistemológico, y por lo tanto parece esperable que la naturaleza del realismo de la novela, sea a comienzos del siglo XVIII o más tarde, pueda clarificarse mejor con ayuda de los que profesionalmente se ocupan del análisis de conceptos: los filósofos.

I

Por una paradoja que sólo sorprenderá al neófito, el término ‘realismo’ en filosofía se aplica de manera más estricta a una visión de la realidad diametralmente opuesta a la del uso común –a la visión propugnada por el realismo escolástico de la Edad Media de que son los universales, clases o abstracciones, y no los objetos particulares y concretos de la percepción sensorial, los que son las verdaderas “realidades”. Esto, a primera vista, parece ayudar poco, dado que en la novela, más que en cualquier otro género, las verdades generales existen solamente *post res*; pero la falta de familiaridad actual con el realismo escolástico sirve por lo menos para llamar la atención a una característica de la novela que es análoga al significado filosófico de ‘realismo’ hoy día: la novela surgió en el período moderno, un período cuya orientación intelectual general se separaba en forma decidida de la herencia clásica y medieval por su rechazo – o por lo menos por la intención de rechazo – de los universales.

El realismo moderno, por supuesto, se inicia partiendo de la suposición que la verdad puede ser descubierta por el individuo a través de los sentidos: su origen está en Descartes y Locke, y recibió su primera formulación completa de Thomas Reid a mediados del siglo XVIII. Pero la visión que el mundo exterior es real, y que nuestros sentidos nos entregan una información verídica acerca de él, obviamente por sí misma no arroja mucha luz sobre el realismo literario; ya que casi todo el mundo en todas las épocas se ha visto forzado por la propia experiencia a llegar a la misma conclusión, la literatura ha estado expuesta hasta cierto punto a la misma ingenuidad epistemológica. Más aún, los dogmas distintivos de la epistemología realista, y las controversias asociadas con ellos son en su mayor parte de naturaleza demasiado especializada para tener mucha aplicabilidad a la literatura. Lo que es importante para la novela en el realismo filosófico es mucho menos específico: es más bien el carácter general del pensamiento realista, los métodos de investigación que ha usado, y los tipos de problemas que ha puesto de relieve.

El carácter general del realismo filosófico ha sido crítico, antitradicional e innovador; su método ha consistido en el estudio directo de los objetos particulares de la experiencia por el investigador individual, quien, idealmente al menos, se habría liberado del conjunto de los supuestos y creencias tradicionales; y le ha dado una importancia especial a la semántica, al problema de la naturaleza de la correspondencia entre palabras y realidad. Todos estos rasgos del realismo filosófico son análogos a diversos aspectos de la forma novela, analogías que focalizan la atención sobre la característica clase de correspondencia entre vida y literatura que ha primado en la ficción en prosa desde las novelas de Defoe y Richardson.

[Entre estos aspectos, destacaremos los siguientes:]

a)

La grandeza de Descartes fue básicamente su método, la firmeza de su determinación de no aceptar nada sobre la solas base de la fe; y su *Discurso del Método* (1637) y su *Meditaciones* hicieron mucho para instalar el supuesto moderno que concibe la búsqueda de la verdad como un asunto totalmente individual, lógicamente independiente de la tradición de pensamiento anterior; y ciertamente más fácilmente alcanzable por medio del alejamiento de dicha tradición.

La novela es la forma de literatura que refleja más totalmente esta reorientación individualista e innovadora. Las formas literarias anteriores habían reflejado la tendencia general de sus respectivas culturas de hacer de la conformidad a la práctica tradicional la principal prueba de la verdad: los argumentos de las obras de las épocas clásica y renacentista por ejemplo se basaban en la historia o en la fábula, y los méritos del tratamiento que el autor hiciera de ella se juzgaban básicamente según el criterio del ‘decorum’ literario derivado de los modelos aceptados en el género. Este tradicionalismo literario fue por primera vez desafiado por la novela, cuyo criterio básico era la verdad en relación a la experiencia individual – experiencia individual que siempre es única y por lo tanto nueva. La novela es así el vehículo literario lógico de una cultura que, en los últimos siglos, instaló en la novela una valoración sin precedentes para la originalidad, dándole a su nombre (*novel*) una poderosa justificación.

Este énfasis sobre lo nuevo da cuenta de algunas de las dificultades críticas más difundidas que ha encontrado la novela. Cuando juzgamos una obra de otro género, es a menudo importante, y a veces esencial, el reconocimiento de sus modelos literarios; nuestra evaluación depende en gran medida del análisis que hagamos de la habilidad del autor para manejar las convenciones formales apropiadas. Por el contrario, es sin duda muy perjudicial para la novela ser en cualquier sentido una imitación de otra obra literaria; la razón de esto parece ser que la tarea fundamental del novelista es producir la impresión de fidelidad a la experiencia humana, con lo cual el respeto a cualquier convención formal preestablecida sólo servirá para hacer peligrar el logro de este objetivo. Lo que a menudo se experimenta negativamente como carencia de forma de la novela, si la comparamos con la tragedia o la oda, probablemente se produce justamente por la pobreza de sus convenciones formales, lo que sería el precio que debe pagar por su realismo.

Pero la ausencia de convenciones formales en la novela carece de importancia si se la compara con el rechazo de los argumentos (*plots*) tradicionales. El argumento, por supuesto, no es un asunto sencillo, y el grado de originalidad o de falta de ella nunca es fácil de determinar; no obstante, una comparación de orden general y necesariamente resumida entre la novela y las formas literarias previas revela una diferencia importante: Defoe y Richardson son los primeros grandes escritores en nuestra literatura que no tomaron sus argumentos de la mitología, la historia, la leyenda o la literatura anterior. En esto se diferencian de Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton, por ejemplo, quienes, como los escritores de Grecia y Roma, habitualmente utilizaron argumentos tradicionales; y lo hicieron, en último análisis, porque aceptaban la premisa general de su época que, partiendo de la idea que la Naturaleza es esencialmente inmutable, estimaban que sus registros, fueran escriturales, legendarios o históricos, constituían un repertorio definitivo de la experiencia humana.

Este punto de vista mantuvo buena parte de su vigencia hasta el siglo XIX; los opositores de Balzac, por ejemplo, lo usaron para descalificar el interés que éste tenía por la realidad contemporánea que, desde la perspectiva de ellos, era efímera. Pero al mismo tiempo y por otra parte, desde el Renacimiento en adelante se había desarrollado una progresiva tendencia a reemplazar la tradición colectiva por la experiencia

individual como árbitro último de la realidad; esta transición parece haber sido una parte importante del trasfondo cultural general del surgimiento de la novela.

Es significativo que la tendencia que favorecía la originalidad haya encontrado su primera expresión potente en Inglaterra, y en el siglo XVIII; el término mismo ‘original’ adoptó su significado moderno en esta época, por medio de una inversión semántica paralela al cambio en el significado de ‘realismo’. Hemos visto que, de la creencia medieval en la realidad de los universales, ‘realismo’ había llegado a denotar una creencia en la aprehensión individual de la realidad a través de los sentidos: de modo similar el término ‘original’, que en la Edad Media había significado “habiendo existido desde el principio”, llegó a significar “no derivado, independiente, de primera mano”; y por la época de Eduardo Young en su *Conjectures on Original Composition* (1759), obra que hizo época, éste proclamó a Richardson como “un genio tanto moral como original”, lo que muestra que la palabra podía ser usada como un término laudatorio que significaba “novedoso (*novel*) o de carácter o estilo fresco”.

La utilización por la novela de argumentos no tradicionales es una manifestación temprana y probablemente independiente de este énfasis. Cuando Defoe por ejemplo comenzó a escribir ficción no tomó en cuenta la teoría crítica dominante en esa época, que aún prefería los argumentos tradicionales; en cambio, él simplemente permitió que su ordenación narrativa fluyera espontáneamente de su propio sentido de lo que los protagonistas pudieran verosímilmente hacer. Al obrar de este modo, Defoe inició una nueva e importante tendencia en la ficción: la total subordinación del argumento a la estructura de la memoria autobiográfica; lo que resultó ser una propuesta novedosa respecto de la primacía de la experiencia individual en la novela, tan desafiante como el *cogito ergo sum* de Descartes lo fue en la filosofía.

Después de Defoe, Richardson y Fielding a sus muy diferentes maneras continuaron lo que se convertiría en la práctica habitual de la novela: el uso de argumentos no tradicionales, ya sea completamente inventados o basados en parte en un incidente contemporáneo. No podría sin embargo sostenerse que alguno de ellos hubiera realizado totalmente esta imbricación de argumento, personaje (carácter) y tema moral emergente que se encontrará más tarde en los ejemplos más egregios del arte de la novela. Pero debe recordarse que la tarea no era fácil, particularmente en una época en que las

fuentes usuales para la creación imaginativa literaria que buscaba producir una significación contemporánea debía partir siempre de un argumento que en sí mismo no era nuevo (novel).

b)

Mucho habría de cambiarse en la tradición de la ficción, aparte del argumento, antes de que la novela pudiera encarnar la aprehensión individual de la realidad tan libremente como el método de Descartes y Locke permitía que el pensamiento surgiera de los hechos inmediatos de la conciencia. Para empezar, los agentes (*actors*) del argumento y la escena de sus acciones debía colocarse en una nueva perspectiva literaria: el argumento debería ser llevado a cabo por gente particular en circunstancias particulares antes que, como había sido habitual en el pasado, por tipos humanos generales contra un trasfondo determinado primariamente por las convenciones literarias apropiadas al género del caso.

Este cambio literario era análogo al rechazo de los universales y al énfasis en lo particular que caracteriza el realismo filosófico. Aristóteles podría haber estado de acuerdo con el supuesto básico de Locke acerca de que son los sentidos los que “al principio permiten el ingreso de ideas a, y van llenando el cajón” de, la mente. Pero él habría insistido en que el escrutinio de los casos particulares era de poco valor en sí mismo, ya que la tarea intelectual propia del hombre era plantearse contra el sinsentido del flujo de las sensaciones y lograr un conocimiento de los universales, que es lo único que para Aristóteles constituye la realidad última e inmutable. Es este énfasis generalizador el que otorga a la mayor parte del pensamiento occidental hasta el siglo XVII un fuerte aire de familia que contrapesa todas las otras variopintas diferencias: de modo parecido, cuando en 1713 el Philonous de Berkeley afirmó que *todo lo que existe es particular* es una máxima universalmente aceptada, está sosteniendo la tendencia opuesta que da al pensamiento moderno desde Descartes en adelante una cierta unidad de aspecto y método.

[...]

c)

Filosóficamente, el enfoque particularizador acerca del personaje se manifiesta como el problema de definir la persona individual. [...] El paralelo entre la tradición del pensamiento realista y las innovaciones formales de los primeros novelistas es obvio: tanto los filósofos como los novelistas concedieron una mayor atención al individuo particular de lo que había sido lo habitual anteriormente. Pero la atención prestada en la novela a la particularización del personaje es un tema tan amplio que consideraremos solamente uno de sus aspectos más abordables: el modo como el novelista indica típicamente su intención de presentar el personaje como un individuo particular dándole exactamente el mismo tipo de nombres que llevan los individuos particulares en la vida cotidiana.[...] Los nombres propios tienen la misma función en la novela que en la vida social: son la expresión verbal de la identidad particular de cada persona individual. En la literatura esta función de los nombres propios se estableció de manera plena en la novela. Los personajes en las formas anteriores de literatura, por supuesto, recibían normalmente nombres propios; pero los tipos de nombres que exhibían mostraban que el autor no estaba tratando de establecer a sus personajes como entidades completamente individualizadas. Los preceptos de la crítica literaria clásica y renacentista estaban de acuerdo en preferir sea nombres históricos o típicos. En ambos casos esos nombres colocan a los personajes en el contexto de un amplio espectro de expectativas instaladas a partir de la literatura del pasado, antes que en el contexto de la vida contemporánea. Incluso en la comedia, en la que los personajes no eran habitualmente históricos sino inventados, los nombres se suponía que eran “característicos”, como nos cuenta Aristóteles, y así siguieron siendo hasta bastante después del surgimiento de la novela.

Formas anteriores de la ficción en prosa también tenían tendencia a usar nombres propios que eran característicos o no particulares, en vez de realistas; nombres que denotaban cualidades particulares o tenían connotaciones extranjeras, arcaicas o literarias que excluían cualquier sugerencia de la vida real contemporánea. [...]

Los primeros novelistas sin embargo rompieron significativamente con la tradición y denominaron a sus personajes de manera de sugerir que debían ser entendidos como individuos particulares en el entorno social contemporáneo.

[...]

d)

Locke había definido la identidad personal como una identidad de la conciencia a través de la duración en el tiempo; el individuo estaba en contacto con su propia identidad continua por medio de la memoria de sus pensamientos y acciones pasados. Esta ubicación de la fuente de la identidad personal en el repertorio de sus recuerdos fue continuada por Hume: “Si no tuviéramos memoria nunca tendríamos noción de causalidad y por consiguiente tampoco de la cadena de causas y efectos que constituye nuestro propio yo o persona”. Ese punto de vista es característico de la novela; muchos novelistas de Stern a Proust han hecho suyo el tema de la exploración de la personalidad tal como es definida en la imbricación de la autoconciencia del pasado y del presente.

El tiempo es asimismo una categoría esencial en otro enfoque que, aunque más externo, está también relacionado con el problema de definir la individualidad de cualquier objeto: el ‘principio de individuación’ era definido por Locke como la existencia en un lugar del espacio y el tiempo, puesto que, tal como escribió, “las ideas se convierten en generales separándolas de las circunstancias de tiempo y lugar”; se convierten pues en particulares sólo cuando ambas circunstancias se especifican. Del mismo modo, los personajes de la novela sólo pueden individualizarse si se les instala contra un fondo de tiempo y lugar particularizados.

Tanto la filosofía como la literatura de Grecia y Roma estaban profundamente influidas por la visión de Platón que las Formas o Ideas eran las realidades últimas tras los objetos concretos del mundo temporal. Tales formas se concebían como intemporales y eternas, y reflejaban así la premisa básica de su civilización que nada sucedía o podía suceder cuyo significado fundamental no fuera independiente del fluir del tiempo. Esta premisa es diametralmente opuesta a la perspectiva que se ha establecido desde el Renacimiento, y que considera el tiempo no sólo como una dimensión crucial del mundo físico sino como la fuerza configuradora de la historia individual y colectiva del hombre.

Nada caracteriza a la novela como parte de nuestra cultura tan bien como el modo en que refleja esta orientación típica del pensamiento moderno. E.M. Foster considera el retrato de la “vida según el tiempo” como el papel distintivo que la novela ha agregado a la más antigua preocupación de la literatura al retratar “la vida según valores”. [...]. Ya hemos considerado un aspecto de la importancia que la novela adjudica a la dimensión temporal: su ruptura con la tradición literaria anterior de usar historias intemporales para reflejar las verdades morales cambiantes. El argumento de la novela también se distingue de la mayor parte de la ficción anterior por el uso que hace de la experiencia pasada como causa de la acción presente: una conexión causal que opera a través del tiempo reemplaza la utilización de disfraces y coincidencias que hacen las narraciones anteriores para explicar los cambios, lo que tiende a darle mucho más cohesión a la estructura de la novela. Quizás aun más importante es el efecto que tiene sobre la caracterización de los personajes la insistencia de la novela en el proceso temporal. El ejemplo más obvio y extremo de esto es la novela de corriente de la conciencia, que se propone presentar una cita directa de lo que ocurre en la mente individual bajo el impacto del flujo temporal; pero la novela en general se ha interesado mucho más que cualquier otra forma literaria por el desarrollo de sus personajes en el transcurso del tiempo. Finalmente la descripción detallada que la novela hace de las preocupaciones de la vida cotidiana también depende de su poder sobre la dimensión temporal. T.H. Green señaló que gran parte de la vida del hombre había sido casi inabordable por la representación literaria simplemente como resultado de su lentitud; la cercanía de la novela a la textura de la experiencia cotidiana depende directamente de su empleo de una escala temporal mucho más detallada y minuciosa de lo que era lo común en la narrativa anterior.

El papel del tiempo en la literatura antigua, medieval y renacentista es por cierto muy diferente que en la novela. La restricción de la acción de la tragedia a veinticuatro horas, por ejemplo -la famosa unidad de tiempo- es, en realidad, una negación de la importancia de la dimensión temporal de la vida humana; porque de acuerdo con la visión de la realidad del mundo clásico que la concibe como subsistiendo en universales atemporales, implica que la verdad acerca de la existencia puede desarrollarse de manera igualmente completa en el espacio de un día que en el espacio de una vida completa. Las igualmente famosas personificaciones del tiempo como el carro alado o la temible segadora revelan una perspectiva similar. Porque enfocan la atención, no en

el flujo temporal, sino en el hecho supremamente intemporal de la muerte, su función es sobrepasar nuestra conciencia de la vida cotidiana con el fin de prepararnos para enfrentar la eternidad. Estas dos personificaciones, en realidad, se parecen a la doctrina de la unidad de tiempo en que son fundamentalmente ahistóricas, y por eso igualmente típicas de la mínima importancia que se le concede a la dimensión temporal en la mayor parte de la literatura anterior a la novela.

[...]

e)

En el presente contexto, como en muchos otros, el espacio es el correlato necesario del tiempo. Lógicamente el caso particular se define por referencia a dos coordenadas, espacio y tiempo. Psicológicamente, como lo señaló Coleridge, nuestra idea de tiempo está “siempre mezclada con la idea de espacio”. Las dos dimensiones, por cierto, son para muchos propósitos prácticos inseparables, como lo sugiere el hecho que las palabras ‘presente’(*present*¹) y ‘minuto’(*minute*²) pueden referirse a ambas dimensiones; por su parte, la introspección muestra que no podemos visualizar fácilmente ningún momento particular de la existencia sin ubicarlo además en su contexto espacial.

El lugar era casi tan general y vago como el tiempo en la tragedia, la comedia y el romance. [...]. En la novela picaresca, es verdad [...], hay muchos pasajes de descripción física vívida y particularizada; pero son incidentales y fragmentarios. Defoe parecería ser el primero de nuestros escritores que visualizó el total de su narrativa como si ocurriera en un entorno físico real [...]. Característicamente, esta solidez del entorno es particularmente notoria en el tratamiento que hace Defoe de los objetos móviles del mundo físico: en *Moll Flanders* se lleva la cuenta de mucha ropa y oro, mientras que la isla de *Robinson Crusoe* está llena de memorables piezas de ropa y manualidades. Richardson [...] llevó este proceso mucho más lejos: hay en sus obras poca descripción del escenario natural, pero presta considerable atención a los interiores en todas sus novelas.

¹ En inglés, apunta tanto al ‘ahora’ como al ‘aquí’ de la presencia. (n. del t.)

² En inglés, significa tanto ‘pequeño’ como ‘minuto’. (n. del t.)

[...] En general, entonces, aunque no hay nada en la novela del siglo XVIII que pudiera igualarse a los capítulos iniciales de *Rojo y Negro* o *Papá Goriot*, que indican de inmediato la importancia que Stendhal y Balzac otorgan al entorno en su descripción total de la vida, no hay duda de que la búsqueda de la verosimilitud llevó a Richardson, Defoe y Fielding a inaugurar el proceso de "instalar al hombre totalmente en su entorno físico," que constituye [...] la capacidad distintiva de la forma novela; y la apreciable medida de su éxito no es el menor de los factores que los diferencian de los escritores de ficción anteriores, y que explican su importancia en el surgimiento de la tradición de la nueva forma.

f)

Las varias características técnicas de las novelas descritas hasta aquí parecen contribuir a la consecución de un objetivo que el novelista comparte con el filósofo –la producción de lo que se propone ser un informe auténtico de las experiencias reales de individuos. Este objetivo involucra muchos otros alejamientos de las tradiciones de la ficción, además de los ya mencionados. Quizás el más importante de ellos, la adaptación del estilo de la prosa con el fin de dar una impresión de autenticidad completa, está también estrechamente relacionado a uno de los énfasis metodológicos del realismo filosófico. Así como fue el escepticismo nominalista acerca del lenguaje el que comenzó a debilitar la actitud hacia los universales sostenida por los realistas escolásticos, así también el realismo moderno se encontró enfrentado pronto con el problema semántico. Las palabras no reemplazaban todas a objetos reales, o no los reemplazaban de la misma manera [...].

La tradición estilística en la ficción no se ocupaba primariamente de la correspondencia de las palabras con las cosas, sino de las bellezas externas que podrían adjudicarse a las descripciones y a las acciones mediante el uso de la retórica.[...L]a tradición crítica clásica en general no incluía descripciones realistas carentes de adornos [...]. La suposición implícita de los escritores con educación formal y de los críticos era que la destreza de un autor se manifestaba no en el apego con que sus palabras correspondían a sus objetos, sino en la sensibilidad literaria con la que su estilo reflejaba el decorum lingüístico apropiado a su tema. Es natural, por lo tanto, que debamos dirigirnos a

escritores que se encuentren fuera del círculo del cultivo del ingenio sofisticado (*wit*) para encontrar nuestros primeros ejemplos de ficción narrativa escrita en prosa que se restrinja casi completamente al uso descriptivo y denotativo del lenguaje. Es natural, también, que tanto Defoe como Richardson hayan sido atacados por muchos de los escritores mejor educados de su época debido a su escritura torpe y a menudo imprecisa.[...] Es por lo tanto probable que debamos considerar la ruptura que Defoe y Richardson llevaron a cabo en los cánones aceptados del estilo de la prosa no un defecto incidental, sino el precio que tuvieron que pagar para conseguir del texto la inmediatez y cercanía deseadas respecto de lo que se describe. [...].

Parecería, entonces, que la función del lenguaje es mucho más masivamente referencial en la novela que en otras formas literarias; que el género mismo produce su efecto por presentación exhaustiva más que por concentración elegante. Sin duda este hecho explicaría tanto por qué la novela es el más traducible de todos los géneros y que muchos novelistas de calidad indiscutible, de Richardson y Balzac a Hardy y Dostoievsky a menudo escriban sin gracia y, a veces, de manera incluso vulgar, así como por qué la novela requiere menos comentarios históricos y literarios destinados a sus lectores, ya que sus convenciones formales la obligan a proveerlas dentro del propio texto.

II

Pero basta de analogías entre el realismo en filosofía y literatura, que por lo demás no se proponen como exactas; la filosofía es una cosa y la literatura, otra. Ni dependen dichas analogías en modo alguno de la suposición que la tradición realista en filosofía fue la causa del realismo de la novela. Que hubo alguna influencia es muy probable, [...]. Pero si es que existe una relación causal de alguna importancia es mucho menos directa: tanto las innovaciones filosóficas como las literarias deben considerarse manifestaciones paralelas de un cambio más amplio -la vasta transformación de la civilización occidental que desde el Renacimiento ha reemplazado la visión unificada del mundo de la Edad Media por otra muy diferente, que nos propone esencialmente el desarrollo no planificado de una sumatoria de individuos particulares que tienen experiencias particulares en momentos particulares y en lugares particulares.

[Esta analogía] ayuda a identificar y definir el modo narrativo distintivo de la novela. Éste, según se ha sugerido, es la suma de las técnicas literarias por las que la imitación novelesca de la vida humana sigue los procedimientos adoptados por el realismo filosófico en su intento de descubrir y dar cuenta de la verdad. Estos procedimientos no se encuentran de ningún modo limitados a la filosofía; tienden, en realidad, a seguirse cada vez que la relación de cualquier descripción de un acontecimiento con la realidad esté bajo investigación.

El modo de la novela de imitar la realidad puede por lo tanto resumirse igualmente bien en términos del procedimiento del jurado en una corte de justicia. Sus expectativas y las del lector de novela coinciden en varias cosas: ambos quieren conocer “todos los detalles” de un caso dado – el tiempo y lugar del hecho, las identidades de las partes, y rehusarán aceptar evidencias acerca de cualquiera que se llame Sir Toby Belch³ o Mr. Badman⁴ –menos aún acerca de una tal Chloe que no tiene apellido; y también esperarían que los testigos contaran la historia “con sus propias palabras”. El jurado, en realidad, adopta la “visión circunstancial de la vida”, la misma que T.H. Green⁵ consideraba en su época cualidad característica de la novela.

El método narrativo por el cual la novela encarna esta visión circunstancial de la vida puede designarse como realismo formal; formal, porque el término realismo no se refiere aquí a ninguna doctrina o propósito literario especial, sino sólo a un conjunto de procedimientos narrativos que se encuentran tan habitualmente en la novela, y tan raramente en otros géneros literarios, que pueden considerarse típicos del género mismo. Realismo formal, de hecho, es la encarnación narrativa de una premisa que Defoe y Richardson aceptaron muy literalmente pero que se encuentra implícita en la forma novela en general: la premisa, o convención básica, que la novela es un informe completo y auténtico de la experiencia humana, y que por lo tanto tiene la obligación de satisfacer a su lector con detalles de la historia tales como la individualidad de los personajes involucrados, las particularidades de los momentos y lugares de sus acciones, detalles que se presentan por medio de un uso del lenguaje mucho más referencial de lo que es habitual en los otros géneros literarios.

³ En inglés: ‘eructo’ (n. del t.)

⁴ En inglés: ‘el malo’ (n. del t.)

⁵ Destacado filósofo idealista inglés; 1836-1882. (n. del t.)

El realismo formal es, por supuesto, como las reglas de la evidencia, sólo una convención; y no hay razón alguna para que el informe acerca de la vida humana que se presente por su intermedio sea de hecho más verídico que los que se presentan a través de las convenciones, muy diferentes, de otros géneros literarios. La apariencia de autenticidad total que da la novela tiende a producir confusión en este punto, y la tendencia de los realistas y naturalistas de olvidar que la transcripción exacta de la realidad no produce necesariamente una obra que contenga una verdad real o un valor literario duradero es sin duda en buena parte responsable del disgusto bastante generalizado respecto del realismo y sus productos en la actualidad. Este disgusto, sin embargo, puede también promover confusión crítica al llevarnos al error opuesto; no debemos permitir que ciertas insuficiencias de los objetivos de la escuela realista oscurezcan los buenos resultados que la novela en general, tanto en Joyce como en Zola, pudieron alcanzar empleando los procedimientos literarios que hemos llamado realismo formal. Ni debemos olvidar tampoco que, aunque el realismo formal es sólo una convención, tiene como todas las convenciones literarias sus propias y peculiares ventajas. Hay importantes diferencias en el grado en que diferentes géneros literarios imitan la realidad; y el realismo formal de la novela permite una imitación más inmediata de la experiencia individual instalada en su entorno temporal y espacial que cualquier otra forma literaria. Por eso las convenciones de la novela exigen mucho menos del público que la mayoría de las convenciones literarias, y esto seguramente explica por qué la mayoría de los lectores en los últimos doscientos años⁶ han encontrado en la novela la forma literaria que satisface mejor sus deseos de encontrar una estrecha correspondencia entre la vida y el arte. [...]

En sentido estricto, por supuesto, el realismo formal no fue descubierto por Defoe y Richardson; ellos sólo lo aplicaron mucho más a cabalidad de lo que se había hecho antes. Homero, por ejemplo, como señaló Carlyle, compartía con ellos esa sobresaliente “claridad de visión” que se manifiesta en las “detalladas, amplias y amorosamente exactas” descripciones que se manifiestan en sus obras; y hay muchos pasajes en la ficción posterior desde *El Asno de Oro* hasta *Aucassin y Nicolette*, de Chaucer a Bunyan, donde los personajes, sus acciones, y sus entornos aparecen presentados con

⁶ No debe olvidarse que el texto que aquí se traduce es de 1957.

una individualización tan auténtica como en la novela del siglo XVIII. Pero hay una diferencia importante: en Homero y en la ficción en prosa anterior a la novela estos pasajes son relativamente raros, y tienden a destacarse diferencialmente de la narrativa que los rodea; la estructura literaria total no se orientaba consistentemente en la dirección del realismo formal, y especialmente el argumento, que habitualmente era tradicional y muy a menudo altamente improbable, se hallaba en conflicto directo con las premisas de aquél. Aún cuando escritores anteriores habían profesado abiertamente objetivos completamente realistas, como hicieron muchos escritores del siglo XVII, no lo persiguieron con demasiada convicción.[...]; todos habían asegurado que sus ficciones eran literalmente verdaderas; pero estas aseveraciones prologales no resultan más convincentes que las muy similares que encontramos en la mayor parte de la hagiografía medieval. El objetivo de verosimilitud no había sido lo suficientemente asimilado en ninguno de estos dos casos como para traer consigo el rechazo total a las convenciones no realistas que gobernaban el respectivo género.

De ninguna clase de ficción anterior a la de Defoe podría haber escrito Lamb “Es como leer evidencia en una Corte de Justicia”. Si esto es en sí mismo algo positivo es materia abierta a discusión; difícilmente Defoe y Richardson merecerían su alta reputación si carecieran de otros y mejores méritos que sólo éste. Sin embargo, no cabe duda de que el desarrollo de un método narrativo capaz de crear tal impresión es la más conspicua manifestación de esa mutación de la ficción en prosa que llamamos la novela. Por eso, la importancia histórica de Defoe y Richardson se basa ante que nada en la forma subitánea y completa en que introdujeron lo que podemos llamar el mínimo común denominador del género novela en su globalidad: su realismo formal.

0X0X0X0X0