

EL ROMANCE Y LA IDENTIDAD DEL PERSONAJE MODERNO*

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 722 noviembre-diciembre (2006) 000-000 ISSN: 0210-1963

Roberto Bigazzi

Universidad de Siena, Facultad de Letras (Arezzo)

ABSTRACT: *Changes in a literary genre bear witness of the modification of identity in history. Novel and romance are the 'modes' through which characters define their changing identity starting from Ariosto and Cervantes. Austen and Scott, Manzoni, Stendhal, Flaubert, Pirandello, Calvino and Antonia Byatt provide examples of how fully characters are aware of this connection between 'mode' and identity.*

KEYWORDS: *Identity, Novel, Romance, Character, Modern Literature.*

RESUMEN: Cambios en un género literario dan testimonio de la modificación de la identidad en la historia. Novel y romance son los 'modos' mediante los cuales los personajes definen su cambiante identidad empezando desde Ariosto y Cervantes. Austen y Scott, Manzoni, Stendhal, Flaubert, Pirandello, Calvino y Antonia Byatt proporcionan ejemplos de cómo personajes densos son conscientes de esa conexión entre 'modo' e identidad.

PALABRAS CLAVE: Identidad, Novel, Romance, personaje, literatura moderna.

1

Nuestra identidad debe mucho a la forma en la que narramos nuestra vida a los demás y a nosotros mismos, una narración que construimos a través del diálogo con los otros, en la vida o en la literatura. Leyendo narraciones dialogamos con las ideas y los sentimientos de los personajes, y a menudo vemos cómo éstos y sus acciones pertenecen a tipologías de "larga duración" que tienen su origen en los fundamentos de la cultura occidental. El *romance* es uno de estos "modos", cargado de grandes sentimientos, como dice Don Quijote:

...cualquiera parte que se lea, de cualquiera historia de caballero andante, ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere. Y vuestra merced créame, y ... lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. De mí sé decir que, después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos...(cap. L)

Sin embargo, como todas las identidades que ofrece la literatura, también ésta del *romance* se encuentra inserta y condicionada por la variable temporal, como dice de nuevo Don Quijote:

Pero quizá la caballería y los encantos de estos nuestros tiempos deben de seguir otro camino que siguieron los antiguos. (cap. XLVII)

Desde finales del siglo XIX el *romance* se encuentra en crisis ya que están en crisis las utopías y los sentimientos de los que éste es expresión. De este problema trata una famosa novela inglesa publicada en 1990, *Possession. A Romance*, de Antonia Byatt.

Possession cuenta la historia de un oscuro investigador universitario inglés de nuestro tiempo, Roland, que fortuitamente encuentra dos fragmentos epistolares inéditos de un famoso escritor del siglo XIX, Randolph Henry Ash. Estas cartas le llevarán a descubrir la relación amorosa de Ash con una amiga escritora, Christabel. Roland, junto a Maud (una joven profesora que estudia la obra de Ash), seguirá las pistas de la historia de amor secreta mantenida entre Ash y Christabel, hasta descubrir que ambos tuvieron una hija en común, que finalmente acabará siendo una antepasada de Maud. Hacia el final de la novela, en el cap. XXIII, surgirá además el amor entre Roland y Maud, casi en paralelo a la historia vivida en el pasado entre Ash y Christabel, al igual que paralelo ha ido transcurriendo su viaje a los mismos lugares y hoteles. Roland siente claramente

cómo aquella vieja historia se repite en la suya propia con Maud:

Somewhere in the locked-away letters, Ash had referred to the plot or fate which seemed to hold or drive the dead lovers. Roland thought, partly with precise postmodernist pleasure, and partly with a real element of superstitious dread, that he and Maud were being driven by a plot or fate that seemed, at least possibly, to be not their plot or fate but that of those others. ... Roland was troubled by the idea that the opposite might be true. Finding themselves in a plot, they might suppose it appropriate to behave as though it was that sort of plot. (Londres, Vintage, 1991, pp. 421-22)

poco después, reflexionando sobre su propia relación con Maud, Roland piensa:

All that was the plot of a Romance. He was in a Romance, a vulgar and a high Romance simultaneously, a Romance was one of the systems that controlled him, as the expectations of Romance control almost everyone in the Western world, for better or worse, at some point or another.

He supposed the Romance must give way to social realism, even if the aesthetic temper of the time was against it.

In any case, since Blackadder and Leonora and Cropper altri studiosi americani e inglesi fanatici di Ash had come, it had changed from Quest, a good romantic form, into Chase and Race, two other equally valid ones. (pp. 424-25)

Los personajes modernos, por lo tanto, no creen realmente en el *romance* como los de épocas pasadas. Es más, Roland piensa que debe exigirse a sí mismo una visión objetiva de las cosas, es decir, que no puede pretender tener una relación con Maud, ya que pertenece a una clase social diferente a la suya. La realidad moderna es sin embargo incluso peor, ya que en lugar de la *quête* típica de todo *romance*, en este caso se da el acoso: los dos enamorados modernos se ven perseguidos y amenazados por profesores universitarios que pretenden apoderarse de sus investigaciones. Al final de la novela, sin embargo, Roland y Maud podrán encontrar un poco de espacio para su amor.

Mientras sigue sus desventuras, el lector ha entendido que el amor moderno debe ser necesariamente diferente que el de épocas pasadas; los personajes, y por lo tanto también los lectores de nuestra época, viven tímidamente las pasiones que una vez fueron más fuertes, más valerosas, pese a

encontrarse llenas de trabas. El lector, al igual que Roland y Maud, encuentra en la lectura la ventaja de aprender a entender y a manifestar sus propios sentimientos: sin los ejemplos del pasado, Roland no habría revelado su amor a Maud. Como en *Don Quijote*, los *romances* nos muestran los sentimientos y cómo van transformándose a lo largo del tiempo.

En definitiva, la transformación de los sentimientos y de los comportamientos de una época a otra, conlleva la transformación que un género literario sufre en el tiempo, en la historia; y viceversa, las transformaciones de un género literario nos ofrecen la prueba más palpable de los cambios de identidad, son la imagen de esta identidad en su transformación a lo largo del tiempo. Hemos visto también con este ejemplo cómo el personaje es consciente de todo ello. Es decir, descubre que su identidad corresponde a un género literario concreto, y por lo tanto, adquiere conciencia del hecho de que los límites de su identidad corresponden a los límites del género literario propios de ese periodo de tiempo concreto. En otras palabras, el personaje puede entender la propia identidad analizando ese género literario.

Según algunos autores, esta conciencia de los géneros literarios y sus "modos" por parte de los personajes es un fenómeno típico de la novela post-moderna (y así lo indica incluso Roland en el primer fragmento que he citado de *Possession*). Italo Calvino ha construido sobre esta conciencia su novela *Si una noche de invierno un viajero*. Hay que advertir, sin embargo, que esta conciencia no es algo novedoso de la postmodernidad, sino que forma parte de la historia de la novela europea desde sus orígenes ya que es un instrumento fundamental con el que la novela construye la identidad de los personajes, y educa en ella a sus lectores. Veamos a continuación cómo los escritores han dado forma a este importante instrumento interpretativo.

2

En los orígenes de la novela moderna, el *Orlando furioso* de Ariosto y el *Don Quijote* han encontrado en el contraste entre las "maneras" del *romance* y las del realismo (*novel*), la posibilidad de caracterizar a la identidad moderna, dividida entre el deseo de los ideales y la dura realidad del

poder y de la economía. La importancia de Ariosto y de Cervantes a propósito de ello es fundamental, sin embargo, prefiero analizar textos más cercanos a nuestra época (pero que han encontrado gran parte de su inspiración, no lo olvidemos, en estos dos grandes escritores). Entre los siglos XVIII y XIX, las diferencias entre *novel* y *romance* se llenan de nuevos contenidos. El burgués de principios del XIX, y sirvan como ejemplos Manzoni, Balzac o Walter Scott, quiere conocer su propio mundo, que acaba de surgir de las cenizas de la Revolución Francesa, y para ello debe disponer de instrumentos que le permitan acceder a la realidad. La necesidad de conocimiento nacerá de la necesidad de controlar a las fuerzas impetuosas de la pasión, que son por otra parte las mismas fuerzas revolucionarias de la juventud, a las que todos temen después de que Napoleón crease con estos jóvenes su ejército y su imperio. Ni Scott, ni Manzoni ni Balzac son revolucionarios y debido a ellos la literatura debe abandonar el *romance* y acercarse hacia el *novel*, hacia el conocimiento, y por lo tanto, hacia la aceptación de la realidad y de la historia.

La primera en entender este problema fue una mujer, Jane Austen. En su novela, *Northanger Abbey*, escrita entre 1798-99, pero publicada casi veinte años más tarde, en 1817, la protagonista Catherine, de buena familia aunque relativamente modesta, tiene la cabeza llena de fantasías novelescas alimentadas por la lectura de numerosos *romances* góticos como los de Radcliffe. Catherine recibe una invitación para acudir a la casa de campo del rico y noble padre del hombre al que ama. La casa es la residencia familiar de los Northanger Abbey del título que, como otras muchas residencias inglesas, ha sido construida a partir de la reutilización de los restos de una de las muchas abadías que fueron abandonadas, tras la supresión en el siglo XVI, de los monasterios católicos - no olvidemos que en el imaginario puritano del que se nutren los *romances* góticos, el catolicismo evoca violencia y corrupción. Así, Catherine pronto fabula con la idea de que el padre del hombre al que ama quizá torturase a su esposa hasta provocarle la muerte, y se encuentra tan inmersa en sus fabulaciones, que no comprende cómo esto haya sido posible en una casa donde las apariencias hablan, por el contrario, de civilización y de modernidad controladas por la razón. Le tocará a Tilney, el hombre amado, explicarle la realidad: "*Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English, that we are Christians*" (Londres, Oxford University Press, 1971, p. 175). Advuértase

se cómo *English* se antepone a *Christians*. Así, para Catherine "*the visions of romance*" desaparecen; sin embargo, la escritora tiene aún algo que decir al lector inglés para confirmar que Inglaterra es el país de la civilización:

Charming as were all Mrs. Radcliffe's works, and charming even as were the works of all her imitators, it was not in them perhaps that human nature, at least in the midland counties of England, was to be looked for. Of the Alps and Pyrenees, with their pine forests and their vices, they might give a faithful delineation; and Italy, Switzerland, and the South of France, might be as fruitful in horrors as they were there represented. [...] But in England it was not so.

En la Inglaterra de Austen, que está combatiendo los planes imperialistas de Napoleón y a su Francia revolucionaria, los ciudadanos harán bien, en definitiva, en no cultivar sueños novelescos que producen únicamente dolor.

La condena del *romance* formulada por Austen es aún poco firme, ya que es la condena de una identidad en la que los sentimientos no están controlados por la razón. Esta misma condena fue también formulada por Alessandro Manzoni, en 1821, justo cuando se preparaba para escribir la primera gran novela italiana del siglo XIX, *Los esposos*; y cito de su *Carta a M. Chauvet*, donde Manzoni critica a los escritores de novela romántica:

[...] a force d'inventer d'histoires, de situations neuves, de dangers inattendus, d'oppositions singulières de passions et d'intérêts, ils ont fini par créer une nature humaine qui ne rassemble en rien à celle qu'ils avaient sous les yeux, ou, pour mieux dire, à celle qu'ils n'ont pas su voir. Et cela est si bien arrivé que l'épithète de romanesque a été consacrée pour désigner généralement, à propos de sentimens et de moeurs, ce genre particulier de fausseté, ce ton factice, ces traits de convention qui distinguent les personnages de roman.

Manzoni y Austen nos recuerdan de esta manera que el problema era ya conocido, sin embargo es mérito de Walter Scott haberlo enfrentado de pleno en su primera novela histórica, *Waverley or 'tis Sixty Years Since*, una novela fundamental para la literatura europea, publicada a finales de 1814 y ambientada, tal y como indica su subtítulo, a mediados del siglo XVIII. Se ha dicho siempre que Scott fue el iniciador de la novela histórica, y es cierto; no obstante, la

innovación más original de este escritor, que conocía bien el *Orlando furioso* y el *Don Quijote*, es la de haber tematizado en la novela el conflicto entre *novel* y *romance*.

En las primeras páginas de *Waverley*, Scott nos describe los años de formación del joven Edward Waverley, noble y rico, una educación liberada del control de los adultos y caracterizada por la lectura del gran legado de los poemas caballerescos italianos y españoles, de los cronistas franceses e ingleses, de Shakespeare, Milton, o de Spenser, lecturas que le convierten en un soñador. Llegados a este punto, Scott, al principio del capítulo V, advierte al lector de que nos encontramos ante una variante moderna del *Don Quijote*:

...the reader may perhaps anticipate, in the following tale, an imitation of the romance of Cervantes. But he will do my prudence injustice in the supposition. My intention is not to follow the steps of that inimitable author, in describing such total perversion of intellect as misconstrues the objects actually presented to the senses, but that more common aberration from sound judgment, which apprehends occurrences indeed in their reality, but communicates to them a tincture of its own romantic tone and colouring. (Harmondsworth, Penguin, 1980, p. 55)

Es evidente por tanto el objetivo del escritor. Su intención es la de educar al personaje para liberarle de esta educación basada en el *romance*, en los sentimientos, y hacerle entrar en el mundo racional de la consolidada clase dirigente inglesa. Quedan enfrentados así dos tipos de educación, y por lo tanto de identidad, y de la misma forma, dos modos de hacer literatura. Frente a la tradición de novela romántica de la que se ha nutrido Edward, comienza a surgir la nueva literatura decimonónica, que debe educar en la realidad. Dos identidades se contraponen y la novela recurre a la historia para dotar de verosimilitud a la realidad (al *novel*) frente al *romance*. La realidad limita los sueños, y por lo tanto impide a los lectores que sueñen con la revolución.

Veamos cómo se desarrolla el relato. Edward se alista en el ejército inglés pensando que va a cumplir sus sueños de gloria. La vida militar le parece tan árida y aburrida, que a la primera ocasión que se le presenta, se retira durante un tiempo a Escocia. Este viaje se convertirá en un viaje al pasado ya que Escocia en aquel momento es feudal, mientras Inglaterra es ya burguesa. En Escocia

todo es *romance*: su naturaleza salvaje, sus hombres con su tradicional sentido del valor, del honor y de la amistad, sus mujeres dóciles o apasionadas. Cuando los clanes se levantan en armas contra los ingleses en 1745 para tratar de devolver el trono al pretendiente Stuart, Waverley abandona el ejército inglés y pasa a engrosar las filas del de los rebeldes escoceses. Así, como en un *romance*, Edward se enamora de Flora, hermana del jefe rebelde, con la que habría podido reproducirse el antiguo binomio caballeresco de las armas y de los amores, según el modelo de Ariosto y de Cervantes. Stuart y sus tropas escocesas serán sin embargo derrotados, y Waverley se ve obligado a huir, a cambiar de identidad, a travestirse. En definitiva, el mundo feudal de los clanes, a un mismo tiempo bárbaros y caballerescos, da lugar a un mundo de *romance* - armas y amores, mujeres y caballeros, fugas, disfraces - en pleno siglo de las Luces, siendo el contraste aún mayor ya que todo ello es observado desde el presente burgués del autor (recuérdese el subtítulo *or 'tis Sixty Years Since*), que coloca a este presente como término de medida y por lo tanto de observación.

Novel y *romance* se encuentran así dentro de la misma novela con novedades estructurales. Si pasándose desde Inglaterra a la atrasada Escocia se pasa del *novel* al *romance* y viceversa, esto quiere decir que el *romance* no puede exiliarse de la literatura tal y como pretendía hacer la cultura de aquel momento. El *romance* se reconoce como parte legítima de la vida, y recibe su propia ubicación espacial y cronológica, se convierte en un aspecto pasado de la historia humana, y por lo tanto, en un aspecto de la vida del individuo, de su identidad. El *romance* es la adolescencia, el periodo de formación, y la identidad de los jóvenes, que cambia con el paso hacia la madurez. No es casual por ello que el XIX sea la época de la novela de formación, de la *Bildungsroman*. Y de ello toma conciencia Waverley en el momento de la derrota de los escoceses, cuando se ve forzado a esconderse y a cambiar de identidad. A través de sus palabras resulta evidente, tal y como ya he afirmado en otras ocasiones, que la conciencia que se tiene de un género literario es también la conciencia de un modo de vivir, de una identidad.

In this lonely and secluded situation [...] he acquired a more complete mastery of a spirit tamed by adversity than his former experience had given him; and [...] he felt himself entitled to say firmly, though perhaps with a sigh, that the

romance of his life was ended, and that its real history had now commenced. (p. 415)

3

Me he detenido en *Waverley* y en la situación inglesa, porque es el modelo seguido por muchos otros escritores, y así, el que da forma a la identidad europea que se construye en la novela del siglo XIX. La juventud como etapa caracterizada por la aventura y el amor es un tema que nace en Inglaterra entre el Fielding de *Tom Jones*, y el de Scott de *Waverley*, sobre la base de la antigua literatura caballeresca. Este modelo será pronto imitado. Por ejemplo, tal y como lo veo yo, *Le rouge et le noir* de Stendhal es una extraordinaria reelaboración, al contrario, del esquema de *Waverley*. Julien Sorel, como se sabe, no es ni rico ni noble como Edward, pero al igual que él persigue un sueño novelesco propio, ligado a Napoleón. No cuenta sin embargo con la fortuna de Edward, ya que no tiene una guerra en la que combatir, y deberá contentarse con vivir su propia transformación, pero será como Edward ayudado por los adultos y encontrará a sus dos amantes, primero a Mme. de Rênal y más tarde a Mathilde. Tras abandonar a la primera, con la que volverá al final del relato (como Edward), es la segunda la que le ofrece el cambio decisivo (como en el caso de Edward), y se lo ofrece proponiéndole la condición de soldado, que Julien ha anhelado pero que no ha podido alcanzar en la primera parte de la novela. Junto al grado de lugarteniente de los húsares, le ofrece también la condición de noble (como Edward) y por lo tanto una posición a partir de un nuevo nombre, Julien Sorel de la Vernaye. Hacia la mitad de la novela, así, Julien conquista la condición que Edward tenía desde el principio, con la desventaja de que no hay ninguna guerra o revolución en curso.

Llegados a este punto Julien reescribe la frase con la que Edward indicaba su evolución desde el *romance* de la juventud hasta su verdadera historia de adulto:

Le soir, lorsqu'elle apprit à Julien qu'il était lieutenant de hussards, sa joie fut sans bornes ... Le changement de nom le frappait d'étonnement.

Après tout, pensait-il, mon roman est fini, et à moi seul tout le mérite. J'ai su me faire amer de ce monstre d'orgueil,

ajoutait-il en regardant Mathilde; son père ne peut vivre sans elle, et elle sans moi. (Paris, Pléiade, 1932, p. 451)

Edward había abandonado sus sueños de juventud "with a sigh" - escribe Scott - tal y como debe hacer un hombre que alcanza la madurez; Julien declara orgulloso haber podido poner fin a su "*roman*" alcanzando su objetivo. Sufriendo su propia transformación y gozando de la tradicional ayuda femenina, ha conseguido además la otra ayuda tradicional, la del padre, el marqués de La Mole. Julien sin embargo, pese a su inteligencia, no sabe ya interpretar lo que acontece, el suyo no es un *romance* con final feliz. Lo que deja a sus espaldas no es un *romance* tradicional, pero tampoco lo es lo que le espera, ya que ciertamente Julien no sería feliz en un matrimonio como el victoriano de *Waverley*; por encima de todo no puede esperar encontrarse con la aventura como oficial de los húsares, cuando ya Edward había comprendido que el ejército había dejado de ser lugar donde encontrar la gloria. En definitiva, el *roman* no es el *romance*; para cualquier joven decimonónico, el *roman* representa el fracaso de sus sueños, comenzando por los sueños revolucionarios. Y de hecho Julien deberá cambiar su trayectoria porque vuelve a la escena su primera amante, Mme. de Rênal, que destruye su carrera y sus planes. Julien trata de asesinarla, es encarcelado y condenado a muerte. Pero vuelve a surgir el amor entre ambos, y para Julien llega finalmente la felicidad, una felicidad plena pero breve, ya que en esta improvisada nueva trama el final será la muerte. Stendhal rechaza la solución de *Waverley* y da a su personaje una nueva identidad: en la sociedad burguesa los ideales y la felicidad terminan con la muerte.

Amor y muerte en prisión. Se trata de una nueva forma de *romance*, no sobre las pintorescas Highlands de *Waverley*, sino en el único lugar que puede aislar a los amantes de la sociedad y de sus devastadoras ambiciones. Este esquema se repetirá para Fabrice Del Dongo en la *Chartreuse de Parme*. Fabrice sueña (también él) con la gloria de las armas en Waterloo junto a Napoleón, pero se encuentra en aquella batalla sin comprender lo que está sucediendo (demostrando de nuevo que en la novela moderna el verdadero *romance* no es posible); y también él, paradójicamente, podrá encontrar un poco de felicidad solo en la torre donde es hecho prisionero. A partir de ahora el *romance*, que *Waverley* había dejado con un suspiro, se convierte cada vez con más fuerza en objeto de anhelo,

de dolorosa nostalgia. Los héroes de Stendhal viven anhelando la época napoleónica, y por lo tanto los ideales caballerescos de Don Quijote, al que acompaña el simple pero buen sentido de Sancho, como se lee en el cap. X de *La Chartreuse de Parme*: “[...] de tous temps les vils Sancho Pança l'emporteront à la longue sur les sublimes don Quichotte”.

Es más, como se ve tanto en Scott como en Stendhal, el *romance* reúne junto al amor, también la dimensión política. Edward ha creído en la rebelión de los clanes, Julien y Fabrice añoran a Napoleón. En definitiva, todas las identidades novelescas están llenas de tonos revolucionarios, y por lo tanto el precio a pagar para entrar en la sociedad de los padres, del *novel*, es muy alto porque hay que renunciar tanto a los ideales amorosos como a los políticos. Los personajes de la novela decimonónica (con excepción de las mujeres) estarán siempre menos dispuestos a pagar este precio, y ésta será su nueva identidad.

4

De esta manera, los hombres no son ya héroes sino anti-héroes, pequeños y mediocres burgueses sin pasiones y sin ideales. Frédéric Moreau, el protagonista de *L'Education sentimentale* de Flaubert, a fuerza de anular cada uno de sus propios sentimientos se convierte en el prototipo del hombre medio, con sus veleidades sentimentales y su carencia de cualquier grandeza interior. Inmune así a la desesperación que envolvía a los héroes stendhalianos al verse al margen de la acción, Frédéric puede escuchar calmadamente a su amigo Deslauriers que (en el cap. I de la segunda parte) evoca la revolución de París:

Ah! c'était plus beau, quand Camille Desmoulins, debout là-bas sur une table, poussait le peuple à la Bastille! On vivait dans ce temps là, on pouvait s'affirmer, prouver sa force! (Paris, Garnier, 1961, p. 112)

Esta añoranza está destinada a durar mucho tiempo. La indiferencia y la pasividad modernas retomarán esta aportación de Flaubert. El personaje de Michele de la obra *Los indiferentes* (1929) de Alberto Moravia parece así casi citar las palabras de Deslauriers, cuando comprende que dentro de sí mismo no es capaz de encontrar los sentimientos

necesarios ni la fuerza para matar al amante de su madre, que se ha convertido, a su vez, en amante de su hermana, y que además está dañando seriamente la economía familiar:

“Come doveva esser bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: ‘Moglie scellerata: paga con la vita il fio delle tue colpe’ e, quel ch’è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l’azione: ‘ti odio’ e zac! un colpo di pugnale: ecco il nemico o l’amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra. A poco a poco l’ironia svaniva e restava il rimpianto; egli avrebbe voluto vivere in quell’età tragica e sincera, avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati... ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra. (Milano, Bompiani, 1999, p. 191)¹.

Como vemos, pasión revolucionaria y pasión amorosa producen la misma nostalgia, porque en su origen han convergido ambas para conformar la identidad del personaje joven, que es la víctima de la novela decimonónica. Con Flaubert estos dos aspectos de la identidad del joven (y del *romance*) se dividen, y tal división produce una pérdida de energía que culminará justo con *Los indiferentes* de Moravia, un mundo donde, perdido desde hace tiempo el espíritu de la revolución, también los sentimientos desaparecen para dejar paso enteramente al dinero.

El dinero es un elemento característico del *novel*, o novela realista, al igual que el amor o la pasión política lo son del *romance*. A lo largo del siglo XIX el *novel* ha ido quitando cada vez más espacio al *romance*. Este es el tema central de la narrativa europea de aquel siglo: la posibilidad que tienen los sentimientos y los ideales, agrupados dentro del amor, de sobrevivir en un mundo dominado por el dinero, tal y como ya habían advertido Balzac y Stendhal. Estas fórmulas narrativas antitéticas implican también la contraposición, y al mismo tiempo, el acercamiento de dos tipologías diferentes de técnica narrativa. Cuando el *novel*

se apodera del *romance*, los sueños típicos del *romance*, obligados a vivir en el mundo del *novel*, se manifiestan por lo que son, sueños dolorosos, imposibles, en ocasiones incluso cuentos de niños, y son característicos de quien no alcanza una condición adulta (que se muestra a menudo como negativa), como había manifestado ya *Waverley*. Quien cree en el *romance* está condenado a una identidad infantil. Nace entonces, en la segunda mitad del siglo XIX, la gran literatura novelesca para jóvenes, pero también la literatura para aquéllos que no son considerados adultos, es decir, el pueblo y las mujeres.

5

Si una vida feliz es sólo posible para los niños, entonces los sentimientos pierden consistencia para los adultos y la vida termina por carecer de sentido. Ante esta falta de significado y por tanto de identidad arraigada, el narrador, impotente, responde con ironía. He aquí la clave de los problemas a los que Pirandello ha dedicado su mejor obra, *Cuadernos de Serafino Gubbio* (1925, aunque la primera versión es de 1916), historia de un hombre cuyo oficio es el de proyectar películas, y que se siente anulado por el silencio, en la medida en la que ésa es su única función: los sentimientos están muertos, las máquinas no los necesitan. Al final del libro Serafino continuará proyectando películas mientras una tigresa devora a uno de los actores.

El problema por lo tanto está en la pérdida de los sentimientos, de la identidad del *romance*. La identidad moderna consiste en carecer de identidad, y así se llega hasta el existencialismo y el *nouveau roman*, donde los seres humanos parecen desaparecer. La literatura post-moderna, de Calvino en adelante, vuelve irónicamente sobre estas cuestiones, indagando sobre las formas de identidad del

pasado para comprender nuestro presente, en un intento de volver a encontrar el camino.

Fue de hecho Calvino, mientras creaba con *El caballero inexistente* o con *El vizconde demediado* algunas de las imágenes más famosas de nuestro tiempo, el que recordó en su ensayo *La médula del león* (1955) el hecho de que la literatura necesita no perder su misión:

“Le cose che la letteratura può ricercare e insegnare sono poche ma insostituibili: il modo di guardare il prossimo e se stessi, di porre in relazione fatti personali e fatti generali, di attribuire valore a piccole cose o a grandi, di considerare i propri limiti e vizi e gli altrui, di trovare le proporzioni della vita, e il posto dell'amore in essa, e la sua forza e il suo ritmo, e il posto della morte, il modo di pensarci e non pensarci; la letteratura può insegnare la durezza, la pietà, la tristezza, l'ironia, l'umorismo e tante altre di queste cose necessarie e difficili. Il resto lo si vada ad imparare altrove”².

En definitiva, la literatura habla de las cosas esenciales:

“...ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura e in una società spietate”³.

Creo que no se puede explicar mejor la función de la literatura en la formación de la identidad.

* Versión castellana de Ana Minguito Palomares. El autor ha preferido dejar siempre en cursiva *romance* y *novel*, ya que esta distinción típicamente inglesa no se encuentra en español, ni tampoco en francés o italiano (N. del E.).

NOTAS

- 1 Traducción castellana de la cita: “«Qué hermoso debía ser el mundo» pensaba irónicamente, cuando un marido traicionado podía increpar a su mujer: “alma perversa, paga con la vida tu traición, y, siendo más fuerte, pensar en ello, y más tarde armarse de

valor y asesinar mujer, amante, parientes, y a todo aquel que se cruzase en su camino, para después seguir adelante sin castigo y sin culpabilidad alguna. Cuando al pensamiento le seguía la acción: te odio, y zac! una puñalada, el enemigo o amigo tendido en el suelo en un charco de sangre: cuando no se pensaba tanto, y

Recibido: 20 de junio de 2005

Aceptado: 4 de septiembre de 2006

el primer impulso era siempre el bueno; cuando la vida no era como ahora, ridícula, sino trágica, y se moría de verdad, y se asesinaba, y se odiaba, y se amaba profundamente, y se vertían lágrimas por auténticas desgracias y todos los hombres estaban hechos de carne y hueso apegados a la realidad como los árboles a la tierra. Poco a poco desaparecía la ironía y quedaba el arrepentimiento; él habría querido vivir en aquella edad trágica y sincera, habría querido experimentar ese odio profundo, reponerse a aquellos sentimientos inabarcables, sin embargo, seguía encontrándose en su tiempo y en su vida" (Milán, Bompiani, 1999, p. 191).

2 Traducción castellana de la cita: "Las cosas que la literatura puede indagar y transmitir son pocas pero insustituibles: el modo de ver al prójimo y a uno mismo, de relacionar lo personal con lo general, de atribuir valor a las pequeñas cosas o a las grandes, de considerar las propias limitaciones y vicios y los de los demás, de encontrar el equilibrio de la vida, y el puesto que ha de ocupar el amor en ella, su fuerza y su ritmo, y el lugar de la muerte, el modo en que pensamos o no pensamos en ella; la literatura puede instruir sobre la dureza, la piedad, la tristeza, la ironía, el humor y sobre muchas otras cosas necesarias y difíciles. El

resto vaya a aprenderlo a otro sitio".

3 Traducción castellana de la cita: "...aquello que nos interesa por encima de todo son las pruebas por las que el hombre pasa y el modo en que las supera. El modelo de los primeros cuentos infantiles: el niño abandonado en el bosque o el caballero que debe superar el encuentro con animales fantásticos y con encantamientos, permanece en lo esencial de todas las historias humanas, subyace en el esquema básico de las grandes novelas en las que una personalidad moral se realiza desarrollándose en un entorno natural y en una sociedad despiadados".