

TESIS DOCTORAL

2015

TEORÍA DE LA NOVELA

Silvia Bardelás Álvarez

Licenciada en Filosofía



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Facultad de Filosofía

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Director de tesis: Dr. Jordi Claramonte Arrufat

Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política

Facultad de Filosofía

Universidad Nacional de Educación a Distancia

TEORÍA DE LA NOVELA

Silvia Bardelás Álvarez

Licenciada en Filosofía

Director de la tesis: Dr. Jordi Claramonte Arrufat

AGRADECIMIENTOS

Uno de los aspectos más reconfortantes de una tesis doctoral es la necesaria colaboración con otros para poder llevarla a cabo. Convivir día a día durante tanto tiempo con los grandes filósofos, llegando a sentir sus voces familiares, resulta una experiencia extraordinaria, a ellos va mi primer agradecimiento un tanto virtual y subjetivo. Resulta obvio desde el punto de vista académico que sus aportaciones filosóficas constituyen la base de esta investigación. La reflexión sobre la naturaleza de los románticos, la mirada crítica hacia la cultura de Hegel, las teorías sobre la novela de Lukacs y Ortega, la búsqueda de sus orígenes por parte de Bajtín, el concepto de naturaleza humana en Marx, el análisis de la condición humana por parte de Hannah Arendt, las intuiciones sobre la comunidad de Jean Luc Nancy, la estética de Hartmann o las reflexiones sobre la relación de Merleau -Ponty o Martin Buber han ido forjando esta teoría.

De manera especial, agradezco al profesor Jordi Claramonte Arrufat su capacidad de escucha y el ofrecimiento continuo de lecturas necesarias en un proyecto, que por su carácter de teoría, no tenía bien definido sus campos de estudio. Agradezco su flexibilidad para dejar fluir intuiciones propias que venían de mi experiencia en el campo de la novela aportando los textos necesarios para contrastarlas. Su análisis modal ha sido de gran ayuda para entender la experiencia.

Debo recordar al profesor Alfonso López Quintás, con el que empecé a investigar sobre literatura y experiencia hace muchos años y al que agradezco su gran esfuerzo por superar la dicotomía entre sujeto y objeto.

Fuera del ámbito académico quiero agradecer a mis padres el apoyo incondicional a todos mis proyectos, tan ajenos a lo que ellos podían esperar, y por supuesto a Álvaro, que no solo me ha apoyado, sino empujado a realizar esta especie de viaje que aleja un poco de la vida cotidiana. A mis hijos, más que agradecerles, les dedico de alguna manera este texto para que, cuando puedan leerlo, entiendan qué hacía su madre durante estos años.

No puedo olvidarme de todos aquellos amigos interesados por mi trabajo que han ido asistiendo a la evolución de esta reflexión.

ÍNDICE

. Introducción	7
1. Aproximaciones teóricas al estudio de la novela	12
1.1. Distinciones preliminares. Sobre la diferencia entre épica y novela	13
1.1.1. Aportaciones de Schlegel, Schiller, Goethe y Hegel	13
1.1.2. La novela como epopeya de la burguesía. Teoría de la novela de Lukacs.....	30
1.1.3. La novela realista no épica. Meditaciones del Quijote, Ideas sobre la novela de Ortega y Gasset	52
1.1.4. El debate de entreguerras sobre épica y novela: el narrador en la época contemporánea según Döblin, Benjamin y Adorno	63
1.2. El debate sobre el realismo y la muerte de la novela	84
1.2.1. Roman Jakobson. El carácter polivalente del término realismo en los debates abiertos	88
1.2.2. La identificación del realismo con la verdad. Roland Barthes	91
1.2.3. El debate entre Lukacs y Adorno	96
1.2.4. La muerte de la novela	125
1.3. La dificultad de abordar el estudio de la novela.....	138
1.3.1. La novela como género en continua transformación. Teoría de M.M. Bajtín	138
1.3.2. La novela como creación de experiencia, no representación de la realidad	158
1.3.3. Presencia y experiencia versus realismo y representación	163

2. El Impulso de novelar. La especificidad de la novela desde su origen	168
2.1. Impulso realista. La búsqueda de campos fiables	170
2.1.1. Recorrido histórico de intenciones. Algunas declaraciones de autores de novelas clásicas	171
2.1.2. El punto de vista irónico y la aparición de lo real relacional	186
2.1.3. El impulso de ver. La búsqueda de campos fiables	208
2.2. El impulso de búsqueda de lógicas internas de la condición humana	234
2.2.1. El impulso novelístico como búsqueda	237
2.2.2. La novela como memoria de la humanidad	256
3. La novela como experiencia de comunidad	270
3.1. La novela como intervención social. Función comunitaria	270
3.1.1. El campo de la novela: la dimensión social del hombre	271
3.1.2. La función estructural de la novela en substitución del mito	284
3.1.3. La intervención de la novela en el campo social: Función transformadora	300
3.2. La novela como experiencia	325
3.2.1. La construcción de una experiencia orientada al lector	327
3.2.2. El acto de novelar. La creación de experiencia	344
. Conclusión	365
. Bibliografía	369

INTRODUCCIÓN

Esta investigación tiene por objeto descubrir si la novela es una forma de arte autónomo capaz de dar cuenta de la sensibilidad contemporánea. La razón de esta tarea es el continuo debate sobre su validez actual bifurcado en dos frentes: su identificación con un periodo concreto de la historia, la modernidad, en especial el siglo XIX, y el problema del realismo. Este debate se sustenta en la consideración de la novela como una forma literaria propia de la burguesía, demasiado atenta al individuo y sin capacidad de apoyar estructuralmente una sociedad que necesita una disposición comunitaria mucho más sólida. Actualmente, la discusión sobre la muerte de la novela viene de la mano del postmodernismo literario, que la entiende como una forma caduca incapaz de dar cuenta de nuestro mundo fragmentado.

La primera tarea que consideramos necesaria es ordenar ese debate. La falta de un estudio profundo y continuado sobre la peculiaridad de la novela como experiencia estética lo mantiene como debate vivo en punto muerto. En la primera parte presentamos las teorías que sobre la novela han tenido lugar en el marco de la filosofía, pudiendo constatar que casi siempre han formado parte de tratados generales sobre la literatura, sin muchos ni grandes estudios sobre su peculiaridad. Hemos tenido que buscar las pequeñas referencias que algunos autores hacían sobre ella en el conjunto de sus obras como en el caso de los románticos y en especial, Hegel. En esta parte, resaltamos los trabajos de Lukacs y Ortega, que coinciden en el tiempo, 1914, si bien, *Meditaciones del Quijote* fue publicado en ese mismo año y *Teoría de la novela* en 1920. En ambos casos se trata de una revisión de la novela con una idea de fondo de posible final, añadimos la obra de Ortega *Ideas sobre la novela*, publicada en 1925, donde su decadencia parece más patente. Ambos tratados, prácticamente

únicos como tales, nos han servido de comienzo para la investigación. Nos gustaría resaltar la agudeza y profundidad de las reflexiones de Ortega, ya que nos llama la atención que no hayan tomado parte de esa conversación internacional siendo tan aclaratorias. No entramos en razones políticas o sociológicas que hayan evitado dar una salida más luminosa al debate, nuestra intención es replantearlo atendiendo a la novela en su peculiaridad.

Las novelas mismas han sido el campo de esta investigación. Nuestro método ha consistido en una lectura cronológica de algunas de las más representativas de cada momento histórico. Esa lectura cronológica ha buscado su evolución, pero sobre todo, aquellas características comunes a todas ellas, una peculiaridad transversal en el tiempo que permita entender que existe una forma de hacer literatura que llamamos novela. En un momento como el actual, sensibilizado con romper las fronteras y evitar los géneros, esta investigación puede parecer extemporánea. No es nuestra intención negar esa necesidad de exploración y de encontrar nuevos caminos literarios, todo lo contrario, entendemos que la novela, precisamente como género abierto y transversal a la historia, como posible forma de arte autónomo, tiene un horizonte abierto a explorar nuevos campos viables para narrar, como siempre ha hecho, y debemos recordar que dentro de ella misma han tenido cabida todos los géneros y formas posibles, siendo la primera forma literaria rompedora de fronteras. Por eso nos parece necesario desligarla de esa identificación con la burguesía y el realismo como simple imitación y devolverle su naturaleza original.

Este trabajo no es más que una teoría, una observación, un pensamiento especulativo que intenta poner en palabras el tipo de experiencia estética propio de la novela. Las reflexiones filosóficas han iluminado esa observación y los textos

literarios han ido abriendo nuevas cuestiones que de nuevo debían ser tratadas desde la filosofía. La investigación no ha comenzado por defender una tesis, más bien ha encontrado una tesis defendida en el propio proceso de ser encontrada.

Hemos partido de dos características que Ortega entiende como propias de la novela: la presencia y la ironía para empezar a buscar una línea común en todos los textos. Y también hemos partido de la idea de lukasiana del héroe problemático, enfrentado a la sociedad como resistencia al cumplimiento de su ideal. La necesidad de superar la novela para llegar a una narrativa más comunitaria, idea presente en Lukacs y muchos autores de principios del siglo XX, que posibilite un nuevo mundo socialista, nos ha iluminado también en nuestra búsqueda porque nos parecía que una forma literaria que no fuera apta para la vida comunitaria, tampoco sería válida desde el punto de vista artístico, o por lo menos, respondería a un tipo de arte degradado. Observarla desde su relación con la sociedad y la comunidad ha sido fundamental y ha abierto la pregunta sobre si es mero espejo de la realidad de su tiempo o tiene una función de intervención. En el caso de que fuera mero espejo, estaría limitada al pensamiento propio de esa época, en caso de poder detentar una función de intervención, se convertiría en una forma artística abierta y con un campo de conocimiento mucho más amplio que una época, la comunidad humana.

Este planteamiento nos ha parecido fundamental en un momento en el que parece que cualquier forma literaria se encuentra apresada en la sensibilidad de su momento histórico en lugar de desvelar esa sensibilidad a la luz de lo propiamente humano, perdiendo su carácter crítico. Entendemos que el reflejo crítico de la novela, el desvelamiento de lo real detrás de la apariencia a la luz de lo propiamente humano, no debería desaparecer en pos de una literatura meramente descriptiva. Sin pretender

que la novela sea la única forma literaria, asumimos que es una forma de narrar todavía apropiada, incluso necesaria atendiendo a su carácter de intervención, a su función estructural.

Veremos cómo no podemos diferenciar la novela desde su forma, puesto que es abierta y en ella caben todas, además de albergar la necesidad de encontrar y sumar nuevos recursos que ayuden a captar la sensibilidad actual. Por eso hemos indagado en su impulso como posiblemente definitorio, un impulso que, contrastado en las novelas, parece de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, de aquella condición que nos permita desarrollarnos en nuestra humanidad.

Nos parece que este aspecto que define la novela, la convierte en una experiencia estética que desde antiguo colabora en construir una sociedad comunitaria, lejos de evitarla, como algunos que auguran su muerte, defienden. En un momento en que la filosofía sostiene la comunidad como uno de sus temas más urgentes, nos parece que la novela puede recolocarse como un arte fundacional, capaz de estructurar comunitariamente. Por eso, investigando sobre su impulso de intervención y su papel de sustitución del mito, llegamos a definir la peculiaridad de su experiencia estética como experiencia de comunidad. Indagamos en su mecanismo y proponemos una relación entre aquellas filosofías que defienden la singularidad, la pluralidad o la necesidad del otro en el conocimiento de uno mismo, con algunas de las novelas más representativas que lo que muestran es la interrelación como condición humana primordial y sustento de una sociedad comunitaria.

Esta interpretación no pretende cerrar otras posibles basadas en aquellas características también propias de la novela, pero nos ha parecido que atiende a la experiencia de plenitud que ofrece al lector y que no coincide necesariamente con la

experiencia del personaje. No sería fundacional si no fuera plena, si no llegase a crear una amplitud de conciencia. Desde este tipo de experiencia, además, podemos ensamblar los grandes temas abiertos a lo largo de la investigación: la presencia, la ironía o el realismo y plantear la necesidad de cambiar algunos de los términos que se utilizan en el debate sobre su muerte por otros más aquilatados, más ajustados a su peculiaridad.

La novela siempre ofrece una experiencia, una experiencia de comunidad que aparece. Por eso entendemos que los términos en los que vayamos a hablar de ella giran alrededor de esta creación de experiencia y no sobre su correspondencia con la realidad. El personaje de novela no es más que un personaje, lejos de ser un héroe o antihéroe y la presencia no se corresponde con el realismo como imitación. A lo largo del texto aparecerán referencias a otros tipos de narración como contraste, como puede ser la epopeya y la narrativa postmoderna. En ningún momento es nuestra intención definir las, sino solo contrastarlas, de manera que se puede observar su diferencia en cuanto al impulso de búsqueda y de intervención.

Son muchos los temas abiertos a lo largo de esta tesis que podrán desarrollarse en un futuro, aquí nos hemos centrado en interpretar la novela desde su impulso de búsqueda y la experiencia de comunidad que ofrece al lector.

1. APROXIMACIONES TEÓRICAS AL ESTUDIO DE LA NOVELA

Es tarea importante de esta tesis convencer de la necesidad de teorizar sobre la novela como experiencia estética autónoma. El estudio de la novela como forma específica de narrar apenas ha ocupado lugar en la filosofía, que ha centrado su atención en la literatura en general como modo de manifestación artística instrumentalizado por la palabra.

El análisis prácticamente simultáneo que realizan Lukacs y Ortega en los años veinte del siglo pasado sobre la novela surge en ambos casos bajo la sospecha de su fin. Lukacs se remite a la necesidad de superar un mundo individualista muy influenciado por el romanticismo, que se muestra incapaz de entender al hombre en su realidad. Ortega piensa en el fin de los temas y el comienzo de una etapa especialmente estilística donde lo importante será el cómo se cuenta y no el qué se cuenta. A partir de ese momento comienza un juicio abierto a la posibilidad de su permanencia que en los años sesenta cristaliza en el debate sobre su muerte, un debate asentado en la imposibilidad de contar el mundo contemporáneo desde sus formas. Sin embargo, como veremos en el estudio de Bajtín, por su carácter abierto y su estado en continua transformación, la novela no responde a ningún canon que en un momento dado parezca arcaico y anule su posibilidad.

El debate continua abierto, de manera que el uso de su nombre ha pasado a extenderse a cualquier obra literaria narrativa que supere cierto número de páginas. Por extensión, el término novela sustituye al de narración, al tiempo que también se utiliza de forma generalizada el término narrativa, sin que la crítica se atreva a especificar tipologías. No es objetivo de esta investigación establecer una tipología de

la literatura y cerrar la posibilidad de hibridación, sino indagar en la especificidad de la novela precisamente para entender su carácter abierto y transversal a la historia.

El propósito de este capítulo es recopilar las distintas acepciones de la novela desde el campo de la filosofía que han influido en su circunstancia. Estas acepciones tienen que ver con la distinción entre épica y novela, con su identificación tanto con el momento histórico moderno como con la clase social burguesa, el asentamiento de la crítica desde la figura del héroe o su filiación con un realismo basado en la mera imitación.

1.1. Distinciones preliminares. Sobre la diferencia entre épica y novela

Los primeros estudios sobre la novela parecen centrados en definirla como forma literaria del mundo moderno en contraposición a la épica o epopeya del mundo clásico. Desde este planteamiento histórico dialéctico que empieza con Schiller y continúan Schlegel, Hegel y Luckács, aparecen las características que definen la novela como una obra de arte romántica. Se puede apreciar en todas estas consideraciones la dificultad para diferenciar de manera radical la epopeya de la novela y, así como los primeros autores designan la novela como algo nuevo, Lukacs se enfrenta a ella como asistiendo a su muerte. Lo interesante para este estudio es resaltar algunas características que se advierten a raíz de esta distinción entre épica y novela, que se mantienen, como se verá en la segunda parte, en todos los textos que se han denominado novelísticos a lo largo de la historia.

1.1.1. Aportaciones de Schlegel, Schiller, Goethe y Hegel

No parece casual que sean los románticos los primeros en acercarse a la novela desde la Filosofía, ya que, como veremos al hilo de *La Carta sobre la novela* de

Schlegel, representa una nueva forma de arte apropiada para la expresión del espíritu romántico. La necesidad de hacer una reflexión estética sobre qué es la novela no procede de un especial entusiasmo por ella, sino más bien de un deseo de diferenciarla de otras formas literarias antiguas que no se corresponden con el nuevo espíritu. De manera que el trabajo de Schlegel tiene como objetivo la definición de la novela como libro romántico, como un soporte capaz de dar comienzo a una nueva época que se distingue claramente del mundo antiguo.

*Como nuestro arte poético con la novela, así la poesía de los griegos comenzó con el epos, y en él se pierde a su vez. ...Una novela es un libro romántico.*¹

Las características desde las que Schlegel define la novela no la cierran al momento romántico, más bien, el movimiento romántico pone su atención en ella como una forma de ser romántica en un mundo no romántico. No es un producto de esta nueva sensibilidad, sino una forma artística que viene de antiguo y que se adecua a las nuevas necesidades de expresión. Por eso su análisis resulta de gran interés para esta investigación, porque se trata de un análisis distante. Su objetivo no es ensalzar la novela y convertirla en un objeto estético necesario, sino simplemente observarla desde el interés romántico, como una forma adecuada al nuevo espíritu. El deseo de Schlegel era construir una teoría de la novela desde una intuición espiritual, (*Anschauung*), que tiene más de contemplación que de fijación conceptual.

Es tal el estilo de juego de su análisis, que le da forma de diálogo ficticio entre él y una mujer. Desde ahí se atreve a definir la novela, a justificarla como libro

¹ F. Schlegel, *Poesía y Filosofía*, pg. 135 y 136.

romántico, y es justamente esta propuesta la que interesa a esta investigación como primera aproximación estética a la forma novela.

¿Qué significa que la novela sea un libro romántico? Justamente significa la frontera entre lo antiguo y el nuevo espíritu. La poesía romántica no puede tener expresión en la épica, sujeta al mito y absolutamente al margen de lo histórico, de la ironía y la individualidad.

La poesía antigua se ajusta continuamente a la mitología, y evita así una materia propiamente histórica. La antigua tragedia es así mismo un juego, y el poeta que hubiera representado un acontecimiento real que interesara seriamente a todo el pueblo, habría sido castigado. La poesía romántica, en cambio, descansa toda ella en un fundamento histórico, más de lo que se cree y se sabe.²

Este carácter histórico de la novela, su estrecha relación con la vida cotidiana, su apertura a personajes de la vida común y su entusiasmo por la verosimilitud será tratado más tarde por Ortega y Lukacs y abrirá el debate sobre el realismo que actualmente mantiene a la novela en una extraña posición que pretende cerrarla formalmente.

Desde ahí comienza la distinción clara con lo épico o narrativo, que Schlegel ve más alejado de la novela que el propio drama, uno de los fundamentos de esta nueva forma de arte. Distingue el drama por su intención de ser representado, mientras que la novela tiene como fin el ser leída, pero las diferencias con la épica le parecen mucho más profundas, marcadas fundamentalmente por la individualidad. La experiencia del autor, su manera individual de entender el mundo, forma parte de la

² Ibid., pg. 135.

construcción de la novela y de la búsqueda de formas nuevas adecuadas a esa sensibilidad particular. No existe una unidad formal basada en normas de género, la unidad viene dada por un centro espiritual que la anima.

*Mi verdadera objeción es la siguiente: nada es más contrario al estilo épico que el que se muestre, aunque sea mínimamente, el influjo del estado de ánimo individual; y menos aún, abandonarse al humor a jugar con él, como sucede en las mejores novelas.*³

La individualidad es lo que convierte a la novela en un libro romántico y, desde ahí, Schegel alude a otras características que sin ese punto de partida no formarían parte de su definición. En ese diálogo ficticio de su *Carta sobre la novela*, recrimina a Amalia sus lecturas de obras sin calidad, las que no proceden de la experiencia auténtica del autor. Distingue a Sterne por su humor puro, un valor fundamental que estimula la formación (Bildung). La pureza de las obras, lo que las distingue de libros que no son arte, es la forma con espíritu que no persigue la tensión o la curiosidad, que no tiene como objetivo el entretenimiento. A lo largo de la carta, Schlegel, sin hacer una referencia explícita a la duración, hace hincapié en la falta de interés de la historia para la novela. Habla expresamente de la sensibilidad de Sterne, de la que se hace partícipe el lector. La exaltación de la individualidad le lleva incluso a considerar las confesiones como una expresión romántica en un mundo no romántico. Lo sentimental tiene la importancia de interpelar desde el espíritu, de llevar al lector a participar de ese centro espiritual que da unidad a la novela. Esta expresión individual lleva consigo la apertura de las formas. La novela permite una amalgama de cantos,

³ Ibid., pg. 136.

cuentos o poemas y pone de ejemplo a Cervantes, como uno de los genios literarios de la historia que participa de esta forma de crear.

Ese carácter histórico con el que diferencia a la novela de la épica también produce otras formas propias como son la representación de la vida y la presencia. De las novelas no románticas valora la representación de la vida. Aunque considera a Richardson un mal escritor, reconoce el valor de descubrir el aburrimiento en Londres articulado en las palabrotas, los desmayos de una dama británica, en general, comportamientos de gentes distantes y diferentes que de otra forma nunca llegaríamos a conocer. Pero, dando un paso más, observa una disposición de la novela, que tratará más tarde Ortega y que esta investigación expondrá como elemento diferenciador fundamental, la presencia.

*Con toda la claridad que puedas desear tendrás ante los ojos, a través de la seriedad de estos periodos históricos, al inglés, al gentleman, al virtuoso, al culto, al solterón empedernido, al elegante de buen gusto con toda su graciosa ridiculez.*⁴

Todavía cabe resaltar su referencia como obra de arte a *El Fatalista* de Diderot, que califica de arabesco, una forma de ingenio que alaba a lo largo de toda la carta. Lo que destaca en este libro es su carácter natural y la crítica que ejerce sobre las pasiones galantes propias de la época, de nuevo una forma de entender la novela como un objeto estético impulsado por una sensibilidad individual, interesado por su momento histórico y alejado del artificio, partícipe, en cierto modo, de la poesía romántica.

⁴ *Ibid.*, pg. 138.

Considera las confesiones como las producciones románticas de la época atendiendo a su veracidad. El gusto de la poesía romántica frente a la antigua es el de las historias basadas en la realidad, aunque deformadas. La novela incorpora un fundamento histórico contrario al ajuste de la épica a la mitología. Abandona el mundo cerrado del mito y se abre a todo tipo de géneros, incorpora el drama como fundamento y establece una composición arabesca que admite relatos, cantos y otras formas usadas por Cervantes, siempre con la presencia del humor o el juego, no como entretenimiento, sino como elemento narrativo valioso.

*¿Qué puede tener un valor más fundamental que aquello que estimula o alimenta el juego de nuestra interior formación?*⁵

La formación (*Bildung*) será una finalidad de la novela en ese momento, una formación que se ha mantenido de una forma indirecta, sin que tenga presencia de finalidad en sí misma, sino más bien como una consecuencia de la relación entre la novela y el lector, como veremos más tarde.

La base de estas reflexiones estéticas de Schlegel radica en su distinción entre “poesía romántica” y “poesía clásica”, una distinción muy parecida a la que Friedrich Schiller mantiene en *Poesía ingenua y poesía sentimental*. La cultura clásica, los griegos, representan un mundo ya terminado, opuesto a la modernidad, un mundo donde la cultura no se colocaba por encima de la naturaleza. La diferencia fundamental radica en una vivencia natural clásica frente a una vivencia de lo natural desde la distancia del que ha perdido esa forma de sentir ingenua.

⁵ Ibid, pg. 131.

*El sentimiento de que aquí se trata no es pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que tenemos nosotros hacia los antiguos. Ellos sentían naturalmente; nosotros sentimos lo natural... Nuestro modo de conmovernos ante la naturaleza se parece a la sensación que el enfermo tiene de la salud.*⁶

La idea de que las formas poéticas surgen de sociedades concretas sustenta estos análisis que distinguen el mundo moderno del clásico y que colocan la novela como espejo de la modernidad. Según Schiller, el poeta ingenuo, que relata hechos “como si no tuviera corazón en el pecho,”⁷ no es posible que emerja de la sociedad moderna, en la que los individuos están enfrentados al mundo.

*El poeta, he dicho, o es naturaleza o la buscará; de lo uno resulta el poeta ingenuo, de lo otro el sentimental.*⁸

El poeta sentimental, según Schiller, es el producto de una etapa en la que el hombre está tocado por el arte y la cultura, aboliendo su armonía sensorial y sumergiéndolo en un anhelo de unidad. La armonía pasa a convertirse en un ideal. Deja de ser el poeta un imitador de la naturaleza y debe representar el ideal, “elevant la realidad a ideal.”⁹ Lo que a este estudio interesa de este análisis de Schiller es lo común a ambos, la idea de humanidad.¹⁰ La obra de arte de este nuevo mundo debe armonizar con la naturaleza y el ideal. La poesía vendría en auxilio de la razón en una sociedad en manos de la cultura, para dar forma a la idea de humanidad y “realizarla

⁶ F. Schiller, *Poesía ingenua y poesía sentimental*, pg. 5.

⁷ *Ibid.*, pg. 15.

⁸ *Ibid.*, pg. 16. Este estudio tratará el tema de la búsqueda de lo natural al hombre como una de las características de la novela.

⁹ *Ibid.*, pg. 16.

¹⁰ En la segunda parte de este estudio se tratará la novela como búsqueda de las lógicas internas de la condición humana.

en un caso determinado.”¹¹ Ese poeta sentimental predispone contra la vida real, que contradice ese ideal, mientras que el poeta ingenuo ofrece la “efectiva actualidad.”¹²

Con la referencia en este mismo texto al Werther de Goethe como ejemplo de novela que representa a esa poesía sentimental, Schiller propone una oposición, que más adelante volverá a ser planteada por Lukacs como propia de la novela. Al protagonista, sensible a la naturaleza, poseído por una exaltación amorosa y sentimientos religiosos, se le opone un mundo que lo rechaza en su conjunto y lo empuja hacia su mundo ideal. Se contraponen “el modo subjetivo de representación al objetivo.”¹³ También hace referencia al Fausto como ejemplo de esta oposición, de manera que como veremos en Lukacs, no sólo la novela es testigo de este hecho sino también el drama.¹⁴

Es interesante ver con qué feliz instinto ha venido a concentrarse en el Werther todo aquello que nutre el carácter sentimental: riera desdichada exaltación amorosa, sensibilidad para la naturaleza, sentimientos religiosos, Espíritu de contemplación filosófica, y en fin, para no olvidar nada, el sombrío mundo ossiánico, informe y desolado. Si a esto se agrega la manera tan poco cordial, y hasta hostil, con que la realidad lo enfrenta, y la forma en que todo, desde fuera, se reúne para rechazar al atormentado hacia su mundo ideal, no se ve posibilidad alguna de que semejante carácter pudiera escapar de este círculo.¹⁵

¹¹ *Ibíd.*, pg. 34.

¹² *Ibíd.*, pg. 38.

¹³ *Ibíd.*, pg. 30.

¹⁴ De manera que se abre una posibilidad a que la novela no sea producto de una circunstancia sociohistórica, sino que como otras formas literarias, simplemente adecuada a ella.

¹⁵ *Ibíd.*, pg. 30.

Desde esta perspectiva de oposición entre personaje y mundo, Schiller desarrolla una crítica a las novelas sensibleras que ponen el acento en la psicología de personajes que se vuelven pasivos al resultarles imposible llevar a cabo una actuación que cambie el mundo que les rodea. También, como Schlegel, hace referencia a las novelas que se escriben sin más fin que agradar, un elemento distorsionador de la novela que la perseguirá hasta estos días. Schiller hace una advertencia sobre la necesidad de que la novela esté en las mejores manos por ocupar un puesto fronterizo, por su proximidad a la vida común, en concreto, se refiere a las novelas humorísticas, que en ese momento son la mayoría. También hace hincapié en las novelas de caballerías, especialmente las españolas y las sentimentales francesas e inglesas porque “trasponen los lindes de la verdad humana,”¹⁶ sin embargo, valora la ingenuidad de su sentimiento al partir de una realidad moral, motivo que aporta fuerza y fervor a su expresión.

Schiller no sostiene expresamente una teoría de la novela, pero a raíz de algunas consideraciones, llega a la distinción entre mundo moderno y mundo clásico como perspectiva para una reflexión sobre su mundo contemporáneo que retomarán más tarde Hegel o Lukacs. La definición de la novela como espejo de la oposición entre un individuo y el mundo, que le obliga a mantener su espíritu humano como un ideal separado de la realidad que se le opone, va a ser utilizada más tarde por Luckács y va a jugar un papel fundamental en su clasificación como forma literaria moderna.

Goethe continua la línea de Schlegel y, en las cartas escritas a Schiller, donde trata los géneros literarios, destaca las características de la novela, que se asemejan al

¹⁶ *Ibíd.*, pg. 43.

drama. Como veremos, también Lukacs está de acuerdo con acercar más la novela al drama que al género épico.

Goethe distingue al poeta épico del dramático por el tiempo de la representación. El primero cuenta los hechos como pasados y el segundo como “totalmente presente.”¹⁷ Mientras que el rapsoda quiere calmar al público desde su sabiduría y cuenta actuaciones no limitadas por lo personal, el drama no cuenta acciones, sino sufrimientos limitados por lo personal. Aunque la novela se identifica más con el drama, se verá como hay una evolución del contar que se aleja de la acción. Lo importante no va a ser lo que ocurra, como desarrollará más tarde Ortega.

El concepto de humanidad lo retoma Goethe relacionándolo con la novela. Si para Schiller acababa siendo un ideal que sumía en la soledad al héroe romántico, para Goethe la humanidad “no es más que la unión de todos los seres humanos.”¹⁸ Y de alguna manera, la novela, representada por su *Wilhelm Meister*, encarna ese aprendizaje de conocerse a sí mismo y desarrollarse siempre dentro del conjunto de los hombres, que es la humanidad.

*En realidad cada cual tiene que formarse como una criatura singular, pero tratando de hacerse una idea de lo que son todas las criaturas juntas.*¹⁹

En las conversaciones con Eckermann hace referencia a una crítica de Schiller sobre el *Wilhelm Meister* acerca de incorporar lo trágico a la novela, un género que considera no trágico. Y Goethe responde haciendo hincapié en la dificultad de entender bien esta novela, en el error de pretender cerrarla en conceptos y resalta la

¹⁷ J.W. Goethe, *Poesía épica y dramática*.

¹⁸ J.P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, pg. 179.

¹⁹ *Ibíd.*, pg. 179.

intención de contar una vida interesante sin que se complete en un relato cerrado o con un significado central. Sin intención de definir la novela, deja claro su carácter abierto, el gusto por seguir la vida de alguien que yendo hacia algo muy pequeño alcanza un reino y a pesar de sus necesidades, una mano superior le guía.²⁰ En las Conversaciones con Eckermann comenta Goethe su *Wilhelm Meister*:

*Esta obra, por cierto, es una de mis producciones más complejas. Hasta el punto de que a veces creo que incluso a mí me falta la clave para entenderla. La gente tiende a buscar un foco central, lo cual resulta difícil y quizás ni siquiera sea conveniente. Yo más bien pienso que una vida rica y diversa que se vaya desplegando paulatinamente ante nuestros ojos ya constituye algo interesante de por sí, sin necesidad de una tendencia explícita que, después de todo, sólo le sirve al concepto.*²¹

En este pequeño párrafo. Goethe alude a características que ya se han resaltado: la falta de acción o de argumento importante central, el carácter paulatino del tiempo, que más tarde trabajará Ortega, y la imposibilidad de cerrar el contenido en concepto. En otro momento de este libro, Eckermann resalta la forma sensitiva de la novela con respecto a una escena de Los años de peregrinaje de *Wilhelm Meister*:

Durante la lectura pude admirar la extraordinaria claridad con la que Goethe había expuesto al lector todos los temas, hasta la localidad más ínfima: la partida de caza, las descripciones de las viejas ruinas del castillo, la feria anual, el sendero que conduce hacia las ruinas, todo iba adquiriendo forma en

²⁰ *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* es una de las novelas que este estudio ha seleccionado en su recorrido histórico de la novela para mostrar una evolución que no cambia el origen que la diferencia de otras formas literarias. La búsqueda del significado de esa humanidad como unión de todos los hombres que impulsa a Goethe a escribir esta novela, está en el origen de todas las novelas.

²¹ *Ibíd.*, pg. 165.

*la imaginación, hasta el punto que uno se ve instado a imaginar todo lo descrito tal como lo habría querido el poeta.*²²

La visualización de todos los elementos pasa a ser un hecho remarcable para el lector de novela, que se siente invadido por esta innovación sin que deje entrever ninguna costumbre a esa forma de narrar.²³

El estudio de la novela vinculado a la Filosofía de la Historia ha sido determinante en su definición como forma de expresión propia de la burguesía. Esta línea de pensamiento se ha mantenido en el tiempo abriendo la posibilidad de convertirla en un género épico moderno acorde a la sociedad creada desde el nacimiento del fenómeno burgués. De esta identificación han surgido estudios sociológicos que parten de una consideración de la literatura como fenómeno social relacionando las obras literarias con el momento histórico en el que surgen y la orientación política que actúa de punto de vista en su concepción. También ha dado lugar a un deseo de volver a la épica como forma narrativa capaz de crear comunidad, como veremos en el apartado dedicado a Walter Benjamin.

Es por eso que el intento de Hegel de definir la épica y señalar la novela como su sustituta en el curso de la historia ha resultado determinante en la definición de la novela hasta nuestros días. Esta investigación considera importante valorar las diferencias que encuentra Hegel entre épica y novela y la dificultad que supone en ese momento distinguirlas de manera contundente. Conviene recordar el final de su intento de ejemplificar la poesía épica a través de la historia:

²² *Ibíd.*, pg. 236.

²³ Como ya se ha apuntado y veremos más adelante, la presencia es una de las características diferenciadoras de la novela.

*En cuanto a las restantes esferas de la actual vida nacional y social, un ilimitado espacio se le ha abierto en el campo de la poesía épica a la novela, al relato y a la novela breve, cuya amplia historia de desarrollo desde su nacimiento hasta nuestros días no puedo aquí seguir ni siquiera en los contornos más generales.*²⁴

Por un lado, parece que la novela forma parte de la evolución histórica de la épica, pero por otro, hace referencia a una "amplia historia" de la novela como tal, pensando en las novelas pastoriles del siglo II d. C o las novelas de caballerías de la Edad Media, que considera románticas en otros momentos de su estudio. Si atendemos a otro epígrafe dedicado a la historia del desarrollo de la épica, nos encontramos con que "la novela sustituye al epos propiamente dicho"²⁵ y si nos centramos en su definición del epos como "totalidad unitaria"²⁶ nos encontramos con un recorrido histórico de ese epos y con un intento de buscar sus subgéneros. Esos subgéneros son denostados por Hegel por prescindir de "los más profundos intereses universales de la vida espiritual y ética."²⁷ Se trata del idilio, los poemas didácticos y los romances y baladas como productos de la Edad Media. Al final de este recorrido histórico llega a la novela y es ahí donde Hegel la define de la forma en que después recogerá Lukacs.

Cosa enteramente distinta ocurre en cambio con la novela, la moderna epopeya burguesa. Reaparecen aquí por completo por una parte la riqueza y multilateralidad de los intereses, circunstancias, caracteres, relaciones vitales, el vasto trasfondo de un mundo total, así como la representación épica de

²⁴ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, pg. 798.

²⁵ *Ibíd.*, pg. 787.

²⁶ *Ibíd.*, pg. 775.

²⁷ *Ibíd.*, pg. 785.

*acontecimientos. Lo que sin embargo falta es la circunstancia del mundo originariamente poética de la que surge el epos propiamente dicho.*²⁸

Este es el comienzo de un párrafo dedicado a definir el papel estético de la novela, que es epos porque "exige, como el epos, la totalidad de una concepción del mundo y de la vida cuya temática y contenido multilaterales accedan a manifestación dentro del acontecimiento individual que ofrece el centro del todo,"²⁹ pero con una representación ya en prosa, incluyendo el conflicto interno entre lo prosaico de las relaciones y "la poesía del corazón."³⁰

Más interesante resulta la distinción que hace Hegel de lo novelesco, la disolución consciente de la caballería. "Ahora bien, si Ariosto se inclina más por lo fabuloso del aventurismo, Cervantes desarrolla por contra lo novelesco."³¹ En este epígrafe, Hegel considera lo novelesco como una forma artística romántica en la que los caballeros se vuelven diferentes. "Esto novelesco es la caballería convertida de nuevo en algo serio, en un contenido efectivamente real."³² El caballero se ha transformado porque sus fines subjetivos se enfrentan a un orden, a una realidad efectiva diferente, un orden estable con policía, gobierno estatal o tribunales que sustituyen a los fines del anterior caballero. Cada héroe se encuentra en un mundo inflexible que se le opone, son jóvenes que deben "arrostrar el curso del mundo"³³ que se opone al cumplimiento de sus ideales. La familia, la sociedad civil o el estado son una desgracia. En una clara referencia a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, entiende esa lucha entre el corazón y la sociedad como la formación del

²⁸ *Ibíd.*, pg. 786

²⁹ *Ibíd.*, pg. 786

³⁰ *Ibíd.*, pg. 786

³¹ *Ibíd.*, pg. 433

³² *Ibíd.*, pg. 434

³³ *Ibíd.*, pg. 435.

sujeto dentro de su mundo, aunque al final del camino se encuentre con un lugar anodino.

Lo novelesco para Hegel parece un juego de fuerzas entre lo individual y una sociedad organizada según unos valores que antes eran ideales y motivo de cruzadas y que ahora son ley. La limitación de la subjetividad, de la conciencia que se busca como autónoma y libre, es precisamente el contenido de lo novelesco.

*Así pues, en general, en nuestra actual circunstancia del mundo el sujeto puede ciertamente actuar por sí mismo en esta o aquella vertiente, pero todo singular, venga o vaya donde quiera, pertenece a un orden social subsistente y no aparece como la figura autónoma, total y al mismo tiempo individualmente viva de esta sociedad misma, sino sólo como miembro limitado de la misma.*³⁴

Precisamente este contexto que ha inhabilitado la posibilidad de la figura heroica por el cambio de estado del singular, que ya no es el portador de la ley o la eticidad y está limitado a la representación de su cargo, preso de la sociedad en la que vive y con fines meramente particulares, queda definido como el ámbito de la novela.³⁵

De la estética de Hegel se pueden deducir algunas características de la novela que aparecen en todos los grandes textos a los que se atribuye este nombre, y que, aunque con un inicio en la época griega, es con Cervantes cuando empiezan a tomar conciencia de sí mismos como una forma peculiar de contar la realidad del momento.

³⁴ *Ibíd.*, pg. 143.

³⁵ Pero ese estado del ser singular contra la sociedad limitante no es atributo exclusivo de la época burguesa. Aunque Hegel no haga referencia a otras épocas, podemos encontrar en *La historia de Gengi* de Shikibu, la historia de un joven príncipe de espíritu libre limitado por la rigidez de la sociedad de la corte en el siglo X. Esta novela servirá a este estudio para mostrar una de las propiedades de la novela con independencia del tiempo histórico.

Esta es otra de las características a la que apunta en varias ocasiones, la de tener la realidad efectiva y prosaica como materia, enfatizando su aspecto crítico.

...mientras que la más profunda novela de Cervantes tiene ya a la caballería a sus espaldas como un pasado que sólo puede por consiguiente entrar en la prosa real y en el presente de la vida como imaginación aislada y extravío fantástico, pero que, según sus grandes y nobles aspectos, se eleva también igualmente a su vez sobre lo en parte torpe, necio, en parte insensato y subordinado de esta prosaica realidad efectiva, y saca vivamente a la luz los defectos de esta.³⁶

De manera que las características de la novela que se pueden inferir de las lecciones de estética de Hegel son:

La novela es una obra de arte social en cuanto que tiene como referente la vida social actual de un momento histórico determinado y por primera vez en la Historia del Arte acoge la realidad efectiva con todos sus elementos prosaicos, la vida cotidiana.

El nacimiento de la novela no está claro aunque Cervantes marca el fin de la caballería a través de la ironía y desarrolla lo novelesco. Hegel define además la novela como la moderna epopeya burguesa, pero aclara "la novela en sentido moderno,"³⁷ abriendo su posibilidad a otros momentos históricos.

La novela marca el cambio del héroe, que vive el enfrentamiento entre los fines de los singulares y una sociedad que ha ordenado los antiguos ideales en leyes.

³⁶ *Ibíd.*, pg. 796.

³⁷ *Ibíd.*, pg. 786.

*Por eso también cambia la caballería de los héroes que actúan en las novelas modernas. En cuanto individuos con sus fines subjetivos del amor, el honor, la ambición, o con sus ideales de mejora del mundo, se enfrentan a este orden subsistente y a esta prosa de la realidad efectiva que por doquier les ponen dificultades en el camino.*³⁸

La novela muestra la prosaica realidad efectiva pero con una clara intención crítica. En concreto, Hegel se refiere a la "vida doméstica común"³⁹ y las situaciones sustraídas de los estamentos sociales medio y bajo. Hace referencia a Diderot en Francia y Goethe y Schiller en Alemania como autores que insisten "en la naturalidad y la imitación de lo dado."⁴⁰ En este sentido, el prólogo de Cervantes resulta fundamental cuando hace hincapié en la figura de Sancho, de estrato social, bajo, como elemento importante en la narración, más bien como elemento novedoso en la narración, compartiendo protagonismo con el caballero.

*Yo no quiero encarecerte el servicio que te hago en darte a conocer tan notable y tan honrado caballero; pero quiero que me agradezcas el conocimiento que tendrás del famoso Sancho Panza, su escudero, en quien, a mi parecer, te doy cifradas todas las gracias escuderiles que en la caterva de los libros vanos de caballerías están esparcidas.*⁴¹

³⁸ *Ibíd.*, pg. 434. Veremos a lo largo de esta investigación, como entendemos que los caballeros responden a un ideal con su propia normativa, un fin subjetivo objetivado, mientras que en la novela, el personaje busca un fin subjetivo que responda a su singularidad.

³⁹ *Ibíd.*, pg. 437.

⁴⁰ *Ibíd.*, pg. 437.

⁴¹ Miguel de Cervantes, *D. Quijote de la Mancha*, pg. 19.

El humor aparece en la novela como una forma de hacer valer el ingenio subjetivo. La realidad efectiva se hace presente bajo el prisma de la subjetividad del autor, que ya no desaparece como en la épica para cargar de objetividad la narración.

*En este referir y encadenar el material acumulado de todas las zonas del mundo y ámbitos de la realidad efectiva, lo humorístico por así decir retorna a lo simbólico, donde significado y figura están igualmente separados; sólo que ahora es la mera subjetividad del poeta la que rige sobre el material así como sobre el significado, y los enfila en extraño orden.*⁴²

1.1.2. *La novela como epopeya de la burguesía. Teoría de la novela de Lukacs.*

La distinción entre epopeya y novela dirige todo el texto de Lukacs. Su objetivo en ese recorrido histórico crítico es hacer ver la novela como una manifestación literaria propia de una época, la modernidad, que deberá ser superada de cara al advenimiento de una nueva sociedad más propicia para el desarrollo humano. La gran épica, para él, está supeditada al momento histórico concreto en el que aparece. La novela coincide con el momento en el que se abandona la epopeya, la representación del mundo clásico y aparece la representación de la vida problemática, el conflicto entre individuo y sociedad. Lo que Lukacs llama *el romanticismo de la desilusión*, representa la esencia de la novela, la asunción por parte del héroe del mundo perdido en forma de ideal imposible de realizar en el mundo que se le opone desde la convención. Algunas novelas rozan el nacimiento de una nueva epopeya en la que esa ruptura sería superada, pero es Dostoyevski el que no escribe ya novela, sino la nueva epopeya.

⁴² G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, pg. 440.

Contextualización de la teoría por parte de Lukacs. Punto de partida intencional

No se puede atender al contenido de este libro sin tener en cuenta el prólogo que Luckács escribe en 1962 después de autorizar su publicación. Por un lado la autoriza, de alguna forma considera conveniente su publicación, pero necesita contextualizarlo. Es importante, desde su punto de vista, tener en cuenta el momento en el que fue escrita, el estallido de la guerra, porque estaba originada por un rechazo radical hacia la guerra, el deseo imperialista alemán y la sociedad burguesa. De manera que este libro fue escrito con el objetivo de acabar con la sociedad burguesa de la época exponiendo el final de la novela como si eso supusiera la posibilidad de un nuevo mundo con otro tipo de manifestación literaria, o en realidad la posibilidad de un nuevo mundo desde un cambio de la forma literaria. También hay que tener en cuenta que *Teoría de la novela* era la primera parte, una especie de introducción para un libro sobre Dostoievski que daría cuenta de esa nueva forma literaria.

Es claro que ese rechazo a la guerra -y con ella- de la sociedad burguesa de la época, seguía siendo puramente utópico; aun en el terreno del pensamiento más abstracto, no había entonces en mí ninguna mediación entre la toma de posición subjetiva y la realidad objetiva. La consecuencia de esto era la gravísima consecuencia metodológica de que yo no experimentaba ninguna necesidad de someter a la prueba de un examen crítico mi concepción del mundo, el mundo de mi trabajo científico, etcétera.⁴³

Después de aclarar su posicionamiento inicial, Lukacs quiere subrayar el problema de crear un esquema en el que tienen que tener cabida todas las novelas de

⁴³ Georg Lukacs, *Teoría de la novela*, pg. 14.

la historia. El esquema creado alrededor de *La Educación sentimental* de Flaubert, que escoge como paradigma de la novela burguesa, no le permite valorar con objetividad el epílogo de *La Guerra y la Paz* de Tolstoy y tampoco analizar novelistas que se quedan fuera como Defoe, Fielding o Stendhal. En general, el problema que atribuye a esta teoría es la aplicación del método de las ciencias del espíritu mientras que la elogia como la primera en aplicar la filosofía hegeliana a los problemas estéticos. Lukacs confirma las influencias de Hegel, Schlegel, Goethe y Schiller, cuyas aportaciones hemos recogido en esta investigación. De Hegel toma el método de historización de las categorías estéticas.

*El autor de Teoría de la Novela no va tan lejos. Busca establecer una dialéctica de los géneros fundada históricamente sobre la esencia de las categorías estéticas, sobre la esencia de las formas literarias y donde la ligazón es más interna que en Hegel, entre categoría e historia; busca concebir por el pensamiento un elemento fijo en el cambio, una mutación interior en el seno de una esencia que permanecería ella misma válida.*⁴⁴

Sin embargo, la valoración final que Lukacs hace del libro, el espíritu que recomienda para su lectura, es la de tener presente a un autor con una utopía, el anhelo de un mundo nuevo, con una “ética de izquierdas y una epistemología de derechas”⁴⁵ que lo que puede ofrecer honestamente es “conocer mejor la prehistoria de las ideologías que jugaron un papel importante entre 1920 y 1940.”⁴⁶

De alguna manera el objetivo principal del prólogo de Lukacs es distanciarse de su intención de esquematizar la novela desde una actitud en cierta medida apasionada.

⁴⁴ *Ibíd.*, pg. 19.

⁴⁵ *Ibíd.*, pg. 25.

⁴⁶ *Ibíd.*, pg. 25.

La importancia, sin embargo, de este libro, radica en la lectura intensa que ha suscitado a lo largo de la historia, no tanto por el análisis concreto de las novelas, como por la posibilidad de entender el género desde la dialéctica entre mundo y héroe y su capacidad de dar cuenta de la evolución histórica del héroe burgués, si bien, no entraría en su campo, la posibilidad de mostrar un tipo de héroe fuera de esa clase social y de ese mundo moderno. El final de un mundo corrupto y el comienzo de uno nuevo comunitario, con otro tipo de expresión literaria, estaría fuera del campo de la novela.

Este capítulo de la investigación recoge el pensamiento de Lukacs en *Teoría de la novela* como uno de los pocos materiales filosóficos específicos sobre la novela y hace hincapié en su intención de diferenciarla de la epopeya pero enmarcándola de manera muy evidente en el ámbito de la burguesía. Hemos visto cómo la posición de partida era de rechazo a una clase social y una época marcada por el imperialismo y considerada corrupta y veremos las características que Lukacs atribuye a la novela convirtiéndola en un objeto estético burgués.⁴⁷

Antecedentes a la Teoría de la novela. Diferencia entre sociedad y comunidad

La tesis fundamental de la *Teoría de la Novela* gira en torno a la identificación de la novela como epopeya de la burguesía, una definición que ya ha contextualizado este estudio dentro de las *Lecciones de estética* de Hegel. Lukacs había escrito entre 1907 y 1909 la *Evolución Histórica del Drama Moderno* donde analizaba

⁴⁷ Esta investigación parte de la base de que la novela es transhistórica y no se identifica con un momento y una clase social determinado, como veremos en otro capítulo. Es verdad que es la modernidad el momento en que la novela toma conciencia de sí misma, pero Lukacs, en el esquema desde el que valora las novelas en este libro, no contempla su carácter crítico, incompatible con la identificación con un estatus social determinado.

sociológicamente el drama influenciado por la distinción que Tönnies⁴⁸ hacía entre comunidad y sociedad. La comunidad, según Tönnies, representaba una estructura social tradicional donde se producían relaciones personales entre sujetos bajo una ética compartida por todos sus miembros. La sociedad vendría a reemplazar a esa comunidad con una organización en ciudades inabarcables donde las relaciones humanas sólo pueden ser impersonales. Esta distinción es fundamental en el análisis que Lukacs hace sobre el drama y la novela.

En la *Evolución histórica del drama moderno* (1907-1909) y *El alma y las formas* (1910-1911), Lukacs adelanta una visión del mundo moderno que más tarde aplicará también a la novela. El drama clásico, representante de la comunidad a través su forma perfecta, la tragedia, se convertirá en un drama moderno reflejo de la sociedad moderna.

El drama clásico, el que nace en la comunidad, se dirige al público de una manera inmediata, es sensorial, mantiene la unidad de tiempo, espacio y lugar y ofrece un efecto catártico gracias a la figura del héroe, que representa a todos, que es arquetípico y que se realiza con su muerte en manos del destino. Este tipo de drama es posible por la existencia de un ethos, una ética compartida que permite la comunicación, que las palabras tengan un significado compartido. Ese drama tiene una evolución histórica y una forma perfecta, según Lukacs, que es la tragedia, propia de las épocas trágicas donde una clase social dominante es sustituida por otra éticamente inferior. El drama moderno está representado por el drama burgués en donde el héroe cambia radicalmente. Al desaparecer las bases míticas religiosas y una

⁴⁸ La diferencia entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* a la que se refiere Tönnies en su libro con este título en 1887 resulta fundamental en la teoría de la novela de Lukacs o en la nostalgia de la comunidad de Benjamin.

ética común, la sociedad se convierte en una especie de masa de hombres que no dejan de ser átomos aislados, desgarrados, perdidos en una enorme diversidad de interpretaciones sobre el mundo. El lenguaje deja de tener significado, se vuelve abstracto y ya no es posible entender una sociedad en su totalidad, sino simplemente distinguir fragmentos. El drama moderno muestra la falta de autonomía del hombre moderno, dominado por el resto de la sociedad, por la segunda naturaleza.⁴⁹

En *El alma y las formas*, obra que influyó en *Muerte en Venecia* de Thomas Mann, aparece otro de los conceptos importantes en la *Teoría de la Novela*, la vida cotidiana. Para Lukacs, el arte se separa de la vida cotidiana, tesis que revertirá en lo contrario en su pensamiento más tardío. En este momento cree que el artista debe ser capaz de crear formas, pero como la vida cotidiana bajo el capitalismo es caótica, el artista experimenta una ruptura trágica con la sociedad, por eso se distancia de la vida cotidiana y vive el arte como verdadera realidad. Lukacs entiende en ese momento que la forma es una posibilidad de superar el mal de la realidad contemporánea. Eso hace que el arte aparezca como un arte elitista, al margen del pueblo, aunque también introduce la categoría de drama histórico como drama democrático, que construye personajes de clase inferior y en los que la forma se contamina de la vida cotidiana. En la *Teoría de la novela* hace una referencia explícita:

La segunda naturaleza, la de las relaciones sociales, no posee ninguna substancialidad lírica... Esa naturaleza no es muda, sensible y despojada de sentido como la primera; es la petrificación de un complejo de sentido que se

⁴⁹ Sobre la investigación de Lukacs acerca del drama, que resulta muy interesante para una comprensión de la novela, ver el análisis que Miguel Vedda hace de la estética literaria en György Lukacs: <https://www.youtube.com/watch?v=i4JgEqk1voQ>.

*ha vuelto extraño, inepto, de ahora en adelante, para despertar la interioridad; es un osario de interioridades muertas.*⁵⁰

En 1911, se publica en Hungría *Acerca de la pobreza de espíritu*, donde critica la Filosofía de Kant y la ética del deber ser. Lukacs toma conciencia de la importancia de la ética, pero la ética burguesa es formal, alejada de la naturaleza y de los sentimientos. La auténtica ética en realidad proviene de un don, un milagro, que es la bondad, y desde ahí analiza los héroes de Dostoievski como protagonistas de una nueva epopeya, que ya no es novela porque no es trágica. Son héroes no individualistas, capaces de entender al otro de manera inmediata, de llegar a ser el otro. El fin de estos personajes es el bien de todos, por lo tanto vuelve la totalidad perdida en la época moderna.

*El deber-ser mata a la vida y todo héroe épico creado a partir de un dato normativo no puede ser sino la sombra del hombre viviente de la realidad histórica, su sombra, pero jamás su arquetipo. El mundo que le es asignado como experiencia para vivir y como Aventura es solo un molde empobrecido del mundo real, jamás su núcleo o su esencia.*⁵¹

La visión de la modernidad como un mundo de sociedades y no de comunidades, donde el individuo se encuentra desgarrado por la imposibilidad de entenderse con los otros y, donde el Estado cumple una función castradora y la ética se ha convertido en una ética positiva basada en la hegemonía de la razón sobre la naturaleza, constituye la caja de herramientas con la que Lukacs se enfrenta a analizar la novela.

⁵⁰ *Ibíd.*, pg. 62.

⁵¹ *Ibíd.*, pg. 47.

Tesis fundamental de la teoría de la novela: Epopeya de la burguesía

La *Teoría de la novela* tiene como base la afirmación de Hegel de que la novela es la epopeya de la burguesía. Lukacs escribe una teoría con la esperanza de encontrar un camino de superación de una forma artística vinculada a un tipo de organización social fallido, trágico. La primera parte de la teoría está dedicada a intentar definir la novela como espejo de esa sociedad que Luckács ya había definido en sus anteriores libros como trágica. Comienza con una descripción del mundo occidental donde expone un dualismo entre el cielo estrellado sobre el hombre y la ley moral en su interior. Ese dualismo entre naturaleza y moral constituye una tragedia. La ética individual, de alguna manera, el héroe solitario individualista que busca un sentido en el caos, se contrapone al héroe de la comunidad, que participa de una ética común. Así como distinguía la tragedia clásica del drama no trágico moderno, también distingue la epopeya de la novela. Al mismo tiempo que los distingue, la novela es definida como epopeya de la burguesía. Quizás no quiere renunciar a este concepto para no desatender a lo que en la novela hay de peripecia, aunque el héroe sea radicalmente diferente. También veíamos en el epígrafe dedicado a Hegel, cómo utilizaba este término de manera contradictoria. Distinguía vagamente la epopeya de la novela como dos géneros diferentes pero similares, o similares pero representantes de mundos diferentes.⁵²

La diferencia que establece Lukacs entre novela y epopeya, radica, según él, no en “las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación.”⁵³ Este punto resulta fundamental a la hora de establecer la

⁵² Veremos más adelante cómo esta investigación llega a la necesidad de dejar de llamar héroe al personaje de novela, puesto que no se sostiene bajo ninguna de sus características.

⁵³ *Ibíd.*, pg. 55.

novela como epopeya de la burguesía o hacerla extensible a cualquier época.⁵⁴ Quizás la novela de los griegos la considere ya como fruto de un mundo clásico en descomposición, sin embargo es el cambio de personajes, que dejan de ser aristócratas, lo que la diferencia. La definición de Lukacs se centra más en la pérdida del sentido de la vida:

*La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad.*⁵⁵

Lukacs entra más directamente a distinguir los dos tipos de narración y establece un comienzo de la novela en la modernidad con *D. Quijote de la Mancha* de Cervantes. No es la primera novela porque sabe que hay otras novelas en la antigüedad, aunque sólo se pueden considerar así a la luz de la época moderna, como escribiría más tarde, en 1934:

*La novela es el género literario más típico de la sociedad burguesa. Por cierto, existen obras en la Antigüedad, de la Edad Media, de oriente que muestran múltiples afinidades con la novela; pero sus características típicas aparecen solo después de que ella se ha vuelto forma de expresión de la sociedad burguesa.*⁵⁶

En esos escritos más tardíos, seguirá definiendo a la novela fundamentalmente por configurar de forma típica las contradicciones de la época burguesa. Don Quijote

⁵⁴ Como se verá más tarde, este estudio considera fundamental el punto de partida del escritor para diferenciar la novela de otras formas de narración.

⁵⁵ *Ibíd.*, pg. 55.

⁵⁶ G. Lukacs, *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*, pg. 29.

es la novela en la que el personaje romántico sale al mundo para salvarlo desde sus ideales pero no es comprendido. Ese héroe romántico no se puede comunicar y vive la tragedia del desamparo, del aislamiento, la incomunicación. El resultado es que es un alienado. Los héroes de la novela no se adaptan a lo establecido. El héroe de la novela es problemático, no positivo porque su entorno está envilecido. No tiene una ética compartida porque la ética ha pasado a ser una ley impuesta por instituciones de Estado. Esa ley resulta abstracta y el resultado es una obediencia a ciegas sin la participación del alma del individuo. De alguna manera aniquila el individuo. La novela se convierte en espejo de una época en la que el mundo es un sinsentido y el héroe no puede pertenecer a él.

Así, la primera gran novela de la literatura universal se levanta en el umbral del periodo en que el dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la substancia, donde el mundo, arrancado de su paradójal anclaje en el más allá actualmente presente, está, de ahora en adelante, librado a la inmanencia de su propio sin sentido.⁵⁷

La novela como búsqueda

Aunque la atención se haya dirigido sobre todo a esa concepción de la novela como epopeya de la burguesía, a esta investigación le interesa la parte en la que Lukacs hace hincapié en la novela como búsqueda. La transformación del mundo clásico “cerrado y perfecto”⁵⁸ en la existencia actual oprimida con “potencias amenazadoras e incomprensibles”, no puede atentar contra el ser.

⁵⁷ *Ibíd.*, pg. 99.

⁵⁸ *Ibíd.*, pg. 33.

El círculo metafísico en el interior del cual viven los griegos es más estrecho que el nuestro; es por eso que nosotros no podemos jamás encontrar nuestro lugar; o mejor, ese círculo cuya finitud constituye la esencia trascendental de su vida, lo hemos quebrado; no podemos ya respirar en un mundo cerrado. Hemos descubierto que el espíritu es creador; y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo, el camino infinito de la aproximación siempre inacabada.⁵⁹

La primera parte de la *Teoría de la Novela* se esfuerza en distinguir los dos mundos que dan lugar a manifestaciones literarias distintas: el mundo clásico y el mundo moderno, en el que el sentido no viene dado como ya hemos apuntado, sino que es necesario buscarlo. El movimiento de la epopeya clásica tiene una lógica diferente, el héroe no busca su propio sentido, el resorte de su acción es la comunidad. El héroe se enfrenta a una situación y actúa según una ética compartida, definiendo con esa actuación esa ética. Hay una adecuación entre la obra literaria y la realidad que muestra. Sin embargo, el nuevo mundo sería visto por los griegos como una locura donde, siguiendo la imagen de Kant, el cielo estrellado ya no iluminaría el camino de ningún viajero solitario. El hombre está solo de verdad y por lo tanto, el arte se vuelve autónomo.

La realidad visionaria del mundo que nos es adecuada, el arte, por eso mismo se ha vuelto autónoma; ya no es copia, pues todo modelo ha

⁵⁹ *Ibíd.*, pg. 33.

*desaparecido; es totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre.*⁶⁰

Lukacs renuncia a elaborar una Filosofía de la Historia que cuente esa transformación, el abandono del mundo griego hacia la modernidad. No tiene sentido pensar en una vuelta a ese mundo porque una vez rota la unidad entre individuo y mundo ya no es posible pensar en una totalidad. Sin embargo, las formas deberían iluminar “de una manera crítica la imposibilidad de realizar su objeto necesario y la nada interna del único posible, introduciendo así en el universo de las formas la incoherencia estructural del mundo.”⁶¹ Lukacs entiende que la creación de nuevos géneros tiene que ver con “orientarse hacia un fin nuevo, esencialmente distinto del viejo.”⁶² Esta idea es fundamental en su tesis sobre la novela como género de una época. La novela seguiría el fin del romanticismo y tendría que ser superada por otro género, como ya hemos señalado, una nueva epopeya abierta por Dostoievski con un cambio de héroe, revolucionaria y transgresora con el mundo burgués. En la novela, el héroe se vuelve superhumano de alguna forma, asume unos ideales imposibles de realizar que le llevan al fracaso.⁶³ La búsqueda del héroe en Lukacs está limitada por él mismo, la novela es una forma nueva con respecto a la epopeya clásica, está abierta a descubrir nuevas maneras de estar en el mundo. La novela rompe con el mundo cerrado clásico, abre el alma del ser humano y a la vez le obliga a buscar un sentido.

⁶⁰ *Ibíd.*, pg. 36.

⁶¹ *Ibíd.*, pg. 38.

⁶² *Ibíd.*, pg. 40.

⁶³ Para este estudio resulta contradictoria esta búsqueda de sentido con el idealismo que dirige al héroe. Sostendremos en nuestra tesis que la novela es búsqueda abierta y que precisamente los personajes intentan deshacerse de ideologías o formas de ver el mundo determinadas que los alejan de lo vital.

*La epopeya forma una totalidad de vida acabada en sí misma, la novela busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida.*⁶⁴

La identificación de la novela con el héroe

En su teoría, Lukacs define a la novela desde el héroe.⁶⁵ Aunque sea la epopeya de un tiempo, la que cuenta ese estado solitario y desgarrado del hombre, establece la diferenciación de la novela con respecto a la epopeya clásica desde el héroe. “La forma exterior de la novela es esencialmente biográfica.”⁶⁶ La biografía es una forma impensable en la edad clásica y constituye otra de las diferencias fundamentales con la epopeya. La edad clásica es una edad “donde dominan los sistemas constituyentes, la significación paradigmática de una vida singular no constituye jamás sino un simple ejemplo.”⁶⁷

El uso de la biografía como forma literaria equilibra la tensión, la brecha creada entre el individuo y la sociedad. El individuo pasa a tener un peso que sería impensable en la edad clásica, se trata de un individuo problemático porque su mundo es el mundo de las ideas que ya no están en el mundo exterior y pertenecen a su subjetividad. Las ideas se convierten en ideales y por lo tanto inaccesibles. La vida del individuo problemático es fin en sí misma, búsqueda de sentido. Los fines no le son dados como en la epopeya, la individualidad se convierte en su propio fin como portadora de estos ideales.

⁶⁴ *Ibíd.*, pg. 59.

⁶⁵ En estudios literarios posteriores, en la segunda mitad del siglo XX, la figura del narrador toma vital relevancia en relación con el punto de vista.

⁶⁶ *Ibíd.*, pg. 73.

⁶⁷ *Ibíd.*, pg. 73.

*Pues la figura central de la biografía no tiene sentido sino en su relación con un mundo de ideales que la supera, pero ese mundo no tiene él mismo realidad sino en tanto que vive en ese individuo y por la virtud de esa vivencia.*⁶⁸

La biografía es la forma de la novela porque necesita que su héroe se mueva entre un principio y un final, que siga una evolución. La novela necesita de la biografía orientando la marcha del héroe hacia el sentido, que es conocimiento de sí mismo.

*La novela contiene lo esencial mismo de su totalidad entre su principio y su fin; por ese hecho, eleva al individuo hasta la altura infinita de aquel que debe crear todo un mundo por su vivencia y mantener esa creación en equilibrio... el individuo se reduce a no ser sino un instrumento cuya situación central depende exclusivamente de su aptitud para revelar una cierta problemática del mundo.*⁶⁹

De la novela a una nueva epopeya

La segunda parte del libro estudia la tipología de la novela atendiendo de hecho al héroe, que va cambiando conforme cambia el momento sociohistórico al que pertenece. La forma de la novela siempre es para Luckács un viaje de un individuo en busca de sentido, una búsqueda no satisfecha. Los personajes de las novelas son personajes que buscan porque no tienen ethos, un hábitat humano. Así como le parece terrible el final de *Don Quijote*, el final de *La educación sentimental* de Flaubert le lleva a considerarla como fundadora de una categoría dentro de la novela, el

⁶⁸ *Ibíd.*, pg. 74.

⁶⁹ *Ibíd.*, pg. 79.

romanticismo de la desilusión. El personaje, que sale a recorrer el mundo con unos ideales románticos, termina en el mismo lugar donde empezó, sin haber aprendido nada y sin haberse introducido en la sociedad, sin una visión del mundo propia o que le sirva.⁷⁰

Esta nueva forma de ver la vida sin cambios, sin transformación, pone de relieve para Lukacs el tiempo y lo convierte en verdadero protagonista. El tiempo transcurre, se vuelve visible porque los personajes se vuelven viejos pero su ética sigue siendo la misma, o se han quedado sin ella. De manera que la novela es el primer género literario que considera el tiempo como un elemento constitutivo. A partir de Flaubert, toda la novela es novela de la desilusión. Es una tradición francesa porque los héroes de Balzac también viajan a la ciudad y se corrompen. Esos héroes son románticos y Lukacs considera a Flaubert un autor romántico. Más adelante, no estará de acuerdo con esta concepción de la novela porque como ya anuncia en su prólogo, Tolstoy no pertenecería a este romanticismo de la desilusión.

Hay que tener en cuenta que *Teoría de la novela* era una primera parte para ensalzar los valores de Dostoievski como autor de nueva epopeya, cuyos héroes eran buenos, es decir, con una ética no individualista, sino colectiva, con un sentido de la relación como base de la comunidad, incluso como base de la subjetividad. El héroe no es un individuo, sino un haz de relaciones en el universo polifónico de las obras de Dostoievski. Esos héroes piensan a través del alma, son miembros de una realidad anímica (*seelenwirlichkeit*) que sustituye a la sociedad burguesa y por lo tanto no actúan desde el yo, sino desde el alma. Dostoievski rompe con lo anterior y da lugar

⁷⁰ Como veremos más adelante, entendemos que sí hay un cambio, aunque sea mínimo, en este caso, una simple toma de conciencia de la inocencia perdida.

al nacimiento de una nueva epopeya mientras Flaubert llega a la cumbre de la novela romántica. Como escribirá más tarde, en un artículo sobre la novela en 1934:

*...toda gran novela- por cierto que de un modo contradictorio y paradójico- procura convertirse en epos y encuentra justamente en esta búsqueda y en su necesario fracaso la fuente de su grandeza poética.*⁷¹

La identificación que Lukacs hace de la novela con el romanticismo viene de ese individualismo que representa a la época burguesa y que tiene que ver con el héroe que se plantea la vida como un deber (sollen):

*En el romanticismo, el carácter poético de todo a priori frente a lo real deviene enteramente consciente; aislado de lo trascendental, el yo reconoce en sí mismo la fuente de todo deber-ser y, por una consecuencia necesaria, se reconoce él mismo como la única materia digna de la realización de ese deber-ser.*⁷²

En realidad, para Lukacs, lo que muestra la *Teoría de la novela* es la historia del individualismo burgués contra lo que representa Dostoievski, el nacimiento de la comunidad rusa. En la segunda parte del libro recorre algunas de las novelas para describir la frustración de cada una de ellas en su intento de convertirse en una epopeya.⁷³

Cervantes es el “visionario intuitivo de un instante histórico filosófico único, y que no volverá jamás. Su visión ha surgido en el punto mismo en que se separan dos

⁷¹ G. Lukacs, *Escritos de Moscú*, pg. 35.

⁷² G. Lukacs, *Teoría de la novela* pg. 114.

⁷³ Queremos resaltar esta definición negativa de la novela por parte de Lukacs, como una forma literaria que necesita ser superada.

épocas.”⁷⁴ Con él nace la novela moderna y a la vez, según Lukacs, don Quijote opera “una superación mucho más vigorosa en dirección hacia la epopeya, conforme a los principios que le imponen su forma y su situación histórico-filosófica.”⁷⁵ Con “más vigorosa” hace una referencia a *La Educación sentimental* de Flaubert, la excepción entre las novelas en cuanto a la tendencia a superarse a sí mismas. No hay ninguna tendencia hacia la epopeya en una novela que se basa en la vivencia de la temporalidad y que ha alcanzado “la verdadera objetividad épica y, gracias a ella, la positividad y la fuerza afirmadora de una forma perfectamente cumplida.”⁷⁶ Flaubert no intenta vencer la fragmentación de la realidad exterior ni dar importancia a un héroe que es tan convencional como su mundo. El tiempo aparece como el gran protagonista que crea una totalidad:

*La totalidad de vida que sirve de soporte a todos los hombres devienen así algo dinámico y viviente: la gran extensión de tiempo que abraza esa novela, que articula los hombres y las generaciones y relaciona sus acciones con un complejo histórico y social no es, de ningún modo, abstracto, unidad mental construida después como lo es La Comedia Humana en su conjunto, sino una realidad que existe en sí, un continuo concreto y orgánico.*⁷⁷

Desde esta idea de la novela de la desilusión como representación de un momento en el que el mundo de la convención es negado por la interioridad que no puede adecuarse a él, Goethe, con su *Wilhelm Meister* supone un verdadero intento por superar la novela, una tentativa de educación del hombre para la realidad burguesa. El proyecto de Goethe queda para Lukacs frustrado por la necesidad de

⁷⁴ *Ibíd.*, pg. 126.

⁷⁵ *Ibíd.*, pg. 125.

⁷⁶ *Ibíd.*, pg. 121.

⁷⁷ *Ibíd.*, pg. 121.

recurrir a la fantasía en su intento de reconciliar el ideal y la realidad. En el *Wilhelm Meister*, la nobleza, “símbolo de un magisterio activo de la vida”⁷⁸ puede ser accesible a todos aquellos espiritualmente dignos, pero para que esto sea posible, Goethe recurre a una sociedad de iniciados, una fantasía que aleja esa salvación como posibilidad real y convierte a la novela en epopeya típicamente romántica. Lukacs insiste en la disonancia de este final sin que por ellos destruya la unidad general del tono.⁷⁹ Goethe representa a un autor que todavía no se conforma con la realidad limitante y desde su estado espiritual utópico escribe en un intento de superar la escisión .

Tolstoy representa otro intento de superar la novela frustrado por la nostalgia, un sentimiento típicamente romántico. Aunque ruso y cercano a lo que él llamó el alma rusa, sigue siendo novelista porque mantiene una nostalgia por la naturaleza propia del artista desgarrado. Los héroes de Dostoievski no están desgarrados ni alejados de la naturaleza, por eso no es lírica su prosa, no hay nostalgia. Sin embargo, la naturaleza a la que alude Tostoy no es plena y no es capaz de configurar un mundo cerrado:

Esa “naturaleza” no es, de hecho, sino la simple seguridad de que, más allá de la convencionalidad, existe efectivamente una vida esencial, una vida que puede sin duda alcanzarse en las vivencias del yo auténtico y pleno, en lo

⁷⁸ *Ibíd.*, pg. 136.

⁷⁹ Más adelante, este estudio retomará esta falta de interés en la novela por la acción o por el fin y resaltaré como una de sus características la presencia, no sólo como experiencia de sensaciones, sino también como *estar ahí*. La experiencia de la novela tiene que ver con *estar ahí* para poder resolverse en una experiencia de comunidad y no en un final significativo.

*vivido donde el alma se vive ella misma, pero de la cual, no obstante, es necesario, que recaiga de nuevo irremediabilmente en el otro mundo.*⁸⁰

La ironía del escritor de novelas. La subjetividad en la novela. La subjetividad del escritor.

Lukacs define la novela como la epopeya de la burguesía, pero además la epopeya de un mundo sin dioses. Un mundo sin dioses significa que el sentido no está dado, que la aventura del héroe consiste en buscarse así mismo. Ese es el universo de la novela, el de la aventura, pero muy diferente a la de la epopeya, en la que los héroes estaban destinados a triunfar. En este mundo de héroes divididos entre sus aspiraciones y las instituciones que no les permiten desarrollarse, en lugar de conformarse, de alguna manera son “captados por el poder del demonio, a elevarse a veces por encima de ellos mismos - de una manera infundada e infundable - y de renunciar a los fundamentos psicológicos y sociológicos de su propia existencia.”⁸¹ Esta relación del héroe con lo demoniaco, abandonado de los dioses que en la epopeya nunca abandonarían al héroe, abre un mundo de libertad que se encarna en el escritor, una libertad con respecto a Dios que es la ironía. La ironía ve la utopía, la idea devenida ideal bajo su condicionamiento subjetivo psicológico y siendo ella misma demoniaca.

La libertad del místico viene de que ha renunciado a sí mismo y se ha destruido plenamente en Dios. La del héroe, de que, en un desafío luciferino, se

⁸⁰ *Ibíd.*, pg. 142.

⁸¹ *Ibíd.*, pg. 87.

*completa en sí mismo, de que, para cumplir el gesto de su alma, barre toda semimedita de ese mundo donde su desastre reina como amo.*⁸²

En ese contexto, la novela como totalidad es capaz de representar una época desde la ironía como condición de posibilidad. La ironía encuadra de alguna manera ese momento histórico entre los dioses pasados y la redención que podrá llegar, pero sin asegurar nada. Lo que muestra es la contingencia del momento, “la realidad inesencial”.

*La ironía que, ella misma demoniaca, aprehende al demonio en el sujeto como esencialidad metasubjetiva y, de tal suerte, en un presentimiento inexpresado, habla de los dioses pasados y por venir cuando habla de la aventura de las almas extraviadas en el seno de una realidad inesencial y vacía.*⁸³

La duración como principio constitutivo de la novela

Esta idea de Lukacs, que será desarrollada más tarde por Batjín y que también resalta Ortega, es otra de las ideas fundamentales de esta *Teoría de la novela* que han sentado las bases futuras para su estudio.

Según Luckács, la novela se corresponde con la “andanza trascendental de la idea”⁸⁴ y precisamente la discordancia entre la idea y la realidad es el tiempo. Los héroes de la epopeya no vivían el tiempo, Lukacs recuerda como Goethe y Schiller definían la epopeya como una manera de referirse a una acción totalmente pasada. Distingue Lukacs el éxtasis del místico, que lo eleva a la trascendencia y lo saca de la

⁸² *Ibíd.*, pg. 87.

⁸³ *Ibíd.*, pg. 89.

⁸⁴ *Ibíd.*, pg. 117.

duración. En la epopeya, la inmanencia del sentido de la vida abolía el tiempo, pero la búsqueda de sentido perdido que supone la novela configura la duración como constitutiva de su forma.

*Es solamente en la novela, donde todo el contenido consiste en una búsqueda necesaria de la esencia y en una impotencia por encontrarla, donde el tiempo se encuentra ligado a la forma, el tiempo es la manera en que la vida afirma su voluntad de subsistir en su propia inmanencia, perfectamente cerrada.*⁸⁵

Es el carácter de impotencia, de desilusión, lo que lleva a la duración. La novela para Lukacs se mueve en el terreno de la imposibilidad de realización, justo lo que hace aparecer el tiempo como duración. En ese sentido, el romanticismo de la desilusión que representa *La educación sentimental*, cima de la forma novela, representa lo que otros han llamado aburrimiento, la imposibilidad del héroe de llegar a ningún encuentro con lo real, la pérdida absoluta de sentido del mundo circundante. La duración se identifica con la capacidad de sentir el discurrir de la vida por la falta de acontecimientos. Sentir pasar el tiempo o sentir el tiempo en sentido estricto.

De nuevo Lukacs contrapone la novela con el drama y la epopeya porque estas no necesitan el pasado, el tiempo no aporta nada a la significación en estas formas literarias. Sin embargo en las novelas “interviene el recuerdo creador capaz de aprehender el objetivo mismo y transformarlo. Lo que hace de esa memoria una realidad auténticamente épica, es la aceptación del proceso vital, en la vida misma.”⁸⁶

⁸⁵ *Ibíd.*, pg. 118.

⁸⁶ *Ibíd.*, pg. 123.

La forma novelesca como totalidad necesita de una unidad entre la persona y el mundo que sólo es posible en el recuerdo. Y es en este punto donde nace la idea lukasiana de que, paradójicamente, las obras que merecen ser consideradas grandes novelas tienen la tendencia a traspasarse hacia la epopeya.

*Por eso la unidad vivida de la persona y del mundo, unidad que se manifiesta sólo en el recuerdo, es bien, en su modo esencial subjetivo constituyente y objetivo reflexivo, el más profundo y más auténtico medio de realizar la totalidad que requiere la forma novelesca. Esa vivencia revela el retorno del sujeto a sí mismo, así como la esperanza descansa en el presentimiento y el deseo de tal retorno.*⁸⁷

De la *Teoría de la novela* de Lukacs podemos sacar las siguientes ideas que han tenido verdadera repercusión en el tratamiento de la novela a lo largo de todo el siglo XX y hasta nuestros días basadas en su diferencia con la epopeya en función del momento histórico que representa, la edad moderna, opuesta al mundo clásico.

- A. El carácter de los héroes según representan a la comunidad en la que habitan, epopeya, o sólo a sí mismos en búsqueda de sentido dentro de un mundo no cerrado y heterogéneo, novela.
- B. El tiempo como constitutivo de la novela, que necesita recordar en esa búsqueda de sentido y que resalta la duración como forma de sentir el absurdo.
- C. La forma biografía típica de la novela en la que se expone la aventura del héroe como proceso mientras que en la epopeya el héroe no es un individuo y cumple un destino.

⁸⁷ *Ibíd.*, pg. 124.

- D. Las ideas clásicas transformadas en ideales que convierten a la novela en una obra romántica, en concreto en un romanticismo de la desilusión por la incapacidad de introducir esos ideales en la sociedad.
- E. La ironía como objetivación, la subjetividad del autor y su libertad a la hora de representar el carácter irresoluble de la contradicción del hombre moderno frente a la voz del narrador épico como voz de una comunidad.

1.1.3. *La novela realista no épica. Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela de Ortega y Gasset.*

Coincidiendo en el tiempo con Lukacs, Ortega escribe *Meditaciones del Quijote* también como obra de juventud y orientada hacia una intención parecida: reflexionar, en este caso sobre su país, buscando la comprensión y superación del odio ideológico asentado en su base. *Don Quijote* se había convertido en una novela representativa de un país desde una lectura no acertada, fomentando el idealismo sin pasar por la crítica precisamente a la falta de realidad.

Es importante esa intención porque encamina su estudio hacia un contraste entre el ideal, o la cultura, y la realidad, y de esta forma va enmarcando la novela en el territorio de lo actual y en la técnica de la presencia.

De manera que, como en Lukacs, vemos una diferenciación radical entre épica y novela, no un desarrollo de la primera que desemboque en la segunda, y un mayor acercamiento al drama, como ya habían apuntado también Schiller, Schlegel y Goethe. El diálogo resulta fundamental para esa presencia que caracteriza a la novela.

Al igual que Lukacs, hace una distinción entre el héroe épico y el de la novela. El primero es un hombre y el segundo un héroe que quiere ser él mismo en un ámbito

tradicional. A diferencia de Lukacs, el estudio que hace del héroe acentúa el carácter cómico de la novela, la distancia de la ironía, más que el carácter trágico de la imposibilidad de llevar a la práctica el ideal.

La diferencia entre la épica homérica y la novela

Coincidiendo con Lukacs, Ortega identifica las distintas formas artísticas con el momento histórico en que se desenvuelven. Cuando habla de géneros literarios, y hace bastante hincapié en no confundirlos con reglas de creación, se refiere a “ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas.”⁸⁸ El tema esencial del arte es el hombre, pero es tratado desde diferentes puntos de vista, como el de la lírica o época clásica, por ejemplo, y esos puntos de vista llegan a la plenitud de su madurez en su desarrollo. Cada época prefiere un determinado género porque “cada época trae consigo una interpretación radical del hombre.”⁸⁹ Un género literario para Ortega es una verdadera categoría estética, son maneras únicas de decir las cosas.

Por eso distingue entre la novela y la épica homérica como diferentes géneros, en cuanto a formas diferentes. A diferencia de Lukacs, el estudio de Ortega está más basado en la forma que en la interpretación del mundo o reflejo de una sensibilidad determinada. La épica cuenta el pasado y la esencia, el ideal. Pretende sacar al lector de la realidad cotidiana, mientras que la novela trata de lo actual, es original, muestra en concreto lo que ya sabíamos en abstracto.

Novela y épica son justamente lo contrario. El tema de la épica es el pasado como tal pasado: háblasenos en ella de un mundo que fue y

⁸⁸ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, pg. 97.

⁸⁹ *Ibíd.*, pg. 96.

*concluyó...El pasado épico no es nuestro pasado...Mas el pasado épico huye de todo presente... No, no es pasado del recuerdo, sino un pasado ideal.*⁹⁰

Para Ortega, la belleza griega radicaba en la esencia de las cosas, no en la accidentalidad. La distancia con el mundo actual es insalvable en tanto que mientras los hombres homéricos estaban en la misma línea que los dioses, los hombres actuales no son divinos y además entienden lo real de una manera totalmente diferente, ellos lo identificaban con la esencia, nosotros con la apariencia. “Esto es lo que quiere el rapsoda: arrancarnos de la realidad cotidiana.”⁹¹ La esencia es poética y exige una forma muy diferente al momento actual en el que la realidad se identifica con la apariencia.

La diferencia de héroes es otra de las claves que marca la diferencia en la forma literaria. “Las figuras helénicas no son representantes de tipos, sino criaturas únicas. Sólo un Aquiles ha existido y una sola Helena; solo una guerra al margen del Scamandros.”⁹²

*Los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos, tómanse no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del contorno real vivido por el autor y lector.*⁹³

Esta diferencia ya había sido vista por Hegel, la entrada de la vida cotidiana en el mundo de la novela, pero Ortega ofrece un matiz diferente al pensar en los héroes clásicos como inventados y únicos, contra el tipismo y normalidad de los de la novela. Por otro lado, la diferencia está en el aspecto de hombres de los personajes homéricos

⁹⁰ *Ibíd.*, pg. 102.

⁹¹ *Ibíd.*, pg. 108.

⁹² *Ibíd.*, pg. 110.

⁹³ *Ibíd.*, pg. 111.

que remarca Ortega puesto que se mueven en un mismo ámbito con los dioses a diferencia de los personajes de la novela, héroes en sentido estricto porque intentan cambiar la realidad. En esto coincide con Luckács, aunque él hacía hincapié en el carácter heroico de los homéricos por sus acciones, únicas y ejemplares.

Los hombres de Homero pertenecen al mismo orbe que sus deseos. Aquí tenemos en cambio, un hombre que quiere transformar la realidad: Los héroes de la novela quieren ser ellos mismos. ... pero es un hecho que existen hombre decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y , en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo.”⁹⁴

Así que la raíz de lo heroico se halla en un acto real de voluntad. “Aquiles hace la epopeya, el héroe la quiere.”⁹⁵ El tema trágico está en la voluntad, porque se quiere algo que no es y se acaba en el ideal. “Lejos, pues, de originarse en la fatalidad lo trágico, es esencial al héroe querer su trágico destino... Todo el dolor nace de que el héroe se resiste a resignar un papel ideal, un “rôle” imaginario que ha elegido.”⁹⁶

La tragedia supone una disposición a los grandes actos. El héroe trágico va en contra de todo su mundo y precisamente por intentar transformarlo con una simple idea, se convierte en cómico. Esa es la esencia del héroe novelesco, la comicidad de su heroicidad que la novela pone en evidencia a través de la ironía, de la confrontación de ese acto que surge del idealismo con la inmensidad de la realidad.

⁹⁴ *Ibíd.*, pg. 132.

⁹⁵ *Ibíd.*, pg. 135.

⁹⁶ *Ibíd.*, pg. 138.

*Tiene en contra suya aquello por negar lo cual es él un héroe: la tradición, lo recibido. Lo habitual, los usos de nuestro padres, las costumbres nacionales, lo castizo, la inercia omnívota, en fin. Todo esto, acumulado en centenario aluvión, forma una costra de siete estados a lo profundo. Y el héroe pretende que una idea, un corpúsculo menos que aéreo, súbitamente aparecido en su fantasía, haga explotar tan oneroso volumen. El instinto de inercia y de conservación no lo puede tolerar y se venga. Envía contra él al realismo y lo envuelve en una comedia.*⁹⁷

Ortega se basa en la figura de don Quijote para mostrar esta visión del héroe de la novela. Don Quijote es una comedia porque su personaje no es que quiera ser un caballero es que cree que ya lo es. Y esto hace que, partiendo de una tragedia, el resultado formal es una comedia que presenta la realidad que hay detrás de un espejismo simplemente mostrando el espejismo como tal, sin ninguna explicación, poniendo la realidad delante.

*Vive, en consecuencia, la comedia sobre la tragedia, como la novela sobre la épica. D. Quijote es comedia por esta razón, por la distancia enorme que media entre querer ser y creer que se es ya.*⁹⁸

Con esto tiene que ver la tercera gran diferencia con la épica que gira en torno a narrar y describir. Para Ortega, los libros de caballerías son “el último retoñar del viejo tronco épico.”⁹⁹ Y lo son en lo que tienen de aventuras, en su afán por contar hazañas o hechos particulares. La novela abandona la aventura con lo que va a convertir la acción en una necesidad mínima y va a poner por encima la descripción

⁹⁷ *Ibíd.*, pg. 140.

⁹⁸ *Ibíd.*, pg. 142.

⁹⁹ *Ibíd.*, pg. 114.

como forma estructural.¹⁰⁰ Porque como ya hemos señalado, lo actual es el campo de la novela para Ortega y lo actual se describe, no se narra. Lo importante para la novela no van a ser los objetos en sí mismos, las esencias, sino el tenerlos delante, la manera en la que son presentados. La novela se deshace para Ortega de la necesidad de inventar sucesos interesantes, no se tiene que justificar por el asunto.

La novela realista trágico-cómica. La crítica del mito

Don Quijote marca ese paso a la novela moderna precisamente con un personaje que se empeña en ser lo que no es e imponer un ideal. Ha cambiado la forma de contar porque no se trata ya de una imitación de la realidad ni de imaginar grandes hazañas que dan por válido o de alguna manera refuerzan una creencia, se trata justamente de lo contrario, de una crítica al mito, al mundo establecido, y de poner de manifiesto la falta de concordancia entre la postura ideológica y lo vital. Ortega entiende la novela como una forma realista no en el sentido de imitación de la realidad, sino en el sentido de forma oblicua de contar. El ejemplo que Ortega elige para explicar la ironía como una forma oblicua de entender resulta muy perspicaz: precisamente en *La Mancha, en verano*, se puede tener un espejismo por el reflejo del sol, campos cubiertos de agua que lo que nos hace ver en realidad es la sequedad extrema. La manera ingenua de ver ese agua es aceptarla como real, sería el campo de las novelas de aventuras, la épica o el cuento, y la manera irónica de verla es la que propone la novela. De manera que la novela siempre se dirige hacia lo real.

¹⁰⁰ Sobre el tema de la descripción, entendemos que, siguiendo a Lukacs, no permite mostrar la relación causal de los elementos de la narración. La consideramos más cercana a la narrativa postmoderna, más interesada en ejemplificar la fragmentación, que en buscar sus causas. Esto es una muestra de los diferentes modos de utilizar los conceptos que dificultan el diálogo entre las diferentes teorías de la novela. En concreto, la descripción tampoco es un concepto apropiado a la teoría llena de vitalidad que Ortega sostiene sobre la novela, aunque, entendemos en su contexto, que se refiere más a mostrar y no narrar un hecho pasado.

*La novela de aventuras, el cuento, la épica son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua. Necesita, pues, de la primera, necesita del espejismo para hacérselo ver como tal... la realidad, lo actual, puede convertirse en substancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca; esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito.*¹⁰¹

Esta crítica del mito y necesidad “de realidad” la explica Ortega desde una escisión entre la cultura y la tierra. Tiene bastante parecido con las leyes del Estado que se imponen de manera abstracta de las que hablaban Hegel y Lukacs. La cultura es la vertiente ideal de las cosas que se aleja de lo que son en realidad. Y a diferencia de Lukacs, que hacía hincapié en el carácter individualista del problema, Ortega, en una postura más vitalista, al hacer referencia a la materialidad, de alguna manera convierte el problema no tanto en un conflicto individual como en un problema compartido desde la visión irónica.¹⁰² El realismo es el desmoronamiento del mito, no de un mundo cerrado y perfecto al que se refiere Lukacs, sino del mito, de la forma de contarnos el mundo, del idealismo. La novela no es fruto de un mundo en decadencia, sino reflejo de lo actual, crítica de lo ideal. Así define la crítica al idealismo:

La cultura -la vertiente ideal de las cosas- pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas. Eso es

¹⁰¹ *Ibíd.*, pg. 124.

¹⁰² Este estudio profundizará más adelante en este tema a la hora de caracterizar la novela como una forma de arte social basado en la crítica y en el reconocimiento compartido de las lógicas internas de la condición humana.

*una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar.*¹⁰³

Ortega compara los gigantes que ve Don Quijote en las aspas del molino con otros gigantes ideales a lo largo de la historia. De alguna manera, la esencia o el sentido de las cosas tiene que encajar con su materialidad y el realismo no es más que llevar las cosas bajo una luz y a cierta distancia para acercarlas a su materialidad. El mito está presente “en el punto de partida de toda poesía, inclusive la realista. Sólo que en ésta acompañamos al mito en su descenso, en su caída.”¹⁰⁴ En un recorrido histórico por algunas novelas importantes, Ortega apunta que el ideal del siglo XIX era el realismo. Lo importante eran los hechos y el heroísmo era relegado por el positivismo. Flaubert también es elegido como el escritor del pesimismo, el que inclina la balanza que había abierto don Quijote hacia la amargura constituyendo en heroico la falta de heroísmo. “La realidad es tan feroz genio que no tolera el ideal ni aun cuando es ella misma idealizada.”¹⁰⁵ Sitúa en el siglo XIX esta manera exacerbada de colocar la realidad y es a raíz de este momento de la novela donde se coloca en un punto de vista diferente al de Lukacs definitivamente porque entiende que a la novela ya no le interesa el sujeto, sino el medio.

Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos sino que es movido por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista.

¹⁰³ *Ibíd.*, pg. 126.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, pg. 128.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, pg. 147.

*Se habla de producir el “ambiente”. Se somete el arte a una policía: la verosimilitud.*¹⁰⁶

También resalta de Flaubert su conciencia de la novela como cómica y crítica, dos características que nacen de ese espíritu realista que la conforma. Ese realismo queda bien explicado desde la forma en que se estructura la novela, que básicamente tiene que ver con la presencia y la duración.

Presencia y duración en la novela

Ortega se basa en don Quijote para toda su investigación. Lo que él llama meditaciones son reflexiones alrededor de algún elemento a resaltar de esa obra que la define como novela o la diferencia de la anterior manera de narrar. Y esas meditaciones las retoma más tarde en *Ideas sobre la novela* viendo que sufren una evolución. Es el caso de la presencia, que marca una diferencia con la antigua narración, que sólo aludía, mientras que lo importante a partir de ahora es poner las cosas delante, la materialidad como una forma de iluminar lo real.

*Ahora bien: si oteamos la evolución de la novela desde sus comienzos hasta nuestros días, veremos que el género se ha ido desplazando de la pura narración, que era sólo alusiva, a la rigurosa presentación.*¹⁰⁷

La novela, dirá Ortega, “describe el proceso mismo,”¹⁰⁸ a diferencia de la épica, que era una novela de imaginación cuyo interés se centraba en la aventura pasada. Siguiendo a don Quijote y Sancho asistimos a una conciencia continua de la

¹⁰⁶ *Ibíd.*, pg. 148. En el recorrido cronológico por las novelas más significativas, este estudio resaltará las diferentes formas de afrontar la relación del protagonista con su entorno. En ese sentido se puede hablar de una evolución de la novela.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, pg. 157.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, pg. 125.

diferencia entre el sentido de las cosas y su materialidad, que está antes de toda interpretación.¹⁰⁹

Esa pérdida del interés por el tema, por la aventura, es, a juicio de Ortega, la causa de cambiar el foco de atención hacia los personajes mismos. Lo importante es su presencia.

*Nos complace verlos directamente, penetrar en su interior, entenderlos, sentirnos inmersos en su mundo o atmósfera. De narrativo o indirecto, se ha ido haciendo el género descriptivo o directo. Fuera mejor decir presentativo.*¹¹⁰

Ortega tiene que inventar la palabra *presentativo* para resaltar la sensación de estar delante. Y alude a la saturación de presencia de personajes en Cervantes o en Stendhal, a través de sus conversaciones y movimientos. El extremo opuesto lo representa Emilia Pardo Bazán, que hace referencia a cómo es uno de sus personajes sin lograr que se vea lo que dice.¹¹¹ Insiste en que es mejor ver la vida de los personajes en lugar de referirla y que “donde las cosas están, huelga contarlas”¹¹². Insiste en que la misión del novelista es dar hechos visibles para que el lector pueda llegar a definir al personaje en lugar de hacerlo al revés, definir al personaje y obligar al lector a visualizarlo, convirtiéndolo en novelista.

Esta característica de la novela como arte *presentativo* obliga a cambiar el canon del tiempo. La novela se diferencia del cuento o la narración en la duración. La

¹⁰⁹ Este estudio se basará en don Quijote como la novela que plantea la consciencia de este hecho, de la escisión entre lo ideal como una interpretación dada y lo real, la experiencia. Desde ahí, se puede considerar a don Quijote como la obra que obliga a la novela a tener conciencia de su intención.

¹¹⁰ *Ibíd.*, pg. 157.

¹¹¹ Ortega se adelanta en esta apreciación a la distinción entre telling and showing con la que Wayne Booth abría una nueva forma de crítica literaria en 1983.

¹¹² *Ibíd.*, pg. 158.

peripecia ya no interesa más que en el mínimo necesario para mantener la obra en pie, el argumento se cuenta en muy pocas palabras y apenas tiene interés. Y eso hace que el lector busque dar vueltas alrededor de los elementos del relato.

*Una narración somera no nos sabe: necesitamos que el autor se detenga y nos haga dar vueltas en torno a los personajes... Por esto es la novela un género esencialmente retardatario- como decía no sé si Goethe o Novalis.*¹¹³

De estas meditaciones de Ortega podemos entresacar algunos elementos que más tarde serán retomados por esta investigación:

- A. La novela está más cerca del drama que de la épica y se diferencia de ella fundamentalmente por el carácter realista.
- B. El realismo entendido como búsqueda de sentido en la materialidad, en la presencia y la observación del mundo actual es lo que define de manera radical a la novela.
- C. La presencia y la duración marcan la forma de la novela precisamente por ese realismo.
- D. El personaje de la novela es considerado un verdadero héroe por su enfrentamiento a un entorno tradicional que le supera y por la elección voluntaria de su heroicidad.
- E. Ese enfrentamiento tan desequilibrado convierte en comedia la tragedia a través de la ironía. La ironía pasa a ser otro elemento formal definitorio de la novela que acaba ofreciendo un conocimiento oblicuo de la realidad, alejado del mito.

¹¹³ *Ibíd.*, pg. 161.

1.1.4. *El debate de entreguerras sobre épica y novela: el narrador en la época contemporánea según Döblin, Benjamin y Adorno.*

La muerte de la novela como tema recurrente en los años 30 tiene que ver con su identificación como obra de arte burguesa y más exactamente con una reducción de la novela a las obras que no buscaban escribir sobre los procesos fundamentales del ser humano sino describir el mundo burgués. Como Ian Watts sostiene en *The rise of the novel*, el siglo XVII en Inglaterra constituye el asentamiento de la novela como creadora de arquetipos sociales a imitar por aquellos sectores de la sociedad que querían ascender socialmente. Y este movimiento fue creciendo y extendiéndose por otros países hasta llegar a convertir la novela en un objeto burgués. La razón de sospechar continuamente de la vigencia de la novela viene fundamentalmente de la posibilidad de ser caricaturizada como bien explica Watts:

*Sin embargo, resulta muy perjudicial para una novela consistir de alguna manera en una imitación de otro trabajo literario; la razón parece radicar en el objetivo primordial del novelista, la impresión fiel a la experiencia humana, de manera que tomar cualquier convención formal preestablecida no puede más que dañar su éxito.*¹¹⁴

Precisamente, la necesidad de un estilo formal determinado para cada texto, de encontrar una voz que de cuenta de la sensibilidad determinada de una época, es una de las características fundamentales de la novela, que la convierte en abierta y en continua transformación como veremos en la teoría de Bajtín.

¹¹⁴ Ian Watt, *The rise of the novel*, pg. 14. *On the other hand, it is surely very damaging for a novel to be in any sense an imitation of another literary work: and the reason for this seems to be that since the novelist's primary task is to convey the impression of fidelity to human experience, attention to any pre-established formal conventions can only endanger his success.*

Nos parece interesante mostrar este problema de la caricatura novelesca, de la pérdida de su objetivo fundamental desde la crítica de Alfred Döblin, uno de los representantes de la reivindicación de una vuelta a la épica como salvaguarda de la superficialidad. La crítica de Döblin gira en torno a ese modelo de novela imitativo sin tener en cuenta en su artículo las obras importantes de su época y entiende su superación como una vuelta a la épica, al abandono de esa especie de vocación social de la novela por un interés neto en el aspecto natural del hombre.¹¹⁵

Alfred Döblin. 1928

En 1928 Alfred Döblin publica *La construcción de la obra épica*, un artículo que retomará más tarde Benjamin para también reivindicar una nueva épica y el fin de la novela. En este artículo, Döblin reclama la épica como una forma de acercarse a la realidad en profundidad, de elegir figuras ejemplares que realizan conductas humanas fundamentales y de no separar la realidad de la fantasía, sino más bien de jugar con la realidad para precisamente poder adentrarse en ella de una forma más penetrante. Además de explicar estas características de la obra épica, también describe su proceso de producción resaltando las relaciones del yo con el mundo exterior, el pueblo y el cambio del narrador objetivo por el gran narrador, la naturaleza. De manera que esa épica actual se convertiría en un espejo social en estaus nacendi, abierta formalmente y con una especial posibilidad de crear presencia a través de un lenguaje vivo.

Cuando Döblin piensa en la antigua épica, destaca su capacidad de no separar la realidad de la fantasía, ambos aspectos igualmente humanos y por lo tanto, la capacidad de calmar los estados de angustia y de curiosidad. “La creencia procedía de

¹¹⁵ Este estudio mantiene las características de lo que Döblin llama épica actual como características de la novela al no reducirla al ámbito del naturalismo o la ejemplificación social, ni siquiera al ámbito de la burguesía.

lo narrado; las narraciones eran “narraciones ciertas.”¹¹⁶ Döblin piensa que todavía el hombre actual se encuentra en general en esa situación, de manera que en cualquier juicio se puede ver a enjuiciados que mezclan los hechos con la fantasía. Esos procesos primitivos están vigentes y la separación de estas esferas humanas las vuelve agrias, faltas de una interacción natural. Desde aquí también es importante para Döblin la confianza entre el autor y el lector u oyente. Si el narrador cuenta narraciones ciertas, la lectura se convierte en otra cosa. La novela, en contraposición, se habría quedado en la esfera de la ilusión, al margen de lo vinculante.

*Parece evidente que fuera del ámbito de los hechos históricos y comprobables, hay una existencia o una esfera existencial desde la que se puede narrar de manera formal y en pretérito imperfecto, y este tipo de narración nos demanda, al lector o al oyente, una fe y desde ahí, de alguna manera, vuelve a merecer la pena escribir, porque se establece una relación de confianza justificada entre el autor y el oyente.*¹¹⁷

El suceso inventado, según Döblin, llega a un estado de verdad por su ejemplaridad y la ejemplaridad de los sujetos que los representan. Destaca esos personajes no como platónicos, sino como vividores de conductas humanas fundamentales que mantienen “una verdad y una fuerza generativa por encima de las

¹¹⁶ A. Döblin, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, pg. 220. *Zum Bericht gehörte der Glaube; berichten hiess “Wahres berichten”*.

¹¹⁷ *Ibid.*, pg. 218. *Es gibt offenbar ausser der Sphäre der historischen aktenmässig belegbaren Fakten noch eine Existenzsphäre, von der man auch formal berichten und im Imperfektum berichten kann, und solch Bericht fordert von mir, von dem Leser oder Hörer, auch einen Glauben- so dass es sich dann also, unter Umständen, wieder lohnt, zu schreiben, da nun wieder ein ehrliches Verhältnis, auf begründetem vertrauen beruhend, zwischen Autor und Hörer hergestellt ist.*

verdades fragmentadas de la vida cotidiana.”¹¹⁸ Ahí es donde Döblin enfatiza la diferencia con el escritor de novela:

*No necesito nada especial para decir que el logro de este ejemplar y sencillo ámbito del arte épico se distancia del escritor de novela, de aquellos escritores de novelas cuya ocupación sea un sólido uso comercial burgués. Ellos imitan algunas cosas superficiales de la realidad, sin ahondar en la realidad ni penetrarla.*¹¹⁹

Döblin critica la novela como forma de entretenimiento, pensada para leer en el autobús, oficializada de alguna manera como la religión y obsesionada con el naturalismo con el objetivo de conseguir realidad a base de la documentación de los hechos históricos. También critica el subjetivismo como una forma de aislamiento que no escucha a la gran naturaleza, en realidad el narrador válido.

*Nada me parece más importante que la tan nombrada objetividad del narrador. Admito que a día de hoy me encantan los documentos y las noticias de hechos reales, pero, ¿sabe usted por qué los documentos o los hechos reales? Porque ahí habla el gran épico, la naturaleza, me habla a mí, y yo, el pequeño, me planto delante y me alegro de cómo mi gran hermano puede hacerlo.*¹²⁰

¹¹⁸ Ibid., pg. 218. ...an Ursprünglichkeit, Wahrheit und Zeugungskraft Über den zerlegten Tageswahrheiten.

¹¹⁹ Ibid., pg. 219. Ich brauche nicht noch besonders zu sagen, dass die Erreichung dieser exemplarischen und einfachen Sphäre den epischen Künstler von dem Romanschriftsteller trennt, welche Romanschriftstellerei eine solid bürgerliche nützliche gewerbliche Beschäftigung ist. Sie imitiert, ohne in die Realität einzudringen oder gar zu durchstossen, einige Oberflächen der Realität.

¹²⁰ Ibid., pg. 226. Este estudio ha trabajado el tema de la naturaleza humana precisamente en ese sentido en el que Döblin habla de la gran naturaleza, unas lógicas de la condición humana en continua construcción que constituyen la base de la experiencia de la novela, tratado en la segunda parte. Cada autor es una subjetividad que las busca consiguiendo finalmente crear una experiencia de comunidad que está basada en la capacidad de reconocer esas condiciones “naturales”. Nichts schien mir wichtiger

El tema que se plantea a raíz de las observaciones de Döblin es de vital importancia pero mal encarado en la crítica literaria actual. Desde el punto de vista de Döblin, la novela se ha colocado en la visión burguesa del mundo olvidando la conexión de la condición humana con la naturaleza, de manera que ese carácter superficial propiciado por la sociedad de consumo la convierte en una obra “de baja calidad”, sin valor artístico. Sin embargo, en su misma época existían grandes novelas, que aunque él tildaría de demasiado subjetivas, son de indudable calidad y absolutamente fuera del ámbito de consumo, las integradas en el expresionismo. ¿Cabe hacer una distinción entre novelas propiamente dichas, las que buscan una forma nueva apropiada a la sensibilidad de una época y novelas de entretenimiento, que siguen un patrón formal para conseguir la atención de un lector que no pretende plantearse su realidad? Detrás de la muerte de la novela está este planteamiento, este tomar una parte por el todo. En esta época, además, la ideología marxista, esperanzada ante la posibilidad de un mundo más humanizado al margen del consumo capitalista, pone delante la necesidad de una nueva épica que sea capaz de crear una comunidad en el sentido antiguo, que ponga las bases para una vida en armonía con la naturaleza. Y de hecho aparecen grandes novelas, desde el punto de vista de esta investigación que lo siguen siendo aunque encuentran un narrador influenciado por esa postura política, es el caso de *Berlín Alexander Platz* de Alfred Döblin, como es lógico, o *El hombre sin atributos* de Musil. En el primer caso, el narrador expone en cada capítulo lo que va a ocurrir dando un tono épico a la narración, haciendo ver que el personaje no se dirige en su periplo desde la absoluta autonomía, sino que responde a una forma de estar en el mundo no subjetiva, más bien perplejo ante su realidad. Esta perplejidad del personaje no lo convierte en un buen adversario de la sociedad,

als die sogenannte Objektivität des Erzählers. Ich gebe zu, dass mich noch heute Mitteilungen von Fakta, Dokumente beglücken, aber Dokumente beglücken, Epiker, die Natur, zum ir, und ich, der Kleine, stehe davor und freue mich, wie mein grosser Bruder dass kann.

sino en una marioneta que representa el hombre natural movido por las fuerzas sociales absolutamente desnaturalizadas. El tono de la narración tiene una intención épica desde el momento en que llega a conclusiones en los diferentes capítulos, conclusiones sobre esa posición del ser humano ante su sociedad para reflejar la condición humana “verdadera”. Sin embargo no deja de ser novela, no se convierte en una narración épica total porque mantiene el carácter *presentativo* que señalaba Ortega. Lo importante es estar ahí, en ese mundo berlinés de los años veinte y lo importante es el carácter abierto de la narración, aunque el narrador pretende ser épico, la narración no deja de ser irónica.¹²¹ Si nos fijamos en *El hombre sin atributos* de Musil, el narrador se distancia de los narradores expresionistas del mundo anglosajón, pero quizás sea el que más transparente su intención de *presentar*. Sólo tiene que poner delante el pensamiento, la acción, el gusto estético, las formas de relación de personajes con poder político de la época para hacernos ver su problemática. Sin ninguna intención épica, no son los acontecimientos ni la tipología de los personajes lo que pretende, sí evoluciona, sin embargo con respecto a la novela vigente hasta ese momento; le interesa más el poder del pensamiento, la relación entre la acción y el pensamiento y por supuesto resaltar el carácter contradictorio de la vida en general y la imposibilidad de mantener un mundo estable. Desde nuestro punto de vista, supone un momento de la novela de máxima conciencia de sí misma.

Parece interesante en este punto recordar la definición que Alfred Döblin da de obra épica para entender cómo no se contradice en ningún caso con la novela, más bien se identifica con ella, como veremos:

¹²¹ En la segunda parte de esta investigación veremos la ironía como categoría estética fundamental en la novela.

*¿Qué elementos son constitutivos de la obra épica? La capacidad de su productor de penetrar con densidad en la realidad y atravesarla para llegar a la gran cantidad de situaciones elementales originarias y personajes de la existencia humana. A ello hay que añadir que, para concebir una obra de arte viva, es necesario un arte de fabular original por parte del autor. Y en tercer lugar, se vierte todo en un caudal de lenguaje vivo en el que el autor se abandona.*¹²²

Walter Benjamin. 1930

En 1930 Walter Benjamin escribe *Crisis de la novela. Sobre "Berlín Alexander Platz" de Döbin* y en 1936 continua con el tema abierto sobre la novela y la épica en *El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov*. En ambos textos su postura es claramente reivindicativa de la prosa susceptible de ser contada oralmente y participar de una experiencia colectiva. De alguna manera, la novela, de nuevo como veremos en Adorno y hemos visto en Lukacs, es considerada como forma de expresión burguesa y por lo tanto partícipe en la construcción de un mundo individualizado sin posibilidad de comunicación. Y como veíamos en los románticos también la considera opuesta a la épica.

La novela se descuelga de las demás formas de prosa- cuentos de hadas, leyendas, proverbios, sainetes- porque ni procede de la tradición oral, ni tiene

¹²² *Ibíd.*, pg. 245. *Was macht das epische Werk aus? Das Vermögen seines Herstellers, dicht an die Realität zu dringen und sie zu durchstossen, um zu gelangen zu den einfachen grossen elementaren Grundsituatuienen und Figuren des menschlichen Daseins. Hinzu kommt, um das lebende Workunstwerk zu machen, die springende Fabulierkunst des Autors. Und drittens ergiesst sic halles im Strom der lebenden Sprache, der der Autor folgt.*

*cabida en ella. Sobre todo se contrapone a la narración, la más pura representación en prosa de la esencia épica.*¹²³

En *El narrador*, Benjamín expone la situación precaria del arte de narrar por un hecho fundamental, la desaparición de la experiencia. Como ejemplo, alude a la imposibilidad de los soldados que volvían de la 1ª Guerra Mundial de contar nada a causa de relegar la experiencia a una serie de mentiras. En realidad, el ser humano ha perdido la esencia de la narración como sabiduría, ha perdido el boca a boca del que bebían los narradores y el comienzo de esta pérdida narrativa tuvo lugar, según él, con el nacimiento de la novela:

*La señal más temprana de un proceso, en cuyo cierre se encuentra el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la Edad Moderna. Lo que separa a la novela del relato (y de lo épico en sentido estricto) es su relación esencial con el libro. La propagación de la novela solo se hace posible con el descubrimiento del arte de imprimir. El mensaje oral, el patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye lo propio de la novela.*¹²⁴

Es evidente que la contraposición para Benjamin entre épica y novela viene dada por la diferencia de fuente, en la épica la tradición oral, y en la novela, la soledad del autor, la individualidad, sin embargo, no hace alusión a la importancia de

¹²³ W. Benjamin, *Krisis des Romans: zu Döblins "Berlin Alexander Platz"*, pg. 230. *Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosa – Märchen, Sage, Sprichwort, Schwank – ab, daß er aus mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht. Vor allem aber gegen das Erzählen, das in der Prosa das epische Wesen am reinsten darstellt.*

¹²⁴ W. Benjamin, *Sobre el programa de la filosofía futura*, pg. 192.

la experiencia en la novela, que con su categoría de *presencia*, a la que ya hemos aludido, consigue crear una experiencia.¹²⁵

*El narrador toma lo que narra de la experiencia sea la propia o una que le ha sido transmitida. Y la transmite como experiencia para aquellos que oyen su historia. El novelista en cambio se ha aislado.*¹²⁶

Benjamin se refiere a la experiencia como un hecho que ha ocurrido y que se transmite como tal, a la premisa épica de contar algo ocurrido que debe estar en boca de todos. La diferencia con la novela estaría en los hechos inventados o ficcionales de la novela, sin embargo no tiene en cuenta que son transmitidos para crear una experiencia.

Benjamin considera la narración como útil, una utilidad que puede ser moral o de consideración práctica, mientras que la novela expone lo inconmensurable de la vida humana para poner de manifiesto la desorientación vital vigente en su momento:

La narración tiene, abierta o secretamente, su utilidad. Esa utilidad puede consistir a veces en una moral; otra vez, en una recomendación práctica; por fin, en un refrán o en una regla de vida_ en todos los casos, el narrador es el hombre que da un consejo a quien lo oye... El lugar del nacimiento de la novela es el individuo en su soledad, que ya no puede referirse, como a un ejemplo a los hechos más importantes que lo afectan; que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno... En medio de la plenitud de la vida, y

¹²⁵ En la tercera parte de esta investigación trataremos la novela como experiencia, justamente un punto de vista y un objetivo que no contempla la épica.

¹²⁶ *Ibíd.*, pg. 193.

*mediante la exposición de esa plenitud, la novela nos hace saber cuál sea la profunda desorientación de los seres humanos.*¹²⁷

Como veremos más tarde en la definición de novela como búsqueda, es verdad que no se puede identificar con el lugar del consejo o el descubrimiento de las reglas de la vida, sin embargo, el hecho de transmitir esa búsqueda de las lógicas internas de la condición humana como una de las bases de esa condición humana, la convierte en un arte con una función ética. Benjamín atiende al por qué del desarrollo de la novela en la Edad Moderna desde la pérdida de la tradición oral por el surgimiento de la imprenta, sin embargo, en los propios textos, pensemos en don Quijote, por ejemplo, que todavía cuenta historias como si hubieran ocurrido, presenta un personaje completamente novedoso, el que se transforma en su acción sobre el mundo, en su relación con los otros, el que abandona su ideología para al final encontrarse consigo mismo y tener capacidad de decisión. Es verdad que no hay recetas porque el interés no radica en las recetas sino en compartir el descubrimiento del mundo por parte de un personaje. Este aspecto de la novela que veremos en otros capítulos incluye un análisis psicológico propiamente novelístico que Benjamin considera anti narrativo: “Nada hay que promueva la retención de la memoria de una historia como esa sobriedad concisa que impide todo análisis psicológico.”¹²⁸ Ese es uno de los cambios fundamentales en la forma de contar, el interés por los diferentes puntos de vista, pero que siempre confluyen en crear una experiencia. Benjamin observa la novela desde la perspectiva de la epopeya, no desde sí misma. La entiende como una forma de extinguir la epopeya, la narración basada en la memoria que sustenta la tradición y una red de narraciones que dan sentido:

¹²⁷ *Ibíd.*, pg. 192-193.

¹²⁸ *Ibíd.*, pg. 196.

*El recuerdo establece la cadena de una tradición, que mantiene de generación en generación lo sucedido. En él reside lo músico (de “musa”) de lo épico en sentido lato. Comprende las especies musicales de lo épico. Entre ellas, en primer término, las que comprenden al propio narrador. Configura la red en la cual se constituyen, a la postre, todas las historias.*¹²⁹

Benjamin entiende la narración como un espacio de *recordación*, como una memoria que inmortaliza un héroe siempre con un sentido de batalla. En este artículo sobre el narrador hace referencia a la teoría de Schiller que hemos expuesto en el primer capítulo según la cual, en la Edad Moderna se abandona la poesía ingenua y aparece el poeta sentimental y recoge también la *Teoría de la novela* de Lukacs para dar cuenta del tiempo como elemento constitutivo tras la escisión entre sentido y vida. Para Benjamin ahí radica también la diferencia con la épica, en que la novela se basa en la desorientación y además pone un fin a su historia cuando ya no puede seguir contando; se limita a sí misma para dar una sensación de sentido de la vida.

El “sentido de la vida” es, en los hechos, el medio en el cual la novela se mueve. El interrogante que por él pregunta, con todo, no es otra cosa que una expresión reducida de la desorientación en que el lector se ve colocado en esa vida descrita por escrito. De ahí que “sentido de la vida”- o “la moral de la historia”- sean las soluciones frente a las cuales se contraponen novela y narración... La novela, en cambio, no puede esperar seguir dando un solo paso más allá de sus límites, a lo cual invita al lector, al poner la palabra “fin” en la

¹²⁹ *Ibíd.*, pg. 202.

*última página, para hacerle presente en forma de un presentimiento cuál sea el sentido de la vida.*¹³⁰

En realidad, como veremos en la segunda parte, la novela no tiene el objetivo de dar “el sentido de la vida”, si tuviera esa intención su constitución como objeto estético sería otra. Un texto abierto, que muestra la sensibilidad propia de cada época y que afronta una mirada libre de ideología sin esperar encontrar, sino haciendo hincapié en la búsqueda, no puede ofrecer otro sentido que el de una experiencia de comunidad que no puede ser reducida a concepto. Este capítulo está dedicado a recopilar teorías sobre la novela, cada una de estas aportaciones será integrada o criticada en la segunda parte de la investigación, pero es importante en este apartado dedicado a Benjamin adelantar nuestro desencuentro con él. Benjamin es uno de los autores de referencia en la crítica actual, que como tal, tiene el poder de poner nombre y dar espacio a las formas literarias. Precisamente el uso de narrativa y novela resulta arbitrario, sin atender a la forma, pero se da preferencia a narrativa no sólo por un carácter genérico que se le ha otorgado que puede representar cualquier texto en prosa, sino también por una preferencia que responde a concebir la novela como propia del pasado. Benjamin piensa que mientras la épica pertenece a la comunidad, el lector de novelas lee en soledad. Nosotros entendemos la lectura de novela, un acto que se realiza físicamente en soledad, pero como una experiencia de comunidad, precisamente porque su carácter de búsqueda nos hace participar y reconocer una de las bases de la condición humana.

Quien oye un relato participa de la comunidad de los narradores; incluso el que lee participa de esa sociedad. El lector de novela, en cambio, está a

¹³⁰ *Ibíd.*, pg. 203.

*solas. Lo está mucho más que cualquier otro lector (puesto que incluso quien lee un poema está dispuesto a dar voz a las palabras para un auditor). En su soledad, el lector de novela se apropia de su tema con mayor celo que nadie. Está dispuesto a hacer suyo el tema sin descanso , a involucrarse de alguna suerte en él. Más: el lector anula, traga al tema como el fuego a la leña de la chimenea. La tensión que atraviesa una novela parece la de un torbellino de aire que anima a la llama en la chimenea y anima su juego.*¹³¹

Otra vez entendemos que cuando se critica la novela en esta época, se tiene en mente sobre todo las novelas de entretenimiento, porque como hemos visto en Ortega y antes en los románticos, la peripecia, el anhelo por conocer el final no son propios de ella. Benjamín se refiere a la tensión como una inquietud por llegar a ese sentido que va a poder llenar la vida en zozobra del lector, sin embargo, desde nuestro punto de vista, el acto de leer una novela se basa en el estar ahí, tener una experiencia que permite ver la vida desde un punto de vista diferente al nuestro, pero que se nos hace comprensible. El anhelo de sentido al que se refiere estaría colmado para nosotros en la experiencia de leer.

*Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de poder abrigar su propia vida titiritante frente a una muerte sobre la cual lee.*¹³²

Entendemos que la visión de la novela por parte de Benjamin responde a un interés por promover la narración como elemento constitutivo de comunidad. Olvida el carácter crítico de la novela con la sociedad, su capacidad de mostrar los defectos

¹³¹ *Ibíd.*, pg. 204.

¹³² *Ibíd.*, pg. 205.

que impiden el desarrollo humano, por lo tanto una forma de crear comunidad también.

Theodor Adorno

En 1954, Theodor Adorno publica *La posición del narrador en la novela contemporánea*, con un punto de vista contrario a las posiciones de Döblin y Benjamin. Evidentemente el peso de la 2ª Guerra Mundial conlleva un cambio de perspectiva respecto al arte. Adorno llega a plantear la imposibilidad de hacer poesía después de la barbarie y, al contrario de Döblin y Benjamin, también ve imposible la vigencia de un narrador épico.

De alguna manera, la postura de Benjamín y Döblin era reivindicativa y partía de la posibilidad de realizar un cambio voluntario de paradigma literario, posibilidad que sólo tiene sentido si no se identifica el objeto literario con el momento histórico y sociológico del que parte.¹³³ Adorno sigue la línea de identificar la novela como “forma literaria específica de la época burguesa,”¹³⁴ que comenzaría con Don Quijote como “experiencia del mundo desencantado.”¹³⁵ Esto le lleva a considerar la novela como “el dominio artístico de la mera existencia”¹³⁶ y por lo tanto al realismo como un elemento importante a revisión en el estudio de su actualidad.

Comienza el texto Adorno refiriéndose a la posición del narrador en la novela:

“Hoy se la caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que

¹³³ Aquí se abre un tema demasiado general para esta investigación, pero de claro interés sobre todo en nuestra situación actual, donde se vive un cansancio estético. ¿Es posible y real el cambio consciente y voluntario de tendencia estética? La intervención artística atendiendo a criterios de necesidad política, ética o simplemente de cambio de sensibilidad estética, lleva implícita otra relación con el momento histórico, en lugar de ser reflejo, puede ser instrumento de cambio.

¹³⁴ T.H. Adorno, *Notas sobre literatura*, pg. 42.

¹³⁵ *Ibíd.*, pg. 42.

¹³⁶ *Ibíd.*, pg. 42.

la forma de la novela exige narración.”¹³⁷ Exige narración por su carácter existencial y por tanto por la necesidad de sugerir lo real. La evolución hacia el subjetivismo del narrador “socava el precepto épico de objetualidad.”¹³⁸ Se puede hablar de una crisis de la objetualidad literaria. Adorno hace referencia al cine como sustituto de la literatura como crónica o reportaje, dejando el espacio de la literatura para precisamente lo que no puede contar la crónica. Joyce sería el ejemplo de la lucha contra el realismo como “rebelión contra el lenguaje discursivo.”¹³⁹

Aunque hoy tratemos de narrador también al narrador subjetivo, Adorno se está refiriendo a la imposibilidad de un narrador distanciado, capaz de mostrar la materialidad del mundo, por un lado por la imposibilidad de contar una realidad tan dura como la guerra como si fuera una aventura, por la inmoralidad de un posible observador del horror impasible, aunque eso había sucedido en la realidad, y por otro, a la falta de algo especial que contar por la estandarización del mundo administrado. El narrador al que se refiere es el narrador épico, reivindicado por Benjamin y Döblin, dirigidos como hemos visto por un ideal narrativo de cohesión social.

Contar algo significa en efecto tener algo especial que decir, y precisamente eso es lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad. Antes de cualquier pronunciamiento de contenido ideológico, ya la pretensión del narrador de que el del mundo sigue siendo esencialmente un curso de la individuación, de que con sus impulsos y sentimientos el

¹³⁷ *Ibíd.*, pg. 42.

¹³⁸ *Ibíd.*, pg. 42.

¹³⁹ *Ibíd.*, pg. 43. Este estudio no considera que el carácter subjetivo del narrador de Joyce ni su experimentación con el lenguaje socaven la categoría de presencia en sus novelas. Hay un mundo presente precisamente en lo que no es visible en la vida cotidiana. En este punto coincide con Adorno, de manera que la distancia no es más que un uso distinto del concepto de realismo. Este estudio cree que todo narrador, incluido el del siglo XIX no es cronista ni realista, en el sentido en el que se habla, porque selecciona su material, mostrando lo real de su momento en el sentido de las lógicas de valores que mueven en ese momento a sus personajes, representantes de la sociedad coetánea.

*individuo puede aún equipararse al destino, de que el interior del individuo es aún inmediatamente capaz de algo, es ideológica: la literatura biográfica de pacotilla que uno se encuentra por doquier es un producto de la descomposición de la forma novelística misma.*¹⁴⁰

En realidad, Adorno, al igual que Benjamin y Döblin, está reivindicando que la literatura abandone su vocación de entretenimiento y vuelva a su vocación crítica, pero no ve posible una vuelta a un narrador distanciado capaz de ordenar el mundo, sino más bien, reivindica la novela como una forma artística cualificada como pocas para poner en relieve la reificación de las relaciones humanas, la universal reificación, la alienación y la distancia entre los seres humanos y con uno mismo.

Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta. ... *Desde siempre, y por supuesto desde el Tom Jones de Fielding, tuvo su verdadero objeto en el conflicto entre los hombres vivos y las petrificadas relaciones.*¹⁴¹

Ése es el objeto de la novela y el impulso que le obliga a cambiar de forma a lo largo de la historia, de manera que en el momento en el que Adorno escribe sobre la novela acaba viendo en ella una preocupación por la esencia más que por lo material que se corresponde con un desencantamiento del mundo. Algunas novelas, y señala a las de Hermann Broch, son conscientes de esta postura sin que eso beneficie a su forma, pero en general esa tendencia no es consciente y puede desembocar en grandes logros literarios como el de Proust, que plantea todo lo que narra desde un espacio

¹⁴⁰ *Ibíd.*, pg. 43.

¹⁴¹ *Ibíd.*, pg. 43.

interior evitando cualquier tipo de falsedad, ya que, cualquier postura de un narrador con intención de objetivar, no podría más que llegar a hacer efectivo algo falso. Y con el ejemplo de *El estudiante vagabundo*, de Gustav Sack, una novela del expresionismo alemán, Adorno resume su postura:

*El afán épico por no representar nada objetivo sino lo que se pueda llenar completa y totalmente acaba por superar la categoría épica fundamental de la objetualidad.*¹⁴²

Ortega siempre había visto la novela como una forma oblicua de presentar las cosas, nunca una presentación de la apariencia, sino una presentación de la apariencia viendo al mismo tiempo lo real detrás. Adorno se refiere a Flaubert como el representante de la novela tradicional usando una técnica de la ilusión: “El narrador levanta un telón: ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente. La subjetividad del narrador se acredita en la capacidad de producir esa ilusión.”¹⁴³ Y se refiere a Thomas Mann como una vuelta al carácter de chanza superior que había poseído la obra de arte “antes de que, con la ingenuidad de la falta de ingenuidad, presentara de un modo demasiado llanamente la apariencia de lo verdadero.”¹⁴⁴ Thomas Mann recuperaría esa ironía que produce lo que Ortega llama escritura oblicua, “con el gesto irónico, que recoge la propia elocución, el autor se desprende de la pretensión de estar creando algo real...”¹⁴⁵

¹⁴² *Ibíd.*, pg. 46. Para este estudio el problema de la objetualidad se supera precisamente con el de la presencia, porque no aparece el mundo como tal, pero sí el mundo interior que narra. Lo que comunica con el lector es la presencia de ese mundo interior, por otro lado, imposible en la vida real. De manera que el carácter existencial presencial de la novela no desaparece por la subjetividad del narrador.

¹⁴³ *Ibíd.*, pg. 46.

¹⁴⁴ *Ibíd.*, pg. 46.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, pg. 46.

La postura de Adorno ante la literatura, que en su momento está identificada en su versión narrativa con la novela, es reivindicativa. Continuando el pensamiento de Hegel y Lukacs crítico con la Ilustración y el orden social establecido, la literatura sufre una pérdida de referencia, la obra se constituye en autónoma formalmente y es precisamente a través de su forma, como habla a la sociedad, forma ajena a ésta, incomprensible para ella. Y esta autonomía del arte nada tiene que ver con juegos formales vacíos, sino que debe ser consciente de su responsabilidad social, de una especie de activismo antiutilitarista. Adorno aboga por una literatura autónoma basada en la divergencia que rehúye de la finalidad racional. La obra de arte en general es un hecho social porque surge de la sociedad, pero es autónoma porque posee reglas propias. La obra de arte habla a la sociedad en el lenguaje que no entiende, la forma. Precisamente su inutilidad social es lo que la convierte en una auténtica crítica de la sociedad. Su acción social no sería directa, en el sentido de mantener en su discurso la crítica, sino a través de la forma. Eso posibilitaría una sociedad más digna sin transmitir lecciones morales.¹⁴⁶ La novela como obra de arte abierta entendemos que cumple desde siempre con esta característica. Se produce una experiencia significativa imposible de trasladar a concepto.

Adorno hace referencia a la novela moderna, en concreto con el ejemplo de la novela de Beckett, *El innombrable*, como ejemplo de la posibilidad de crear un efecto alejado del discurso, colocándose de esta forma en una postura anticomprometida en el sentido ideológico. La novela libre del compromiso ideológico puede resultar mucho más efectiva como revulsivo social:

¹⁴⁶ Para este estudio la novela tiene como germen esta intención manteniéndose en el tiempo aunque cambie su estilo. La novela nunca sería una forma de expresión burguesa, sino todo lo contrario, en la época de mayor auge de la burguesía actuaría sacando a la luz sus consecuencias más opacas para los propios actores que la construían.

Todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida, el polémico distanciamiento pensado por el retórico Brecht y que él practicó tanto menos cuanto más socialmente se dedicó a lo humano. Esta paradoja, que provoca el reproche de sofisma, se apoya, sin mucha filosofía, en la experiencia más simple: la prosa de Kafka, los dramas de Beckett o la verdaderamente monstruosa novela de éste, El innombrable, ejercen un efecto por comparación con el cual las obras oficialmente comprometidas parecen juegos de niños; producen la angustia de la que el existencialismo no hace más que hablar.¹⁴⁷

El hecho de mantener como novela *El innombrable* tiene mucha importancia porque significa poner por delante el efecto, la posibilidad de experiencia por delante de la narración, del hecho de contar. Su postura parece radicalmente diferente a la de Benjamin y Döblin con respecto al narrador. No se trata de ir a los hechos comunes, se trata de compartir formas de sentir, efectos expresivos que dan cuenta de la forma de estar en el mundo. De manera que Adorno, defiende también, al contrario de Lukacs, la novela moderna, la evolución de la novela hacia una forma más expresiva que no tenga como objetivo fundamental mostrar la relación entre el individuo y la sociedad, el conflicto particular generado por las fuerzas sociales.¹⁴⁸

Estas son las ideas fundamentales sobre la posición de la novela después de la guerra desde el punto de vista de Adorno:

¹⁴⁷ *Ibid.*, pg. 404. La característica fundamental que sirve de base a este estudio para distinguir a la novela de otras formas de narrar es la creación de experiencia. La teoría de Adorno de la potencia de crear un efecto en lugar de hablar de ello sirve de apoyo a esta tesis.

¹⁴⁸ Esta discusión entre Lukacs y Adorno será retomada en el capítulo dedicado al problema del realismo.

No se atreve a vaticinar Adorno la muerte de la novela, pero sí distingue la tradicional de la nueva. La primera estaría más centrada en la crónica y la segunda, más alejada de la representación, iría a la esencia. En ese sentido, la clave de la novela no es representar la fachada de lo real, sino desenmascarar la maquinaria de la enajenación. Esta investigación entiende que la intención de la novela desde el principio es crítica, como veremos en la segunda parte, nunca su realismo se ha basado en una intención de objetualidad aunque la presencia sea una categoría fundamental para crear una experiencia, no para contar un “así fue” al que se refiere Adorno.

Ese poder de desenmascarar tiene como base la potencia de crear efectos expresivos, superando el afán épico. Podremos ver en adelante como la forma de la novela va cambiando en función de las necesidades de cada época.

Esta posición de la novela nueva obliga a un replanteamiento del narrador, justamente en el extremo opuesto del narrador épico reivindicado por Benjamin y Döblin. “El narrador instauro por así decir un espacio interior que le ahorra la salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo.”¹⁴⁹ Nos parece muy interesante el presentar el narrador de la novela, fundamental para su forma, atentando contra sí mismo.

Y esta certeza de Adorno acerca de un narrador que no puede más que ser subjetivo le lleva a considerar una paradoja acerca de la novela: “Hoy se la caracteriza por medio de una paradoja: ya no se puede narrar, mientras que la forma de la novela

¹⁴⁹ *Ibíd.*, pg. 45.

exige narración.”¹⁵⁰ Desde el punto de vista de Ortega, que nos parece acertado, la intención novelística no es épica, lo importante no es lo que cuenta, sino el estar ahí.

De esta forma, duda sobre si se puede llamar novela a las novelas de Kafka, pero encuentra esa forma literaria la adecuada a un momento donde ya no cabe “una observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta.”¹⁵¹

En definitiva, no se puede hablar de una muerte de la novela en Adorno, sí de la narración como forma de representar la totalidad de un mundo coherente quedando en el aire la posibilidad de mantener su nombre en el nuevo escenario no narrativo.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, pg. 42.

¹⁵¹ *Ibíd.*, pg. 47.

1.2. El debate sobre el realismo y la muerte de la novela

El debate sobre el realismo en la literatura es materia suficiente para una tesis doctoral independiente, de manera que no es el objetivo de este epígrafe intentar solucionarlo, sino más bien ordenar su planteamiento para hacer más visible qué está tratando y en concreto qué influencia ha tenido sobre el desarrollo de la novela o si ayuda en nuestro intento de teorizar sobre ella.

Es evidente que este debate abierto en un periodo de tiempo tan largo ha influido en la consideración de la novela como una forma literaria inadecuada para reflejar la sensibilidad de la época actual. En muchos casos ha sido identificada con el realismo del siglo XIX, definido así por el carácter detallista de sus descripciones y su afán de dar por reales sus historias, como veremos en el análisis de Barthes; en otros casos se ha identificado con un realismo en tanto que reflejo de los condicionamientos sociales, económicos y políticos del momento con un claro desinterés por la subjetividad. Esas definiciones de novela realista llevaron a entenderla como una forma artística caduca o no adecuada para reflejar la sensibilidad de la época actual,¹⁵² una época cuya característica principal, la fragmentación, no permite una verdad sustentante y por lo tanto unos condicionamientos claros sociales o políticos. El postmodernismo, aunque ha seguido llamando novela a sus narraciones, se coloca en claro enfrentamiento con el realismo. Cabe resaltar, por otro lado, un cierto agotamiento de la narración fantasiosa o más abstracta, al margen de lo real, que ha dado lugar a novelas autobiográficas que de alguna manera podríamos llamar hiperrealistas, atendiendo al detalle más puntilloso de la vida cotidiana, mucho más que en la novela del siglo XIX y que busca sensación

¹⁵² En el capítulo dedicado a la novela como experiencia de comunidad, veremos como se adecua precisamente como forma literaria a nuestra época actual.

de realidad más que una construcción de sentido. El ejemplo más claro es el de Karl Ove Knäusgaard, que después de su entusiasta acogida internacional ha pensado en abandonar ese hiperrealismo y escribir una novela. Nos sirven estas tendencias literarias alternativas a la novela, aunque reciban su mismo nombre, para analizar sus elementos más definitorios.

El debate sobre el realismo en la novela inició un debate sobre su muerte. Desde los años sesenta del siglo pasado estamos acostumbrados a la prácticamente inexistencia de novelas que no estén adscritas al movimiento postmoderno, a un subgénero o a una intención comercial de crear un best-seller. No nos cabe duda de que esta situación es fruto de estos debates y que el mundo literario, los críticos y editores, marcan la posibilidad de su existencia. Desde un estudio sociológico resulta interesante ver cómo la literatura deja de ser un espejo de su mundo contemporáneo para colocarse como producto, como ya había visto Döblin, pero no sólo un producto comercial, sino un producto basado en conceptos estéticos que marcan críticos y editores. Lo novedoso es el cambio de posición en la relación literatura-crítica. La crítica ya no actúa después de la literatura, sino antes, la estética tiene una enorme influencia sobre la novela, en este caso, marcando sus posibilidades. Hasta este momento, en el que el discurso estético se hace fuerte gracias a los medios y se alinea con el sentido comercial de la edición, la novela se desarrollaba escuchándose a sí misma y al mundo que le rodeaba, pero en este nuevo escenario, depende del discurso crítico.

Las tres propuestas históricas que nos interesan en este capítulo son:

- El carácter polivalente del término realismo en los distintos debates abiertos definido por Jakobsen.
- La identificación del realismo con la veracidad según el criterio de Barthes.
- El debate entre Lukács y Adorno que pone en entredicho la subjetividad como real.

Las tesis de Barthes, Lukács y Adorno han influido de manera clara en el desarrollo de la novela, en el espacio abierto o cerrado para su desenvolvimiento. Nuestro interés en Jacobson se asienta en la necesidad de poner de manifiesto el uso polivalente del término. El concepto que parece más adecuado proponer para mediar en estos debates es el de mimesis como mimesis creativa, no como repetición o reflejo imitativo, sino como reordenación de elementos de la realidad para construir una experiencia significativa.

En la segunda parte de esta investigación, veremos cómo la característica más definitoria o diferencial de la novela es que es una obra de arte social.¹⁵³ La novela es “la única obra de arte por completo social”,¹⁵⁴ según Hanna Arendt. Nosotros no entramos en demostrar que sea la única y por completo social, pero sí estamos de acuerdo en que es social y que esa circunstancia define las categorías estéticas propiamente novelísticas. Ese carácter social de la novela, en el que profundizaremos más tarde, tiene que ver con un interés focalizado en el ser humano como ser social y esto la distingue de otras formas literarias, más abiertas en cuanto a su objeto. El carácter abierto de la novela viene dado por su forma, como veremos en la teoría de Bajtín, pero el impulso que la concibe es el de una búsqueda de las lógicas internas de

¹⁵³ En la segunda parte de esta investigación trataremos la novela como obra de arte social en cuanto a su impulso.

¹⁵⁴ Hanna Arendt, *The human condition*, pg. 39. *The only entirely social art form.*

la condición humana suscitado desde una inadecuación a la forma de organización social vigente. El autor escribe buscando una lógica que dé cuenta de su malestar y el lector acude a esa lectura desde esa posición. El lector de novela no busca tanto una experiencia de goce en el ámbito personal, aunque se dé, como entender su mundo, entendiendo por mundo el ámbito de las relaciones humanas. Partiendo de este entender la novela como obra de arte social, la verosimilitud parece una condición necesaria para mantener viva esa búsqueda, sin embargo, verosimilitud no es verdad en el sentido en que la ficción se corresponda con hechos reales. De alguna manera el impulso que proviene de la insatisfacción social es el que alimenta la novela y si se convierte en pura fantasía alejándose de su objeto, se convierte en otro tipo de obra literaria, en otro tipo de experiencia estética, pero lo único necesario es la construcción de un escenario que posibilite una experiencia de presencia o conciencia del entorno social, no una correspondencia veraz de los hechos.

Trataremos la verosimilitud propia de la novela en la tercera parte de la investigación, dedicada a describir la novela como experiencia, pero debemos adelantar su limitación a conseguir mantener el impulso originario de la novela, el de entender su realidad social. En ningún momento es necesario que la historia sea verídica ni que exista una imitación fiel, sí que sea capaz de concienciar al lector sobre su mundo y eso se consigue a veces con el juego del lenguaje.

En lugar de una reflexión sobre el realismo como posible categoría estética de la novela, ha tenido lugar un debate indefinido sobre el realismo como categoría estética anticuada o moderna aplicado a cualquier obra literaria. Así como la crítica literaria de corte marxista entendía la novela como una forma literaria propia de la burguesía, muchos críticos literarios identifican la novela realista como la particular del siglo

XIX. Y mientras la crítica de corte marxista acerca la novela al romanticismo anhelando una narrativa más épica, que sería verdaderamente realista, como ya hemos visto en Lukács en Döblin o en Benjamin, esas mismas novelas son consideradas prototípicamente realistas por los críticos que encuentran esa categoría obsoleta para nuestros días. Desde la estética clásica filosófica, sin embargo, hay una tendencia bastante común a considerar el realismo más ligado a la profundidad, al encuentro con las fuerzas latentes que dan vida a acontecimientos y que no se nos hacen visibles en la vida cotidiana, como es el caso de Lukács o como veremos, Merlau-Ponty o Nicolai Hartmann, pero pese a esta coincidencia, hay sin embargo desacuerdos que intentaremos ordenar simplemente en lo que atañe a la novela.

En el transcurso de esta investigación ha quedado muy patente el problema del uso de términos y conceptos dispar en todos los debates. Y en concreto este debate parece una sucesión de monólogos sin que llegue a producirse una conversación real por partir de bases completamente diferentes.

1.2.1. *Roman Jakobson. El carácter polivalente del término realismo en los debates abiertos*

Podemos comenzar este capítulo sacando a colación el ensayo de Roman Jakobson *El realismo artístico* en el que habla precisamente de este uso indiscriminado del término realismo.

Pero el término “realismo” tuvo una particular mala suerte. El empleo desordenado de esa palabra, de contenido sumamente vago, provocó fatales consecuencias.

*¿Qué es realismo para el teórico de arte? Es una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud. Declaramos realistas las obras que nos parecen verosímiles, fieles a la realidad. Y la ambigüedad ya resulta evidente.*¹⁵⁵

Tres son los significados que Jakobson cree que tiene el término realista y que los teóricos del arte no distinguen, utilizando la palabra en cualquier circunstancia. En algunos contextos se usa como un acercamiento a la realidad deformando los cánones vigentes, en otros casos como una tendencia conservadora a mantener una fidelidad con la realidad.

*En la medida en que los teóricos y los historiadores del arte (y sobre todo la literatura) no distinguen las distintas nociones que disimula el término “realismo”, lo tratan como una palabra polivalente, sin limitar su extensión; se lo puede utilizar en cualquier parte.*¹⁵⁶

Jakobson se propone analizar el concepto de verosimilitud al entender que los críticos de literatura tienen su origen en una insistencia en la fidelidad a la realidad que compartieron todas las corrientes literarias. Esos críticos, atenderían a la corriente literaria del siglo XIX con ese nombre, como medida para contar el grado de realismo de las demás obras. De manera que realismo acaba siendo “la suma de las características de una escuela artística del siglo XIX”¹⁵⁷ y el historiador de la literatura acaba considerando esas obras las más verosímiles.

¹⁵⁵ R. Jakobson, *El realismo artístico*, publicado en *Realismo. ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, pg. 150.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pg. 165.

¹⁵⁷ *Ibid.*, pg. 152.

Jakobson entiende que la capacidad del lenguaje de generar realidad, de acercarnos vivamente un objeto, no viene dada por la convención, su uso generalizado, sino por un tropo, una metáfora que lo presente como nuevo.

*En otras palabras, cuando buscamos un término que pueda hacernos ver el objeto, elegimos un término que nos es inhabitual por lo menos en ese contexto, un término violado... Tal es también el realismo revolucionario en literatura. Las palabras que ayer empleábamos en un relato, hoy ya nada nos dicen. Entonces se caracteriza el objeto por medio de rasgos que ayer considerábamos los menos característicos, los menos dignos de figurar en literatura, los rasgos que no se tenían en cuenta.*¹⁵⁸

Esto hace, según Jakobson, que los conservadores consideren las nuevas percepciones como no verosímiles, como una “desviación del realismo.”¹⁵⁹ En lugar de percibir “la deformación de los hábitos en curso” como un acercamiento a la realidad, el conservador lo percibe como una alteración de la realidad y no como el “valor estético autónomo de la deformación.”¹⁶⁰

Jakobson entiende que el uso habitual del lenguaje no acerca el objeto de una forma que podemos entender vívida, de manera que el realismo sería más bien cualquier uso artístico que acercara esos objetos que están fuera de nuestra atención en la vida cotidiana. Esta investigación estaría de acuerdo en asumir esa necesidad de acercamiento vívido de los objetos como característico de la novela y un uso abierto del lenguaje para conseguirlo, ensamblando la idea de Ortega de *presentación* y de Bajtin de forma abierta.

¹⁵⁸ *Ibid.*, pg. 155.

¹⁵⁹ *Ibid.*, pg. 156.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pg. 159.

Esta visión del realismo abierto, puesto que la metáfora consiste en encontrar un lenguaje revelador, es la esencia de la novela como forma de arte abierta, es decir, imposible de cerrar en cuanto a sus características formales. Precisamente este carácter abierto es el que dificulta su estudio. Entendemos que es importante la puntualización que hace Jakobsen de la apariencia “vívida” de la novela. Es un adjetivo que aclara ese aspecto de presencia, actualidad y experiencia que caracteriza la novela y que no es realismo en el modo generalizado de usar el término.

1.2.2. *La identificación del realismo con la verdad. Roland Barthes*

En un artículo titulado *El efecto de lo real*, Barthes comienza hablando de la aparición de elementos “superfluos”, las comillas son suyas, dentro de algunos pasajes de novelas del siglo XIX calificadas como realistas. Hace un recorrido sobre el significado de descripción como un intento de crear algo bello, una intención que no cambia el significado del texto, que no da sentido, pero crea belleza. En el caso de los realistas, cree que es un intento de reforzar la cualidad de hecho real sobre lo que se está contando. Y nombra algunos pasajes de Flaubert sobre Rouen donde hay verdadero empeño en ser fiel al paisaje real.

*Rouen, percibida por Flaubert, permanece siempre la misma, o más exactamente, si cambia un poco de una versión a otra, es únicamente porque es necesario comprimir una imagen o evitar una redundancia fónica reprobada por las reglas del buen estilo, o aún “colocar” una expresión feliz completamente contingente;*¹⁶¹

¹⁶¹ R. Barthes, *El efecto de lo real*, publicado en *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?*, pg. 139.

*... colocando lo referente como real, fingiendo seguirla de una manera servil, la descripción realista evita dejarse incluir en una actividad fantasmal (precaución que se creía necesaria para la “objetividad” del relato);*¹⁶²

Barthes considera que en el mundo de la ficción hay elementos esenciales para la narración y elementos no esenciales que no tienen otro objeto más que ofrecernos una sensación de real sobre lo que se nos cuenta. Lo que él llama *ilusión referencial*. Al contrario del concepto que Platón tiene sobre la verosimilitud, que “depende de la conformidad, no con el modelo, sino con las reglas culturales de la representación,”¹⁶³ la verosimilitud del realismo flaubertiano tendría que ver con identificar lo referente con lo real.

*Y por otra parte, colocando lo referente como real, fingiendo seguirla de una manera servil, la descripción realista evita dejarse incluir en una actividad fantasmal (precaución que se creía necesaria para la “objetividad” del relato).*¹⁶⁴

Por eso Barthes habla de “una ruptura entre la verosimilitud antigua y el realismo moderno.”¹⁶⁵ Esa forma de usar objetos inesenciales o superfluos en el texto sería una forma de crear un efecto de realidad. Es verdad que algunos han apuntado a la necesidad de dar información en esa época al carecer de otros medios, que es absolutamente innecesaria en la época de la imagen, sin embargo, nosotros creemos que esa proliferación de objetos, ese detallismo, es un recurso narrativo que intenta plasmar la aparición de los objetos en la burguesía, la abrumadora aparición de lo

¹⁶² *Ibid.*, pg. 142.

¹⁶³ *Ibid.*, pg. 141.

¹⁶⁴ *Ibid.*, pg. 142.

¹⁶⁵ *Ibid.*, pg. 145.

material que da lugar a la aparición de una nueva sensibilidad. En cualquier obra literaria buena no sobran elementos, en ese caso, el lector no dudaría de salirse de su lectura, sino que los elementos tienen el papel de crear un efecto necesario y representativo de un estilo de vida. Barthes, sin embargo, no duda en entender que ese cúmulo de objetos sólo tienen el sentido de ejercer de referencia:

*Dicho de otro modo, la misma carencia de significado en interés de la sola referencia se convierte en el mismo significante del realismo: se produce un efecto de real, fundamento de esta verosimilitud no confesada que forma la estética de todas las obras corrientes de la modernidad.*¹⁶⁶

Es verdad que la novela del siglo XIX se caracteriza por una observación detallista de la realidad, es verdad que Flaubert coloca al narrador de *Madame Bovary* como compañero de pupitre de su marido de forma innecesaria, puesto que no vuelve a aparecer en toda la novela y el lector llega a olvidar que es él el que escribe, sin embargo, el lector no siente ninguna preocupación sobre el hecho de que la acción haya tenido lugar en la realidad o no. La escena de *La educación sentimental*, por ejemplo, que presenta la revolución del 48 en París, es verdad que tiene apariencia de documental dentro de la novela, el lector del siglo XX puede asistir a ese momento y ver la lucha de fuerzas, la contradicción de la acción gracias a esa visión que se le ofrece alejada de la ideología y del concepto, pero en cualquier caso, ese efecto de verosimilitud física, es decir, de apariencia real en su aspecto más físico, no se vive como respuesta al objetivo de presentar la veracidad de la novela, sino como la posibilidad de asistir de forma presencial¹⁶⁷ y tener una visión no ideológica, sino

¹⁶⁶ *Ibid.*, pg. 147.

¹⁶⁷ Esta investigación prefiere tratar esta sensación de realidad que sí parece cualificar a la novela, como presencia, al hilo de Ortega. La presencia, que trataremos desde distintos ángulos a lo largo de

relacional de los hechos (los personajes que participan en ese acto son absolutamente variados y actúan desde distintas perspectivas, de manera que la acción no aparece de forma unidireccional):

El palacio rebosaba gente. En el patio interior ardían siete hogueras. Se tiraban por las ventanas pianos, cómodos y relojes. Las bombas de incendio escupían el agua hasta los tejados. Unos hampones trataban de cortar las mangas con sus sables. Frédéric incitó a un alumno de la Escuela Politécnica a interponerse. El politécnico no comprendió, parecía imbécil. Alrededor, en las dos galerías, el populacho, dueño de las bodegas, se entregaba a una horrible borrachera. El vino corría a torrentes, les mojaba los pies, y los bribones bebían en botellas rotas, vociferaban y andaban titubeantes.

*—Salgamos de aquí—dijo Hussonet—, este pueblo me asquea.*¹⁶⁸

Es evidente, que la escena está contada a través de los ojos del protagonista, no existe la objetividad en la novela porque el propio narrador siempre narra desde un punto de vista, pero los hechos que se relatan, la forma en que el pueblo entra en el palacio, no puede ser vista de una manera tan real, en el sentido de asistir a ella, como con la novela. De ahí la importancia radical de tenerla en cuenta como memoria de la humanidad, a la que dedicaremos un capítulo. Ningún texto de otro tipo, ninguna manifestación artística de la época, nos aportará la sensación de estar ahí, de asistir al estado vital de los hombre y mujeres que viven ese momento revelando las fuerzas que actúan sobre ellos, en realidad, reviviendo la sensibilidad propia de ese momento. De manera que lo que algunos consideran necesidad de un referente para dar sensación de

toda la investigación, no tiene que ver tanto con la credibilidad como con una forma de conocimiento experiencial, una intención de realidad propia del conocimiento artístico en general y de la novela muy en particular.

¹⁶⁸ G. Flaubert, *La educación sentimental*, pg. 421.

verdad puede ser material necesario para crear presencia y por lo tanto poder asistir a la sensibilidad de un momento histórico. Enlazando esta potencia de la novela con la metáfora a la que se refería Jakobson, no hay que olvidar que los objetos y la realidad están recreados para crear ese efecto y que el material de la metáfora puede estar muy alejado de la realidad pero crear exactamente esa posibilidad de vivir la sensibilidad de una época.

Adelantamos aquí nuestra visión de la intención de la novela sobre el personaje: contarla en relación. Desde esa intención aparece la forma de organización social de su época desde un plano crítico. Trataremos este tema repetidamente a lo largo de la investigación, aquí sólo nos centramos en la necesidad de romper con la identificación de la novela con una verosimilitud en cuanto a la veracidad de los hechos. El mismo Flaubert escribe *Bouvard e Pécuchet* como una parodia de la literalidad. Intentar llevar la razón ilustrada a sus últimas consecuencias no lleva a otra cosa que a perder el sentido de realidad, a salirse del propio mundo. En esa parodia precisamente aparecen prácticamente todas las palabras del diccionario, nombrando cada objeto, cada pensamiento de una forma demencialmente detallista. Evidentemente la experiencia de esta novela es diferente, no está construida desde la veracidad de los hechos puesto que tienen un punto de imposibles por su carácter satírico, pero trae a colación precisamente el espíritu científicista de la época, Flaubert es capaz de sacar de la oscuridad un tema que está en la base de muchos comportamientos de la vida cotidiana francesa de su momento. En el debate sobre el realismo no se debe olvidar una de las categorías estéticas que definen la novela, la ironía, es precisamente esa distancia la que pone de manifiesto un punto de vista y por lo tanto una intencionalidad que se aleja de la simple imitación.

1.2.3. *El debate entre Lukacs y Adorno*

La visión del arte desde el punto de vista marxista, con todas sus variantes, tiene que ver con una reivindicación del realismo como compromiso con su entorno, con una capacidad de obrar sobre la sociedad, de transformarla, y un rechazo al subjetivismo que se aleja de la posibilidad del arte como fuerza activa comunitaria.

Ya hemos visto cómo Benjamin y Döblin proclamaban la necesidad de un narrador que retomara el aspecto totalizador, la posibilidad de llegar a un sentido. Benjamin, influenciado por el marxismo, partirá sobre todo de un ataque a lo subjetivo, mientras que Döblin pone su énfasis en el aspecto superficial de las novelas de entretenimiento.

Esta investigación quiere centrarse en el debate entre Lukacs y Adorno sobre el realismo para poner de manifiesto la falta de un diálogo efectivo. Adorno focaliza su análisis sobre el realismo que reivindica Lukacs en la crítica que éste hace a los modernistas, a ese modo subjetivo de novelar, y olvida que Lukacs en realidad entiende como realismo un recorrido de profundidad, una intención de llegar a los motivos de lo que ocurre, a intentar entender el mundo circundante, el espacio contemporáneo en el que se desarrolla la vida cotidiana. Pero Lukacs también parece olvidar esta parte central de su estética a la hora de valorar a los modernistas, porque los rechaza de una forma demasiado contundente atendiendo al carácter subjetivo del texto y olvidando el expresionismo capaz de dar cuenta de ese momento vital en el que el sujeto y su mundo están demasiado escindidos. La crítica que hace a los modernistas se asienta en su exceso de interés por el interior, por el mundo emocional de los personajes en detrimento de una búsqueda de sus conexiones con el mundo que les rodea para mostrar cuál es el espacio común. En la lectura de *Significación actual del*

realismo crítico, vemos un ir y venir en su crítica: por un lado analiza el yo del que parten los vanguardistas como un yo aislado que no podrá dar cuenta de su mundo y por otro, no puede afirmar que se desentiendan completamente de él:

*Es completamente opuesta la intención ontológica mediante la cual los escritores dirigentes de la literatura vanguardista determinan la esencia humana de sus personajes. Para ellos- dicho sea brevemente- “el” hombre, el individuo, existe esencialmente solo por toda la eternidad, ontológicamente independiente de toda relación humana y, con mayor razón, de toda relación social... En pocas palabras, esta soledad es un destino social peculiar, nunca una condition humaine universal y eterna... pero, si un escritor, con unas convicciones vanguardistas tan señaladas, tiene además verdadero talento, sus creaciones expresarán siempre, hasta cierto grado también, un hic et hunc concreto.*¹⁶⁹

De estas acepciones surge un tema fundamental: la posibilidad de que la novela de vanguardia no muestre una condición humana, sino un momento peculiar alejado del sentido histórico del ser humano distanciándose de la obra de arte como reflejo en el sentido lukasiano. Lukacs identifica el reflejo artístico con el realismo, la obra de arte es reflejo de la realidad o momento histórico y no parte de una idea preconcebida de hombre existencialista como sucede con los escritores de vanguardia. El problema de Lukacs radica en la identificación del autor con una base ideológica de la que parte, en el caso de los escritores de vanguardia, existencialista o del absurdo y, en el caso del realismo socialista, una concepción socialista que parte de las preguntas de dónde y a dónde, que tiene perspectiva y no aleja al sujeto de su entorno. No entiende la base

¹⁶⁹ G. Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, pg. 21-24.

ideológica del socialismo más que como el realismo que garantiza el reflejo del dinamismo vital de la realidad del momento porque no aísla al individuo. Precisamente ahí radica el choque con Adorno y su concepción autónoma del arte.

La objetividad ineludible e irrevocable de esta situación tiene como consecuencia necesaria que todo lo que en el escritor tiene que ver con su propia vida, todo lo que como hombre y como artista experimenta (incluso en forma subjetiva: intelectual o sentimental) ha de tener ese carácter histórico-social concreto; que todo cuanto se apropia como hombre y como escritor forma parte irremisiblemente de ese hic et nunc histórico-social. Todo reflejo literario adecuado de la realidad abarca ese dinamismo concreto que tiene una dirección concreta y determinada. Los tipos y formas responden, según la época y la personalidad del escritor, a una variabilidad estilística infinita; pero precisamente de esa intención de la subjetividad literaria que selecciona y suprime según el ¿de dónde? Y ¿a dónde? Concretos de la vida autoexperimentada, surge la íntima unión del sujeto poético con la objetividad, surge ese salto dialéctico que pasa justamente de la profundidad más auténtica de la esencia subjetiva interior a la esencia objetiva (en alguno de sus aspectos esenciales) de la realidad histórico-social de la época.¹⁷⁰

Creemos que este fragmento es un buen resumen del planteamiento de Lukacs acerca del realismo en literatura, si bien, a esta investigación le parece que se identifica más con la novela que con otras formas literarias, de hecho los ejemplos de Lukacs pertenecen todos al ámbito de la novela, aunque haga alguna concesión al teatro. El tema que hemos planteado, fundamental en la definición de novela, propone una

¹⁷⁰ *Ibíd.*, pg. 69.

frontera a partir de la cual, la literatura se soltaría de lo real, del *hic et hunc*, del momento actual como histórico, para empezar a hacer literatura de literatura, de ahí la aparición de la llamada metaliteratura en un momento posterior a las vanguardias que trata Lukacs y que él mismo no se atreve a desvincularlas del todo. Una novela en sentido estricto es la que refiere a un mundo representado de alguna manera (nosotros hablaríamos de un mundo construido desde una intención de búsqueda), una metanovela sería la que refiere a sí misma, tiene conciencia de sí misma como novela, como una ficción, que no pretende que el lector se meta en la novela como se mete en su vida. Aún así, a la novela consciente de sí misma de forma total, aunque *meta*, se sigue llamando novela, porque aunque no pretende contar desde los parámetros de espacio y tiempo reales, mantiene su intención de búsqueda y de dar cuenta del existir juntos. El único momento de esta metanovela en que verdaderamente abandona esta forma de literatura que llamamos novela, que cuenta el estar viviendo, el estar en formación, es cuando abandona la intención de búsqueda, se coloca en una posición ante el mundo y lo cuenta desde ahí. En ese momento, está contando algo que ya se sabe, se vuelve contingente, justamente lo contrario del carácter abierto novelístico.¹⁷¹ Lukacs pensaba, como acabamos de ver, que los modernistas se colocaban en esta postura estética, sin embargo, nosotros, con Adorno, entendemos que todavía está en su intención desenmascarar la apariencia.

Este estudio piensa que el modernismo consistía en una manera de contar la realidad pero desde otro punto de vista, desde el interior del individuo que forma parte de ella. En las obras modernistas más que el interior del personaje, imposible de objetivar, es la realidad a través de sus ojos lo que vemos, que aunque subjetiva,

¹⁷¹ Un poco más adelante trataremos este tema de la novela como forma literaria autoconsciente, estudiada por Robert Alter.

permite al lector tomar distancia y sacar conocimiento objetivo de ello. Ese punto de vista subjetivo desde el que se nos hace aparecer la realidad no presenta un personaje con monólogo absurdo completamente desconectado, sino que nos hace ver de una manera muy clara la incidencia de su entorno y en general un mundo que se ha vuelto incomprensible. Proust, por ejemplo, cuanto más se empeña en darnos sus sensaciones, más se concentra el lector en ver lo que se las ha producido. Su insistencia en la oscuridad de sus sensaciones, en la lejanía de los objetos que componen su mundo, da cuenta de un estado de deseo de relación imposible de realizar por el olvido del significado de las cosas:

Y es probable que, de haberlo hecho, los dos campanarios hubieran ido a reunirse por siempre con todos aquellos árboles, tejados, aromas y sonidos que yo había distinguido de los demás por el placer oscuro que me habían procurado y en el que nunca profundicé. Mientras esperábamos al doctor, bajé a hablar con mis padres. Luego nos pusimos en marcha de nuevo, ocupé mi sitio en el pescante, volví la cabeza para ver otra vez los campanarios que un rato más tarde divisé por última vez desde el recodo de un camino. Como el cochero no parecía dispuesto a hablar y apenas había respondido a mis palabras, me vi obligado, a falta de otra compañía, a buscar la mía propia y tratar de acordarme de mis campanarios.¹⁷²

El recuerdo se convierte en una manera de asir la realidad, un sustituto de la experiencia como modo de relación. Y Proust nos transmite esta sensibilidad de su época, esta necesidad de revivir más tarde la materia de la percepción como mecanismo de relación con el mundo. Esta falta de experiencia presente no podría ser

¹⁷² M. Proust, *A la busca del tiempo perdido*, pg. 161.

contada de otra manera, así que podríamos decir que es realista en el sentido de adecuarse a los modos de relación¹⁷³ de esa época. No es más que un ejemplo del realismo propio de los autores modernistas en el sentido de presentación de la sensibilidad propia de su época, de reflejo de su realidad, como el propio Lukacs diría. Sin embargo, Lukacs entiende que a través de los elementos externos, fuera de la subjetividad, podría revelarse mejor esa época. En su libro dedicado al realismo crítico y al equívoco del realismo, entiende la literatura como una obra de arte cuyo tema central es el hombre y el hombre entendido desde Aristóteles como *zoos politikos*, un animal social. En ese sentido, la singularidad de los personajes de novela está unida a su circunstancia concreta. Todos los personajes de novela hasta la vanguardia eran presentados en relación con su entorno:

*La singularidad puramente humana, profundamente individual y típica de estas figuras, su manifestación artística, está inseparablemente unida a las circunstancias concretas, históricas, humanas y sociales de su existencia.*¹⁷⁴

Sin embargo, los personajes de la vanguardia le parecen presentados desde una esencia diferente, como si fueran “ontológicamente independiente de toda relación humana, y, con mayor razón, de toda relación social.”¹⁷⁵ Lukacs entiende que los grandes escritores no renuncian a crear el ambiente propio de su época, pero lo hacen como algo secundario, no como fundamental, de manera que no se puede ver la relación entre el personaje y su entorno:

Así, la ciudad de Dublin en Joyce, y la monarquía de los Habsburgo, en Kafka y Musil, se hacen sensibles a la atmósfera que envuelve toda la trama. Sin

¹⁷³ Jordi Claramonte defiende una estética modal en su libro *La república de los fines*.

¹⁷⁴ G. Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, pg. 21.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pg. 22.

*embargo, en ellos, este aspecto será solo, en mayor o menor medida, un subproducto secundario, y no una parte integrante de la esencialidad artística de sus obras.*¹⁷⁶

Pero la crítica de Lukacs a la vanguardia parte de considerar el impulso novelístico de los autores desde una ideología, una consideración filosófica sobre el hombre como ser aislado, sin una relación temporal con su mundo. Este punto de partida que se corresponde con la filosofía existencialista de Heidegger coloca a la existencia de los personajes como ahistórica, sin un antes y un después. De manera que ese reflejo de cada época del que partía la novela se vería roto por este nuevo personaje abstracto que irrumpe. La consecuencia fundamental que Lukács cree que implica este punto de partida es un mayor interés por la potencialidad abstracta de los personajes en lugar de la posibilidad concreta y, por lo tanto, una frustración continua que da un tono melancólico a la narración convirtiéndola en una literatura decadente que se aleja de la literatura realista:

*Es, pues, comprensible que la literatura realista, como fiel reflejo de la realidad objetiva, presente las posibilidades abstractas y concretas de los hombres en esa unidad y oposición reales. La aparición en escena de la posibilidad concreta de un hombre desenmascara todas las posibilidades abstractas, que están ciertamente presentes, pero que son intrínsecamente falsas.*¹⁷⁷

¹⁷⁶ *Ibíd.*, pg. 24. Resulta llamativo cómo Lukacs piensa en estos términos de grandes artistas, ofreciendo la posibilidad de que algunos materiales de sus obras sean innecesarios, desde nuestro punto de vista, la ciudad de Dublin, por ejemplo está presentada con mucha más intensidad y profundidad que en obras de otras épocas. Precisamente *Ulises* presenta una ciudad, una sociedad, y los personajes moviéndose en ella. Quizás haya pocas novelas donde la influencia de la sociedad se pueda ver de manera más efectiva que en ella.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, pg. 26.

Lukacs entiende que la literatura de vanguardia, y se refiere a novelas concretas a lo largo de todo el libro, parte de unas bases ideológicas que cuentan un individuo aislado que, en su salida al mundo, pone de manifiesto la idiotez o la neurosis como condición humana.

*A esta simple descripción de lo patológico, de la perversidad, de la idiotez como forma típica de la condición humana, se agrega con frecuencia su abierta glorificación.*¹⁷⁸

De manera que para Lukács la vanguardia parte de unas “bases ideológicas”¹⁷⁹ que le obligan a adoptar la alegoría como forma fundamental suprimiendo lo típico:

*En la literatura realista cada detalle es inseparable de su esencia única, profundamente individual, a la par que típica. En cambio, la alegoría moderna y la ideología en que se basa suprimen lo típico.*¹⁸⁰

Con respecto al realismo que defiende Lukacs, parece que está bien identificado el problema por él mismo:

Esto depende del hecho de que el realismo socialista estuvo reducido a lo que yo llamo “naturalismo burocrático”. Aquí reside la razón del alejamiento que produjo en los escritores capaces y en los lectores despiertos, y

¹⁷⁸ *Ibíd.*, pg. 38.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, pg. 40. Esta investigación entiende que las vanguardias a las que se refiere Lukacs son capaces de encontrar los puntos ciegos de la sociedad de su momento que lleva al individuo a estar desvinculado con su mundo. En todas las novelas a las que se refiere, las novelas de Musil, Joyce o Kafka, sobre todo, lo que se ve es la sociedad y el individuo, que evidentemente está más impedido para realizar sus posibilidades concretas porque ni siquiera puede verlas, pero en ningún momento el lector recibe una lectura arbitraria, sino que es capaz de tener una experiencia. Es verdad que a partir de las vanguardias, existe un movimiento de metaliteratura, desde el que la novela se hace novela de sí misma, es decir, el narrador no pretende crear una experiencia de comunidad, sino describir una fragmentación desde la que se parte. En cualquier caso, hablar de bases ideológicas de las vanguardias no nos parece acorde con su teoría estética. Preferimos ver esa literatura como una forma de expresión de la desvinculación del individuo con su entorno por el tipo de sociedad creada.

¹⁸⁰ *Ibíd.*, pg. 53.

*contemporáneamente: de la confusión de muchos escritores, quienes con un justo sentido del horror hacia ese falso realismo, terminan por oponerse al realismo en general.*¹⁸¹

Lukacs distingue entre el realismo como experiencia socialista del realismo como naturalismo burocrático. Entiende que la crítica que se hace al realismo se plantea desde esa segunda acepción y en ese caso la considera completamente acertada. Comienza la entrevista que sobre este tema se le hizo en Checoslovaquia en 1963 distinguiendo el reportaje de la obra literaria y considerándose un conservador en el sentido en que tiene una visión de la obra artística pegada a la forma. Puede ser más productivo un reportaje, pero la obra artística debe buscar el problema a través de la forma:

*Respecto a esto soy un conservador, y exijo que para todo cuanto hay de importante en el arte se encuentre una forma correspondiente. Esto es válido desde Homero hasta Kafka... La tarea del artista es descubrir el problema por medio de la forma artística.*¹⁸²

El debate surgido con Adorno sobre el realismo es tocado por Lukacs en esa misma entrevista:

Me molesta un poco cuando oigo decir que para mí no existiría nada aparte de los siglos XVIII y XIX, pero quiero afirmarlo una vez más: la crítica marxista debe subrayar siempre que el escritor debe escribir al nivel de Defoe sobre los problemas y los acontecimientos más actuales. A propósito, que quede

¹⁸¹ G. Lukacs, *Realismo: ¿Experiencia socialista o naturalismo burocrático?*, publicado en *Realismo, ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, pg. 11.

¹⁸² *Ibid.*, pg. 8. A esta investigación le interesa el concepto de búsqueda y el hallazgo a través de la forma.

*bien claro que con esto no me refiero al estilo, sino al nivel, naturalmente en relación con la sociedad actual y su literatura.*¹⁸³

Lukacs define en una frase lo que entiende por realismo:

*Todo gran arte, repito, desde Homero en adelante, es realista, en cuanto es un reflejo de la realidad.*¹⁸⁴

Para entender el reflejo de la realidad al que se refiere, es necesario hacer una referencia a su *Estética*, donde el arte en general es considerado un reflejo de la realidad como una forma de conocimiento diferente del científico, pero igualmente válido y necesario. Precisamente su tesis se asienta en la diferencia en el reflejar de las distintas formas de conocimiento pero en el reflejo de una misma realidad objetiva. Esa realidad objetiva, sería en este caso lo que le aporta a la novela su realismo. Cuando la novela deja de reflejar esa realidad y se centra en lo que para Lukacs sería, un subjetivismo aislado o una idea preconcebida, entonces deja de ser realista y todavía va más allá, dejaría de ser una obra literaria en sentido estricto.

*Concebimos el arte como un peculiar modo de manifestar el reflejo de la realidad, modo que no es más que un género de las universales relaciones del hombre con la realidad, en las que aquél refleja a ésta. Una de las ideas básicas decisivas de esta obra es la tesis de que todas las formas de reflejo- de las que analizamos sobre todo la de la vida cotidiana, la de la ciencia y la del arte- reproducen siempre la misma realidad objetiva.*¹⁸⁵

¹⁸³ *Ibíd.*, pg. 11. Esta investigación quiere subrayar la importancia de “los problemas actuales”, propios de la novela, no de la narración de hechos pasados.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, pg. 11.

¹⁸⁵ G. Lukacs, *Estética*, Tomo I, pg. 21.

Esta forma de conocimiento varía en cada época artística. En esta entrevista a la que nos estamos refiriendo, Lukacs distingue el realismo en general del realismo socialista, que sería una forma de realismo típica de la época socialista, igual que hubo anteriormente otras formas de realismo.

*En general pienso que toda la verdades y gran literatura es realista. Y aquí no se trata del estilo sino de la actitud frente a la realidad. Aún las cosas más fantásticas pueden ser realistas.*¹⁸⁶

Lukacs entiende al final por realismo una forma de plantear los problemas de la vida y una forma que varía y que es propia a cada artista. Lo que crea el debate con Adorno es su problema a la hora de considerar “profundos” a autores modernos.

*El problema reside en ver hasta qué punto se pueden definir como realistas ciertas tendencias modernas. Mis objeciones contra éstas comienzan allí donde la literatura, con una cierta desorientación, renuncia su fisonomía universal y pluridimensional, no sólo en cuanto se refiere al contenido sino también a la forma... En verdad, no existe ninguna expresión artística que no esté fuertemente influenciada por el subjetivismo, pero un subjetivismo muy marcado lleva inevitablemente a un empobrecimiento posterior. Y yo estoy en contra de este empobrecimiento. Por su misma naturaleza, el arte es infinitamente pluridimensional. En los últimos años se manifiestan fuertes tendencias hacia una única dimensión. Y yo me opongo.*¹⁸⁷

Lukacs distingue el monólogo interior de *Carlota en Weimer* de Thomas Mann, del monólogo de la señora Bloom de Joyce. Mientras el primero le parece una técnica

¹⁸⁶ *Ibid.*, pg. 14.

¹⁸⁷ *Ibid.*, pg. 14.

para mostrar algo en concreto, la relación entre Goethe y Schiller, el segundo le parece “como la grabación en una cinta de una serie de asociaciones,”¹⁸⁸ un descubrimiento formal sin valor artístico.

*Pero si los medios artísticos y técnicos se convierten en el objetivo absoluto, entonces se pierde su verdadera importancia y se vuelve nuevamente al arte unidimensional.*¹⁸⁹

Desde esta perspectiva, Lukacs considera a Joyce un experimentador, diferente de Proust que produjo una gran influencia en la literatura y, con respecto a Beckett, se coloca en una postura bastante negativa:

*Una de las tendencias del mundo capitalista, es sin duda la completa alienación del hombre, casi quisiera decir su desvirtuamiento, sólo que Beckett la presenta como una tendencia fundamental, de la que no es posible defenderse, y sobre este terreno cumple sus experimentos formales.*¹⁹⁰

Otra de las críticas que hace a la literatura de su tiempo es la de estar sostenida por grupos financieros. De alguna manera, en lugar de buscar en profundidad, se escribe dentro de una perspectiva de éxito o la imposición de un criterio ideológico colocándose frente al compromiso artístico que reivindicaba Sartre.

Tanto más cuando que en muchos casos no se trata solamente de corrientes espontáneas, sino también de corrientes sostenidas por grupos financieros...De este modo aumenta la influencia del capital sobre la literatura.

¹⁸⁸ *Ibid.*, pg. 16.

¹⁸⁹ *Ibid.*, pg. 17.

¹⁹⁰ *Ibid.*, pg. 20. En esta teoría de la novela, precisamente basada en la búsqueda más que en el hallazgo, la pérdida de esa búsqueda, la aceptación de un mundo estático sin posibilidad de salida en el que se basan muchas obras actuales consideradas postmodernas, constituye una salida de la forma novela. Lukacs va más allá y lo considera negativo como forma artística.

*Naturalmente, el capital no tiene la fuerza de inspirar la vida de esta literatura, de crearla, pero puede reforzar o debilitar las tendencias existentes.*¹⁹¹

Theodor W. Adorno escribió un artículo titulado *Lukacs y el equívoco del realismo* que abrió definitivamente un rechazo por el mundo artístico en general hacia el llamado realismo entendiéndolo como poco flexible y adecuado para dar cuenta del mundo contemporáneo.

Adorno considera que Lukacs, con sus escritos de juventud y especialmente con su *Teoría de la novela*, ejerció una gran influencia en el pensamiento contemporáneo oponiendo al subjetivismo psicológico una filosofía de la historia de carácter objetivista. El problema, según Adorno, con Lukacs, radica en la segunda parte de su vida como filósofo en la que renegó de esas primeras obras despreciando el método dialéctico y las corrientes filosóficas contemporáneas que, al igual que él mismo había hecho, criticaban la cosificación de la existencia:

*Con total desprecio del método dialéctico, el prestigioso maestro de la filosofía dialéctica atribuía todas las corrientes irracionalistas de la filosofía reciente, a la reacción y al fascismo, sin parar mientes en que, en dichas corrientes, en contraste con lo que ocurre en el idealismo académico, el pensamiento se erigía contra la cosificación de la existencia y del pensamiento, cuya crítica había sido precisamente obra suya.*¹⁹²

En este mismo ensayo, sin embargo, Adorno se alegra de la apertura del último Lukacs en el ensayo *Contra el equívoco del realismo*, que ensancha el realismo

¹⁹¹ *Ibid.*, pg. 21-22.

¹⁹² T. Adorno, *Lukacs y el equívoco del realismo*, publicado en *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, pg. 39.

socialista y declara la necesidad de la libertad del autor, así como recoge de su teoría de la novela la inmanencia vital del significado.¹⁹³

*Aparece de nuevo aquella “inmanencia vital del significado” que fue uno de los rasgos de la Teoría de la novela, pero deformada por el axioma de que la vida, durante la construcción del socialismo, resulta automáticamente significativa...*¹⁹⁴

En el capítulo de este ensayo titulado *Vulgaridad*, Adorno elabora una crítica muy personal hacia la figura de Lukacs, descalificándolo como dictador cultural, burócrata o pedante. Adorno insiste en su voluntad de rechazar el arte moderno por un exceso de estilo y medios expresivos reivindicando una copia de la realidad burda.

*La crítica hegeliana del formalismo kantiano en el campo de la estética queda simplificada, hasta el punto de afirmar que en el arte moderno se sobrevaloran desmesuradamente el estilo, la forma y los medios expresivos; como si Lukacs no tuviera la obligación de saber que sólo a través de tales momentos el arte se distingue, como conocimiento de las ciencias, y que las obras de arte indiferentes a su “como “ contradicen su mismo concepto.*¹⁹⁵

En la síntesis que este estudio ha planteado en este capítulo de la postura de Lukacs, no parece que sea tan radical como plantea Adorno; es verdad que Lukács reniega de la forma por la forma, pero insiste en la búsqueda a través de la forma de un planteamiento de los problemas vitales de cada momento. Desde el punto de vista de esta investigación, estas citas constituyen un ejemplo del carácter hasta cierto punto

¹⁹³ Es importante para este estudio el carácter vital del significado como inherente a la novela.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pg. 40.

¹⁹⁵ *Ibid.*, pg. 41.

emocional del debate sobre el realismo. Valga como ejemplo esta acusación de Adorno:

*Toda la literatura moderna, en cuanto se aparta de la fórmula de un realismo- ya sea crítico, ya socialista-, queda rechazada y marcada sin vacilar con el sello infamante del decadentismo, término despectivo que cubre todas las monstruosidades de la persecución y represión y no sólo en Rusia.*¹⁹⁶

Adorno insiste en que Lukacs ha metido en el mismo saco del decadentismo a Proust, Kafka, Joyce y Beckett, además de otros teóricos como él mismo y Benjamin o Heidegger. Sin embargo, la cita con la que pretende sostener esta afirmación, lo que señala es al subjetivismo moderno como un rechazo melancólico de una realidad que no es suficiente para su desarrollo. Dice Lukacs:

*La posibilidad_ considerada abstractamente, es decir, subjetivamente_ es siempre más rica que la realidad; un número infinito de posibilidades parece hallarse al alcance del ser humano, y de ellas sólo una proporción infinitamente pequeña puede realizarse. Y el subjetivismo moderno, que cree percibir en esta riqueza aparente la verdadera riqueza del alma humana, siente en relación con ella una melancolía mezclada con admiración y simpatía, al paso que la realidad, que rechaza la realización de esta posibilidad, es objeto de un desprecio igualmente melancólico.*¹⁹⁷

Ante este argumento, Adorno saca a relucir el ejemplo de Brecht y su distorsión de la realidad, cambiando las formas originales del fascismo por formas gangsterianas y otros modos de caricatura y comedia que hacen perder la verosimilitud. Sin embargo,

¹⁹⁶ *Ibid.*, pg. 45.

¹⁹⁷ *Ibid.*, pg. 46.

no parece que Lukacs rechace ningún tipo de forma siempre y cuando mantenga su actitud crítica y no parece que la obra de Brecht en este caso, pierda la actitud crítica. Esta investigación no encuentra elementos en el pensamiento de Lukacs que lo encasillen en la necesidad de una reproducción fidedigna de la realidad y por el contrario, su descripción del subjetivismo moderno, llevado al extremo, parece bastante acertado partiendo siempre del exceso, de la pérdida absoluta de conexión con lo real. Diferente es, desde nuestro punto de vista, que esa lectura esté demasiado mediatizada por su postura alejándose de los textos mismos.

El otro punto de crítica a Lukács radica en su consideración de la vanguardia como una literatura que parte del ser humano como ser individual desvinculado del mundo, existiendo ontológicamente fuera de las relaciones sociales, como ya hemos apuntado, y Adorno, siguiendo el historicismo de Lukacs, cree que debería entender precisamente ese individualismo como dentro de una época de una sociedad individualista. Adorno explica el hecho de que el arte se distinga cualitativamente de la realidad inmediata. Brotando de ella se convierte en una apariencia de mundo no para volver a ser esa realidad de la que partió.

Hay que afirmar, por el contrario, que la diferencia entre la realidad empírica y el arte expresa su contigüidad... El arte, frente a lo meramente existente, es por naturaleza esencia e imagen, salvo cuando es antiartístico o se queda en simple reproducción... Sólo en la cristalización de su ley formal, y no en la pasiva admisión de los objetos, es como el arte converge hacia la realidad. ... Como imagen, el arte es acogido en el sujeto, en vez de petrificarse ante él como cosa, según el orden del mundo alienado.¹⁹⁸

¹⁹⁸ *Ibíd.*, pg. 51.

Para esta investigación, una de las características más importantes de la novela es su carácter de experiencia, de manera que la imagen de la que habla Adorno, llega al sujeto no como una esencia sino como un objeto en el sentido de suscitar una experiencia. El arte demasiado esencial no crea experiencia, pierde su condición emocional y en el caso de la novela se puede decir que toca una de sus características fundamentales que la diferenció en su nacimiento de otras formas narrativas. En cualquier caso, la crítica de Adorno al realismo de Lukács está radicalizada, entendiendo ese realismo como mera copia de la realidad, cuando hemos visto que el realismo al que se refiere Lukacs es de reflejo objetivo sobre la realidad del hombre, no sobre la apariencia.

Más acertada le parece a esta investigación la crítica que Adorno hace a Lukacs sobre su opinión acerca de Proust, considerado dentro de la vanguardia como decadente y demasiado subjetivista:

*Proust descompone la unidad del sujeto mediante la introspección del sujeto mismo, que se transforma por último en el espectáculo de los hechos objetivos que en él aparecen. Su obra individualista se convierte en lo contrario de lo que cree Lukacs, denigrándola, es decir, es antiindividualista.*¹⁹⁹

Quizás se eche de menos en las concepciones filosóficas acerca de la literatura en general, y sobre todo de la novela, un tratamiento concreto del punto de vista. En este caso, el hecho de que la visión del mundo esté en manos de una subjetividad, no significa que no sea una visión del mundo. Una novela que no es capaz de mostrar un mundo desde una subjetividad y que resulta una copia de otra forma subjetiva, utilizando una fórmula artística sin contenido, no es una obra de arte. En ese sentido,

¹⁹⁹ *Ibíd.*, pg. 53.

Lukacs tendría razón, aunque resulta particularmente extraño que achaque a Joyce este problema, cuando su literatura no se parece a ninguna.

Adorno simplifica la postura de Lukacs de nuevo como contraria al desarrollo de la técnica novelística, colocando el contenido por encima de la forma, cuando en realidad, el desarrollo poético siempre ha estado ligado a un desarrollo de la técnica.

Se limita a observar el contenido, cuando sólo mediante la “técnica” se actualiza en la poesía la intención del contenido, que Lukacs atribuye al concepto de “perspectiva”. ... De un modo análogo, la novela tradicional, incluso la que según el esquema lukasiano es “realista” (Flaubert), está determinada por el estilo y la composición. En la actualidad, ese momento formal se ha ampliado desmesuradamente, creciendo su importancia y quedando la mera verosimilitud empírica degradada al papel de crónica periodística sobre los aspectos epidérmicos de lo real.²⁰⁰

Esta investigación interpreta que la perspectiva a la que se refiere Lukacs tiene que ver con el punto de vista que marca absolutamente el estilo y la composición. Y la verosimilitud a la que se refiere Adorno, preferimos entenderla como presencia, causa de una experiencia. Esa presencia, a la que alude Ortega, como ya hemos apuntado, no es conseguida de ninguna manera por una crónica periodística, que da cuenta de los hechos como pasados, una especie de narración, pero que nada tiene que ver con crear una experiencia. Ortega también entiende la perspectiva como punto de vista, única forma de ver la realidad:

²⁰⁰ *Ibíd.*, pg. 55.

*La realidad cósmica es tal, que sólo puede ser vista bajo una determinada perspectiva. La perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo.*²⁰¹

Lo interesante de esta reflexión de Ortega es su distinción entre el punto de vista determinado y el abstracto, que “sólo proporciona abstracciones.”²⁰² En ese sentido, la perspectiva tiene que ver con el realismo de la novela al que se refiere Lukacs.

Mientras Lukacs entiende por realistas las novelas que profundizan en los problemas de su tiempo y pone a Balzac como ejemplo de gran conocimiento de los capitalistas que estaban por llegar, Adorno insiste en verlo como un defensor del realismo absolutamente contrario al subjetivismo. Precisamente elige a Balzac como ejemplo de autor no tan realista como lo describen, sino más bien como creador de una caricatura más o menos fantástica de su época. Dice en *Lukacs y el equívoco del realismo*:

*En la actualidad, hoy no sólo se han revelado en ambos novelistas rasgos románticos y arcaicos preburgueses, sino toda la Comedia humana, que con razón se ha comparado con la gran caricatura de Daumier, se nos aparece como una reconstrucción fantástica de la realidad alienada. Esto quedó codificado por la declaración, por la menos ben trovata del escritor cuando, durante la revolución, se sentó a la mesa, diciendo. “Volvamos a la realidad.”*²⁰³

²⁰¹ J.Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo* en Obras completas 3, pg. 199.

²⁰² *Ibid.*, pg. 199.

²⁰³ *Op. Cit.*, pg. 59.

Lo más importante para este estudio es la consideración de la escritura por parte de Adorno como reconstrucción. Una reconstrucción nunca puede ser una copia de la realidad, en una construcción siempre hay una selección de materiales y una forma de organizarlos para contar algo, un punto de vista antes no conocido. No parece lógico que Lukacs pretendiera valorar la novela como una mera copia. Adorno considera anticuado una forma de narrar propia del siglo XIX, reivindica la autonomía del arte por encima del perspectivismo lukasiano, aunque en sus propias palabras no parece estar en contradicción con la profundidad a la que alude Lukacs cuando se refiere al realismo:

*El arte no conoce a la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo “perspectivista”, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad.*²⁰⁴

Quizás el punto en el que Adorno critica de manera más lúcida a Lukacs sea en la mirada crítica que tiene sobre grandes autores como Joyce, Beckett, Proust o Kafka porque piensa que se desvían de la vida cotidiana y de la visión del hombre como ser social. Sin embargo, esos autores lo que hacen es plasmar cada uno en su estilo la situación de angustia creada por la falta de relación con el mundo, por una soledad creada por una forma de organización social alienante. ¿No es eso real? ¿No es una perspectiva? Criticar a personajes por su actitud poco social, por haber caído en lo que él llama “decadencia” no parece “perspectivista”. De alguna manera, la crítica de Adorno sobre Lukács se basa en un previsible baremo ideológico a la hora de valorar obras literarias. Y esta investigación ha podido ver en las lecturas de Lukacs, ya en su

²⁰⁴ *Ibíd.*, pg. 57.

Teoría de la novela, una cierta contradicción entre su postura ante la obra de arte como reflejo de la vida cotidiana y un deseo, o una exigencia a la obra literaria de plantear un mundo mejor, que en realidad no existe. Este punto parece muy importante porque estaría de acuerdo en la autonomía de la obra literaria con Adorno, el mostrar lo que no se ve empíricamente, pero, mientras Adorno piensa en mostrar lo que no se ve pero subyace a la realidad empírica, Lukacs va más lejos y piensa en la posibilidad de un mundo nuevo al tener en cuenta la *completitud*. Aferrado a su idea de realismo socialista, entiende el ímpetu literario desde la utopía. Sin embargo, no le falta razón al criticar ciertas posturas estéticas radicalizadas en una emoción, específicamente en las vanguardias, en la angustia, aunque no parece que esto sea cierto en los grandes autores de vanguardia, sino más bien en sus imitadores. Adorno recoge las palabras de Lukacs en su ensayo:

*Pero la vanguardia-prosigue- reflejando todo esto (se refiere a lo negativo de su momento social) en su deformada inmediatez, imaginando formas que hacen aparecer estas tendencias como las únicas dominantes en la vida, deforma la deformación más allá de su fenomenalidad en la realidad objetiva, haciendo desaparecer todas las tendencias opuestas y formas contrarias que operan en ella como insignificantes, como ontológicamente intrascendentes.*²⁰⁵

Parece necesario en este punto entender la relación entre utopía, completitud y vida cotidiana presentes en lo que Lukács entiende como obra de arte.

Al levantar todo esfuerzo humano, todo sentimiento, toda relación con la sociedad y la naturaleza a la completitud inmanente a todo ello, a su completitud más profundamente propia, pero sin afectar a su realidad y hasta

²⁰⁵ *Ibíd.*, pg. 67.

*desplegando ésta, la obra de arte ofrece en la refiguración de la realidad un modelo al hombre. La consumación tan infrecuentemente alcanzada en la vida, en la práctica ética, aparece en el arte como existencia “natural” de los hombres. Pero no una consumación en sentido abstracto general, sino como la propia hic et hunc del hombre llevado en cada caso a representación, como la concreta consumación del hombre en su concreto entorno, o esa, como consumación de su particularidad.*²⁰⁶

Cuando habla de modelo, Lukacs lo entiende como positivo. Cuando las obras de vanguardia que tanto criticó servían como modelo en el sentido de descubrir la forma errónea de relacionarnos dejando entrever lo necesario que no está, no eran un modelo a seguir, pero sí un ejemplo de lo que puede suceder cuando las circunstancias no permiten la autonomía de los seres que forman una sociedad. Lukacs entiende el arte como una forma no abstracta de descubrir lo fenomenológico de las cosas, la apariencia de las cosas dejando entrever la posibilidad de su completitud. Lo abstracto no entraría en esta necesidad de individualidad para poder conectar el arte con la vida cotidiana.²⁰⁷ El arte se basa en lo empírico, pero lo refigura desde su completitud. Esa es la forma en que lo utópico entra en el realismo, lo utópico no como idea externa, sino como posibilidad inmanente a lo real.

Este aspecto nos sirve para intentar clarificar de alguna manera este debate entre Adorno y Lukacs. La reprobación de Lukacs a las vanguardias parece muy radical al no considerar su aspecto crítico, la búsqueda de nuevas formas de narrar que pongan en evidencia los problemas de su época actual. Piensa en ellas como intencionalmente

²⁰⁶ G.Lukacs , *Estética*, Tomo 3, pg. 245.

²⁰⁷ En la tercera parte de la investigación veremos la importancia de este deseo de llevar al arte a la vida cotidiana en Dewey para entenderlo como experiencia.

dirigidas a nuevas formas con independencia de representar las fuerzas internas de su época. Olvidar la capacidad de esas vanguardias para reflejar la situación emocional del ser humano en su época parece guiado por la ideología positiva socialista. Sin embargo, hay que tener en cuenta ese punto utópico y real a la vez de Lukacs de refigurarse desde la completitud de lo empírico, presente en todas las novelas. No creemos que sea en las vanguardias o escritores modernistas cuando se pierde esta visión de completitud, sino en la narración postmoderna cuando asume la imposibilidad de relación del ser humano y describe desde ahí, desde el final, sin buscar la relación de fuerzas que configuran esa situación. Ese asumir la imposibilidad de completitud desde luego cambia desde su impulso la forma de narrar y como veremos en el segundo capítulo, el impulso común a muchas narraciones a lo largo de la historia nos hace pensar que pueda ser uno de los elementos que define a la novela. Este impulso es abierto y crítico, una intención de búsqueda que podría enlazar con esa utopía empírica a la que se refiere Lukacs. El protagonista no tiene que ser un modelo, de hecho creemos que no funciona como tal, lo que sí es una vida que muestra críticamente una forma de organizarnos dejando entrever la necesidad y posibilidad de otra mejor. Según nuestras lecturas de las novelas más representativas de la historia ese impulso de búsqueda se satisface en la búsqueda misma, de manera que la condición humana que siempre aparece es la de la búsqueda como posibilitadora de experiencia de comunidad.

De alguna manera, el realismo representado por Balzac al que se refiere Lukács busca las lógicas internas de una época alejado de la ideología, con una prevalencia de búsqueda sobre ideas preconcebidas. Pero no podemos pensar que las grandes voces del siglo XX dejaran de buscar, aunque lo hicieran de distinta forma. Lukacs se refiere a las vanguardias en general como demasiado abstractas con un punto de partida

ideológico existencialista. ¿Parten Musil, Joyce o Virginia Woolf del existencialismo o descubren con su escritura que en su mundo subyace una desvinculación que produce ese estado de ánimo? Los personajes de sus novelas, lejos de estar inmóviles, no dejan de buscar algún lugar en el que salvarse, aunque no lo consigan y en ese fracaso se nos aparecen los errores de la sociedad. Parece evidente que las formas deben cambiar para poder reflejar épocas distintas y mientras no pierdan las características que nos parecen comunes a las novelas, como la búsqueda o la creación de experiencia, no dejarán de ser novelas. El hombre más racional del siglo XX, más alejado de la naturaleza, más desilusionado, también lo podemos vivir desde la presencia, como una experiencia. Así piensa Ulrich, el protagonista de *El hombre sin atributos*:

¿No es cierto que las experiencias se han independizado del hombre? Han pasado al teatro, a los libros, a los informes de excavaciones y a viajes de investigación, a las comunidades religiosas que cultivan ciertas vivencias a costa de otros, como en un experimento social;... Ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencia sin que uno las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas de posibles significados.²⁰⁸

La singularidad imposibilitada por una sociedad sobredimensionada, imposible de manejar, es uno de los temas, sino el principal, de esta novela en la que aparecen un gran número de personajes que encarnan distintos puntos de vista que ayudan a formarnos una idea de esa sociedad. Desde un lenguaje tan abstracto tenemos sin embargo una experiencia muy vívida de esa forma de organizarse en el imperio austrohúngaro de principios del siglo XX. El estilo de Musil se adapta a esa

²⁰⁸ R. Musil, *el hombre sin atributos*, Tomo I, pg. 156.

sensibilidad consiguiendo transmitirla, con lenguaje abstracto pero con un resultado experiencial y de presencia. Musil constituye un ejemplo de vanguardia, por cambio de lenguaje y de narrador, que no deja de suscitar el mismo tipo de experiencia estética, una experiencia de comunidad, que las novelas escritas hasta ese momento.

Como final de este tratado acerca del debate sobre el realismo en la novela, nos quedamos con la idea de Lukács de entender el realismo como una forma de búsqueda de las razones no aparentes de la propia época: la mirada no ideológica, el ser capaz de captar las fuerzas en oposición de cada momento, la dialéctica de la subjetividad y el mundo exterior. También entendemos que Adorno participa de esta idea al pensar en el realismo de la novela adecuado a la época actual no como copia de la fachada, sino como una forma de descubrir el engaño y poner de manifiesto la reificación de todas las formas de relación humana:

Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta. *La reificación de todas las relaciones entre los individuos, que transforma todas las cualidades humanas de éstos en aceite lubricante para el suave funcionamiento de la maquinaria, la universal enajenación, exige que se llame por su nombre, y para eso la novela está cualificada como pocas formas artísticas.*²⁰⁹

En ese sentido coincide con Lukács, pero considera que el mundo administrado ha llegado a controlar de tal forma al individuo que se ha quedado sin destino y por lo

²⁰⁹ T. Adorno, *La posición del narrador en la novela contemporánea*, publicado en *Notas sobre literatura*, pg. 44.

tanto el impulso de la novela se ha convertido en una preocupación por la esencia convirtiéndose en metafísica.

*El momento antirrealista de la nueva novela, su dimensión metafísica, es él mismo producto de su objeto real, una sociedad en la que los hombres son separados los unos de los otros y de sí mismos. En la trascendencia estética se refleja el desencantamiento del mundo.*²¹⁰

La novela vive un momento “antirrealista”, según Adorno, que entiende que si el narrador pretendiese estar familiarizado con el mundo ajeno, sería falso porque ya resulta imposible, por eso se inscribe en el espacio interior, en el monólogo interior.

*El narrador instauro por así decir un espacio interior que le ahorra una salida en falso al mundo ajeno que descubriría la falsedad del tono de quien se finge familiarizado con ese mundo. El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior_ a esa técnica se le ha dado el nombre de monologue interieur-, y lo que ocurre en el exterior se presenta del mismo modo en que en la primera página se dice del instante de dormirse: como un trozo de interioridad, un momento de la corriente de la consciencia, protegido contra la refutación por el orden espacio- temporal objetivo cuya suspensión persigue la obra proustiana.*²¹¹

Adorno entiende que la novela tradicional, representada por Flaubert utilizaba la técnica de la ilusión, intentaba que el lector participase como si estuviera físicamente presente y eso ya es diferente en la novela esencial y cerrada en el mundo interior.

²¹⁰ Ibid., pg. 44.

²¹¹ Ibid., pg. 45.

Adorno insiste en su diferencia con respecto a Lukacs al considerar a Joyce como una rebelión del lenguaje de la novela contra el realismo, contra el lenguaje discursivo.

*La novela tradicional, cuya idea se encarna quizá de la manera más auténtica en Flaubert, cabe compararla con el escenario de tres paredes en el teatro burgués. Esta era una técnica de la ilusión. El narrador levanta un telón: el lector ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente.*²¹²

En este ensayo, Adorno recorre cronológicamente la posición del narrador. Ese narrador flaubertiano, al que llama narrador de la novela tradicional, era un narrador al que no se le permitía la reflexión porque eso era una especie de injerencia moral, de opinión sobre lo que presentaba que acababa con la presentación a la que se refiere. Sin embargo, en las vanguardias, el narrador toma partido no sobre los personajes pero sí sobre la mentira de la representación, lleva al lector entre bastidores, crea una distancia suficiente para no hacer creer.

*Ésta era moral: una toma de partido pro o contra los personajes de la novela. La nueva es una toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta.*²¹³

Desde Musil hasta la distancia irónica de Mann, pasando por Proust, el narrador va buscando una posición que revele la mentira de la representación, la novela absorbe la distancia estética y el narrador comienza a ser variable y adoptar puntos de vista que

²¹² *Ibid.*, pg. 46.

²¹³ *Ibid.*, pg. 46.

varían, como una cámara, se sitúa en uno u otro lugar para contar, variando de este modo la narración.

Cuando, por entero en Proust, el comentario se entreteje de tal modo con la acción que desaparece la diferencia entre ambos, el narrador está atacando una componente fundamental de la relación con el lector: la distancia estética. Ésta era inamovible en la novela tradicional. Ahora varía como las posiciones de la cámara en el cine: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas.²¹⁴

La tarea de Adorno se centra en clarificar cuál es la situación actual de la novela desde la posición del narrador. Y estas son las características que considera propias de la forma novela:

- Exige narración y estamos en un momento donde la narración no es posible.
- La novela ha sido la forma literaria específica de la época burguesa.
- El realismo le era inmanente, intentaban la sugestión de lo real. Y este proceder se ha hecho cuestionable.
- El subjetivismo socava el principio épico de objetualidad porque no tolera ya nada material sin transformación.
- El cine ha sustituido a la novela y la novela debería concentrarse en lo que la crónica no puede proveer.
- La vida en sí continua y articulada es la única que permite la actitud del narrador y eso ya no es así.

²¹⁴ *Ibíd.*, pg. 46.

- Contar algo es tener algo especial que contar y eso no lo permite el mundo estandarizado.
- De la crisis de la objetualidad literaria no está excluida la psicología.
- Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista tiene que renunciar a reproducir la fachada.
- La novela está cualificada para mostrar la universal enajenación y autoenajenación.
- El momento antirealista de la nueva novela, su dimensión metafísica responde a la sociedad en la que los hombres son separados los unos de los otros y de sí mismos.
- En la novela tradicional, cuyo máximo exponente es Flaubert, el lector ha de participar en lo que sucede como si estuviera físicamente presente. La reflexión moral rompe con la pureza de la forma novela. Sin embargo la reflexión de Musil rompe la pura inmanencia de la forma, es un posicionamiento contra la mentira de la representación, contra el narrador mismo.
- Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta.
- La distancia estética se ha hecho variable, se puede colocar al lector en distintos lugares, no como antes, que la distancia estética era invariable.
- La vieja exigencia del “así es” queda substituida por cancelar la diferencia entre lo real y la imago. El sujeto poético actual se declara libre de las convenciones de la representación objetual. Lukacs planteaba las novelas de Dostoyevski como nuevos epos, las novelas actuales son epopeyas negativas, testimonio de una situación en la que el individuo se liquida a sí mismo.

1.2.4. *La muerte de la novela*

Este resumen de la teoría de Adorno, parece que pone de manifiesto el final de la novela entendida como representación de la burguesía, que albergaba en su base una intención de sugerir como real aquello que contaba. El tipo de sociedad a la que hemos llegado parece que no permite ese tipo de narrador y convierte a la novela en demasiado metafísica, tomando elementos que van en su contra, como poner en entredicho al narrador o plantear al héroe como héroe de una epopeya negativa, en el sentido de liquidarse a sí mismo. Esto nos da pie a entrar en otro de los motivos que se esgrime para hablar de la muerte de la novela, el cambio del héroe.

El final del héroe romántico

En la muerte de la novela, además del debate del realismo tomando una parte por el todo, también el problema de la falta de temas o la superación del héroe conflictivo han resultado fundamentales. Ya hemos tratado al hablar de la *Teoría de la novela* la intención de George Lukacs de encontrar una superación de la novela en tanto que epopeya de la burguesía. Eso significaría entrar en un nuevo mundo donde quedaría superada la contradicción entre individuo y sociedad. Ese libro, escrito desde esa intención servía para ensalzar la obra de Dostoyevski, como primer escritor en superar la novela y recuperar la gran épica. La razón, según Lukacs, el cambio de punto de vista. Dostoyevsky ofrece “la simple visión de la realidad”²¹⁵ porque no parte de la oposición contra lo que le rodea.

Con las obras de Dostoyevski, ese nuevo mundo se encuentra por primera vez definido lejos de toda oposición contra lo que existe, como pura y simple

²¹⁵ *Teoría de la novela*, pg. 147.

*visión de la realidad... En verdad Dostoyevski no ha escrito novelas, y la disposición interior de su acto de estructuración tal como ella se manifiesta en sus obras no tiene nada que ver, ni para aprobar, ni para rechazar, con el romanticismo europeo del siglo XIX ni con las diversas reacciones, también románticas, que se han levantado contra él...*²¹⁶

En los escritos de Moscú, Lukacs retoma el tema de la novela y manifiesta su intención de tratarla estéticamente como un género autónomo aludiendo a la imposibilidad de la estética clásica de llegar a “una teoría desarrollada de la novela.”²¹⁷

*“... toda gran novela-por cierto que de un modo contradictorio y paradójico-procura convertirse en epos y encuentra justamente en esta búsqueda y en su necesario fracaso la fuente de su grandeza poética.”*²¹⁸

Lukacs insiste en la decadencia de la novela basada en la pérdida de su carácter positivo, tema que ya hemos tratado en su debate con Adorno:

*Pero el estrechamiento del horizonte respecto de los grandes novelistas de los inicios de la novela se manifiesta de forma muy aguda ya en la cuestión de la positividad del héroe. Este desarrollo descendente no ha de ser explicado de ningún modo por un menor talento del escritor, sino que tiene su base en la creciente capitalización de la sociedad, en la creciente degradación del hombre indisolublemente ligada a ella. El precio de la “positividad” es aquí ya, por cierto, la tendencia a una cierta estrechez de miras.*²¹⁹

²¹⁶ *Ibid.*, pg. 147.

²¹⁷ G. Lukacs, *Escritos de Moscú*, pg. 35.

²¹⁸ *Ibid.*, pg. 35. Esta investigación encuentra que este intento de superar es la búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, establecer un orden, una forma positiva de estar en la realidad.

²¹⁹ *Ibid.*, pg. 54.

El héroe positivo como ideal inalcanzable está en la base de la concepción de la novela de Lukacs. La superación del romanticismo por parte de los grandes autores puede ser criticada en dos sentidos: en hacer demasiadas concesiones a la prosa de la vida capitalista o en resaltar el subjetivismo romántico. En realidad tiene que ver con la posición ante el héroe positivo y el punto medio. Lukacs explica cómo la exigencia de formación por parte de la novela a la que se refiere Hegel, necesariamente lleva hacia un héroe positivo, sin embargo es el mismo Hegel el que se da cuenta de que este héroe positivo llevaría a “una chatura consumada”,²²⁰ es decir, la novela dejaría al descubierto un héroe que en el fondo acaba siendo el perfecto cumplidor de la vida ideal burguesa, sería alguien con las justas aflicciones matrimoniales y de trabajo.²²¹ De manera que el punto medio al que tiende la novela, esa aspiración o búsqueda del héroe positivo se convierte en un necesario fracaso para revelar una gran novela.

*El fracaso de las tendencias conscientes de los escritores, su creación de una imagen del mundo diferente de la que buscaban, justamente es lo que hace grandes a los escritores de este periodo de desarrollo.*²²²

Gracias a ese fracaso quedan reflejadas las contradicciones de la época moderna como irresolubles. Y Lukacs elige a Tolstoy como ejemplo de un autor que refleja las contradicciones en la revolución rusa, o Goethe en su Wilhelm Meister descubriendo en el camino de encontrar el punto medio, ese héroe positivo, las contradicciones histórica y universales de la sociedad capitalista.

²²⁰ *Ibíd.*, pg. 60.

²²¹ Esta investigación, como veremos más tarde, considera que el personaje de novela no es un héroe y este conflicto planteado por Lukacs cree que se puede resolver desde otra perspectiva, entendiendo la novela como experiencia de comunidad, de manera que el personaje no es más que un elemento para construirla.

²²² *Ibíd.*, pg. 60.

*La configuración de estas contradicciones irresolubles en la sociedad burguesa aplasta- en las configuraciones logradas- toda búsqueda de un “héroe positivo”.*²²³

Mientras la burguesía, pide o alaba esa búsqueda del héroe positivo en el siglo XIX exigiendo que los autores concilien esas contradicciones, los grandes autores las perfilan más claramente como irresolubles.

Esta especie de falta de encuentro entre los lectores y el autor, lo que espera uno y lo que ofrece el otro, abre un problema que se mantiene a lo largo del tiempo en la novela y es su impopularidad. Refiriéndose a ese anhelo de los escritores de novelas con tendencias progresistas que remata en reflejar las contradicciones de la sociedad burguesa, Lukacs lo contrapone completamente a las exigencias del hombre tipo burgués con respecto a la literatura:

*Justamente aquello que hace grandes a los clásicos de la novela, los aísla de la mayoría de los hombres de su propia clase; precisamente lo popular y revolucionario de sus aspiraciones los hace impopulares.*²²⁴

Distanciamiento entre autor y lector

Este distanciamiento entre lectores y escritores, entre la gran masa de su propia clase y el contenido de su arte es una de las causas principales que se esgrimen a día de hoy para hablar de la muerte de la novela. Lukacs escribe este artículo sobre la novela en 1934 y hace referencias al siglo XIX, en concreto a Flaubert, como ejemplo de este fenómeno. Este distanciamiento, esta falta de cumplimiento de expectativas de la

²²³ *Ibid.*, pg. 61.

²²⁴ *Ibid.*, pg. 62.

novela con respecto al lector empuja a la narrativa de entretenimiento a convertirse en apologética de la cultura burguesa.

*La novela seria y artísticamente elevada del periodo posterior a 1848 tiene que nadar siempre, por consiguiente, a contracorriente, tanto en los contenidos como en lo formal; tiene que aislarse respecto del desarrollo de la gran masa de su propia clase-y, por cierto, en una medida creciente.*²²⁵

Lukacs quiere resaltar la forma novelesca que resulta de este distanciamiento, del aislamiento social y artístico del autor que no participa de la apología de su época. Comienzan a ver el pasado del periodo brillante de la burguesía, cuando encarnaba la revolución francesa y lo miran de forma romántica. “Se convierten en observadores de una realidad social en mayor o menor medida ajena y hostil.”²²⁶ Y aparece lo que él llama el nuevo realismo, “un realismo, que, a contracorriente de la apologética, de las mentiras péfidas y banales, busca el camino hacia un dominio realista de la realidad capitalista.”²²⁷

Flaubert, representante de este nuevo realismo, partiendo del odio a la realidad capitalista, se convierte en el mejor espejo. Desaparecen en sus novelas el espíritu épico de la narración, desaparece en realidad la acción y, en su lugar, para contar personajes que nunca se elevan por encima de su realidad burguesa, utiliza la descripción detallada de su mundo banal. Su trabajo formal tiene al objetivismo en detrimento del subjetivismo, un dilema típicamente romántico, según Lukacs, que refleja un subjetivismo vacío y un objetivismo exagerado propio de la decadencia burguesa.

²²⁵ *Ibid.*, pg. 63.

²²⁶ *Ibid.*, pg. 63.

²²⁷ *Ibid.*, pg. 63.

*Confinados en el círculo mágico de este mundo fenoménico objetivamente necesario, los novelistas realistas importantes de esta época se esfuerzan en vano por encontrar un suelo firme objetivo para su representación realista y, al mismo tiempo, por conquistar para la poesía, partiendo del sujeto, el mundo vuelto prosaico.*²²⁸

Sin embargo, después de Flaubert, Zola representa un falso objetivismo describiendo estados y situaciones que excluyen lo individual y que reemplaza la acción y el héroe. Las descripciones detalladas de Zola no tienen importancia, según Lukacs, en la construcción del héroe de la novela ni en su acción, simplemente se trata de un conocimiento detallado de lo típico o punto medio de la sociedad del momento.

*Flaubert y Zola representan el punto de giro moderno en el desarrollo de la novela. Por esta razón tuvieron que ser tratados de un modo algo exhaustivo, porque las tendencias fundamentales hacia la disolución de la forma novela se manifiestan en ellos, por primera vez con claridad, en una forma casi clásica.*²²⁹

A partir de ese momento, la novela sufrirá un giro producido por el falso dilema entre subjetivismo y objetivismo. Su desarrollo se moverá entre la científicidad y el irracionalismo. El subjetivismo, representado por Joyce o Proust,²³⁰ disuelve la forma novela y convierte el texto en un agregado de imágenes de la vida interior del personaje.

²²⁸ *Ibid.*, pg. 64.

²²⁹ *Ibid.*, pg. 68.

²³⁰ Lukacs no llegó a hacer nunca un análisis profundo de estas tendencias literarias, ni en los escritos de Moscú ni en *Materiales sobre el realismo*. Este estudio considera esta etapa una época nueva en el desarrollo de la novela.

*Por supuesto, el subjetivismo y el irracionalismo falsos, que aparecen ya con la disolución de la escuela directamente vinculada con Zola, representan una tendencia mucho más fuerte. Esta transforma la novela, cada vez más fuertemente, en un mero agregado de imágenes momentáneas de la vida interior humana, hasta que al final de este desarrollo (Proust, Joyce), llega a disolver completamente todo contenido y toda forma en la novela.*²³¹

La limitación de temas

Al igual que Ortega, Lukacs no se atreverá a hablar de la desaparición total de la novela y deja abierta la posibilidad de excepciones aisladas y de escritores “que incluso continúen su desarrollo en dirección hacia la simpatía con el país del socialismo triunfante (Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann, Dreysen...).”²³²

Porque la perspectiva literaria que ve Lukacs es la del realismo socialista, un tipo de literatura en la que el protagonista ya no es un héroe problemático, sino una clase social entera, el proletariado, que en su desarrollo acarreará nuevos problemas que habrán de ser tratados. Esto evidencia la vuelta hacia la gran épica, donde el pueblo o la comunidad en su conjunto están representados, aunque no suponga una vuelta radical a la antigua épica, sino un avance desde la novela como bien ejemplifica Gorki. Teniendo en cuenta su definición de barbarie como alejamiento de la realidad, ese espíritu apologético burgués, acaba definiendo el lugar de la novela en su época como un final en lucha:

²³¹ *Ibid.*, pg. 69. En el desarrollo evolutivo de la novela que planteará esta investigación, se entiende el acento en la vida interior del personaje desde el momento histórico social que critica.

²³² *Ibid.*, pg. 70.

*Recién a través de esta tenaz lucha entre humanidad y barbarie, entre realismo y alejamiento de la realidad, huida, apologética, etcétera, queda definida en sus rasgos esenciales la identidad de la novela burguesa del presente.*²³³

En este grupo formado por aquellos que podrían abrazar el realismo socialista, no se encontraría lo que él define como autores simbólicos en *Materiales sobre el realismo*, como veremos en algunas referencias que haremos al postmodernismo.

Muy diferente es la perspectiva que abre Ortega y Gasset con respecto a la novela después de analizarla. Mientras vaticina su muerte atendiendo a la temática, le da vida pensando en la posibilidad de nuevas formas de contar lo mismo. Su diagnóstico gira en torno a la imposibilidad de encontrar nuevos temas y a la búsqueda de nuevas formas de tratarlos.

En *Meditaciones del Quijote* explicaba la necesidad de plantear la novela como un género literario y aclaraba su concepción de género como tema radical, categoría estética, no reglas de creación. El planteamiento de la novela era radicalmente diferente del de la epopeya antigua y en el momento en el que Ortega escribe *Ideas sobre la novela*, la considera en su fase final.

*En suma, creo que el género novela, sino está irremediabilmente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.*²³⁴

²³³ *Ibid.*, pg. 87.

²³⁴ *Meditaciones del Quijote*, pg. 155.

Ortega recuerda que el nombre novela significa novedad y que en su momento se llamó así por los temas nuevos que sacaba, llegando leerse algunas de ellas con gran interés por esa razón y no porque fueran obras que permanecieran a lo largo de la Historia. Precisamente esa novedad convirtió al lector en gran exigente de temas nuevos colocando muy alto el umbral de su impresionabilidad.

*Es un error representarse la novela- y me refiero sobre todo a la moderna- como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas... Existe en la novela un número finito de temas posibles... Y cuando la cantera se agota, el talento, por grande que sea, no puede hacer nada... A mi juicio esto es lo que hoy acontece en la novela. Es prácticamente imposible hallar nuevos temas.*²³⁵

Sin embargo, Ortega entiende que existe una veta que puede servir para el futuro de la novela y es su propia materia: la psicología imaginaria. Percibe un momento en Europa de gran intensidad en materia psicológica y piensa en la filosofía, la novela y la Historia como portadoras de poderosas emociones intelectuales. “Esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura.”²³⁶ El porvenir no tiene nada que ver con la trama, con la invención de acciones, sino más bien con la construcción de personajes.

Resulta llamativo cómo también ensalza de manera especial a Dostoievski, pero justamente como gran representante de novela y no como pensaba Lukacs, el creador de una nueva gran épica. Ortega considera a Dostoievski el gran creador de personajes. Presenta sus personajes de forma contradictoria y es el lector el que busca su comportamiento y en su lenguaje una fisonomía unitaria.

²³⁵ *Ibid.*, pg. 153.

²³⁶ *Ibid.*, pg. 201.

Por donde llegamos a una advertencia inesperada: que el “realismo”- llamémosle así para no complicar- de Dostoyevsky no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector... El lector se siente sumergido en una cuasi realidad perfecta, siempre auténtica y eficaz. Porque la novela exige- a diferencia de otros géneros poéticos- que no se la perciba como tal novela, que no se vea el telón de boca ni las tablas del escenario.²³⁷

Dostoievski no sólo es un gran constructor de personajes sino que además revoluciona la estructura de la novela, un aspecto que, según Ortega, han obviado los críticos más fascinados por lo que pasa en sus obras, lo insólito de la acción y los sentimientos que describe. “La concentración de la trama en tiempo y lugar, característica de la técnica de Dostoievski, nos hace pensar en un sentido insospechado que recobran venerables “unidades” de la tragedia clásica.²³⁸ Ortega se refiere al tiempo y el espacio como elementos fundamentales que abren un mundo de posibilidades al desarrollo de la novela y la relaciona, como todas las referencias anteriores de esta investigación, con el drama o la tragedia, nunca con la épica.

La pérdida de novedad

El propio Lukacs, como hemos visto, reconoce que algunos artistas de vanguardia logran, parece que a su pesar, mostrar las fuerzas activas propias de su época, de manera que el realismo como muestra de lo que permanece opaco, parece que tiene una continuidad. Es verdad, que aquellos que Lukacs no considera grandes

²³⁷ *Ibíd.*, pg. 174. Esta idea de la novela como experiencia en tanto que necesita de un lector activo al mismo tiempo que le sumerge en sensación de realidad será recogida por esta investigación como elemento fundamental en la novela que avanza en intensidad a lo largo de su historia.

²³⁸ *Ibíd.*, pg. 172.

voces de su época, podrían ser copias de esas formas descubiertas por otros y es verdad que a lo largo de la historia, la novela va tomando cada vez más consciencia de sí misma y de sus puntos de vista, de manera que muchos autores se convierten en novelistas porque imitan esas formas del pasado. Desde ahí, sí se puede hablar de muerte de la novela en cuanto que perdería su carácter de novedad, de necesidad de encontrar un narrador apropiado para cada sensibilidad, para cada necesidad narrativa. Ése es el argumento utilizado por John Barth, uno de los padres de la idea de la muerte de la novela, para llevarla al terreno de la crítica. Se refiere a aquellos escritores que imitan los narradores del siglo XIX y que no buscan nuevas formas. El problema, por lo tanto, no es tanto la subjetividad como la pérdida del impulso novelístico al asumir un punto de vista ajeno. Esta pérdida del impulso es fundamental a la hora de hablar de crisis de la novela porque, si tenemos en cuenta don Quijote como posible primera novela, lo novedoso de su narración es contrastar distintos puntos de vista de la misma realidad para reconstruirla poniendo de manifiesto el error de la ideología que le hace perder vitalidad. Interpretamos la postura de Lukacs como contraria a una posición de partida ideológica, a la copia de forma de algún autor, desde ahí salva a los escritores de vanguardia originales, aunque mantenga sus dudas con respecto a la pérdida de la completitud que convertía a la novela en modelo. Es interesante el punto de vista de John Barth de pensar la novela como literatura del agotamiento en el sentido de tomar una forma de otra época y aplicarle el lenguaje actual. En realidad, el agotamiento vendría al no encontrar nuevas formas, pero, como veremos desde la teoría de Bajtín, la novela está abierta a todas las formas. Es evidente que tomar como referencia de realismo, otra vez, el siglo XIX con su narrador omnisciente lleva a concebir una muerte de la novela, pero lo que intentamos definir aquí es el error de identificar la novela con la burguesía o con el siglo XIX, así como entender el realismo como copia

de la realidad o intento de veracidad. En su artículo *La literatura del agotamiento*, dice John Barth:

En cualquier caso, estar técnicamente obsoleto constituye un defecto genuino: si se ejecutaran hoy en día la sexta sinfonía de Beethoven o la catedral de Chartres el resultado podría ser sencillamente embarazoso (de hecho, no podrían ser ejecutados hoy en día, al menos desde el espíritu burgués discutido abajo). Un buen número de novelistas actuales escriben siguiendo la moda del siglo pasado solo que con un lenguaje más o menos adecuado a mediados del siglo XX y acerca de temas y gente contemporánea, eso los convierte en menos interesantes para mí que escritores excelentes que también son técnicamente contemporáneos: Joyce y Kafka, por ejemplo en su momento, y, en el nuestro, Samuel Beckett y Jorge Luis Borges.²³⁹

Este punto de vista de Barth es bastante esclarecedor. Lo que mata a la novela es dejar de ser genuina, es decir, que no encuentre una forma que de cuenta de su mundo contemporáneo, es más, que asuma una forma antigua sin ánimo de buscarla, asumiendo que escribir una novela es adaptarse al estilo del siglo XIX. Él se refiere a los autores que imitan el narrador del siglo XIX como los representantes de la literatura del agotamiento, nosotros iríamos más allá y diríamos que aquellos que imitan a Borges o Kafka, también romperían con aquella característica de la novela que le da el nombre: lo nuevo. El realismo viene precisamente de la búsqueda, que es lo contrario de una construcción fantástica o de juego para contar unos principios. La

²³⁹ J. Barth, *The literature of exhaustion*, pg. 66. *In any case, to be technically out of date is likely to be a genuine defect: Beethoven's Sixth Symphony or the Chartres cathedral, if executed today, might be simply embarrassing (in fact they couldn't be executed today, unless in the Borgesian spirit discussed below). A good many current novelist write turn-of-the century-type novels, only in more or less mid-twentieth-century language and about contemporary people and topics; this makes them less interesting (to me) than excellent writers who are also technically contemporary: Joyce and Kafka, for instance, in their time, and in ours, Samuel Beckett and Jorge Luis Borges.*

búsqueda en el momento contemporáneo, en la sociedad, puede estar dirigida desde distintos puntos de vista y atender a aspectos diferentes, pero no tiene como objetivo construir un relato, es decir, construir una narración que exponga algo concreto, aunque ese algo concreto sea un juego abstracto.

Este aspecto es fundamental, el de búsqueda como una de las características de la novela que la diferencia de otros tipos de narración, sacar las lógicas de la propia época, no describirla desde un presupuesto ideológico, y creemos que precisamente es lo que ha perdido presencia en el momento actual. Se da por hecho un mundo fragmentado imposible de representar que terminaría con el realismo de la novela.

Este aspecto del debate sobre la muerte de la novela es el que mueve a la crítica actual. Se ha llegado a una identificación definitiva de la novela con un “realismo del siglo XIX”, que entienden como una forma de contar hechos veraz, una representación del momento histórico que mete al lector en la acción y un interés casi único en representar también las fuerzas políticas y sociales del momento. El rechazo a los autores que escriben actualmente desde un narrador del siglo XIX se ha extendido al rechazo a la novela como forma obsoleta. Por eso vemos necesaria una reflexión sobre su carácter abierto y aquello que la define desde otro lugar que no sea la forma.

1.3. La dificultad de abordar el estudio de la novela

Hasta ahora hemos visto acercamientos al estudio de la novela desde el punto de vista filosófico centrados sobre todo en su significado estético, sin hacer demasiadas referencias a los recursos formales o estilísticos. Los temas importantes a la hora de entender este nuevo género han sido: la diferencia con la épica, diversas consideraciones sobre la escasez importancia de la peripecia, el gran desarrollo propiciado por la época moderna, su identificación o no con la burguesía y el conflicto entre individuo y sociedad inherente a su germen. Hemos visto como el interés estilístico estaba centrado en el carácter irónico o el realismo y la presencia apuntada por Ortega. En su teoría, Lukacs también hace un recorrido histórico atendiendo a su evolución y a su desembocadura en una nueva épica que abandonaría su romanticismo de base. En todos los autores hay un planteamiento del final de la novela, como si fuera un género de una época concreta, pero en ninguno de ellos hemos podido recoger unas características concretas que la definieran con respecto a otras formas de narrar.

1.3.1. *La novela como género en continua transformación. Teoría de M.M. Bajtín*

Por eso el estudio de Bajtín resulta tan esclarecedor para esta investigación, porque se da cuenta de que es necesario saber de qué se habla cuando se nombra una novela y para eso debe buscar características comunes a los distintos tipos que se han dado a lo largo de la historia. Como Lukacs, también hace un recorrido histórico atendiendo a su evolución, pero ampliando su campo hasta la época griega por abajo y no poniendo techo por arriba. El hecho de no identificar la novela con la burguesía le lleva a pensar en su núcleo definitorio no como el conflicto entre individuo y

sociedad, sino en la comicidad, la distancia, y en consecuencia, en el cronotopo, el modo particular en que se articulan el espacio y tiempo de cada época determinada para presentar un personaje propio de ella.

En su artículo *De la prehistoria de la palabra novelesca*, Bajtín muestra su interés por el estudio estilístico de la novela en general y no tanto de autores en particular, que era lo que había sucedido en los años veinte, un comienzo del estudio estilístico de algunas novelas y algunos autores, destacando el carácter individual de cada una de ellas.

*En consecuencia, en la mayoría de los trabajos acerca de la novela, las variantes estilísticas relativamente poco importantes- individuales o características de la corriente literaria respectiva- nos ocultan por completo las grandes líneas estilísticas, determinadas por la evolución de la novela como género específico.*²⁴⁰

El problema que ve Bajtín en la imposibilidad de definir la novela es que se intenta cerrarla como género acabado, contrastándola con otros géneros acabados, cuando en realidad, al ser un modo literario vigente, no completado, no puede ser reducido a una serie de cualidades perfectamente definidas como puede ser la epopeya.

Los trabajos acerca de la novela se reducen, en la gran mayoría de los casos, a registrar y describir las variantes novelescas lo más ampliamente posible; pero como resultado de tales descripciones nunca se consigue dar una fórmula más o menos definitoria de la novela como género. Es más, los

²⁴⁰ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, pg. 413.

*investigadores no logran señalar ningún rasgo preciso y estable de la novela, sin ciertas reservas que de hecho anulan completamente ese rasgo como rasgo de género.*²⁴¹

Bajtín no intenta en ningún momento definir la novela como un género con características estables, pero sí presentar unos rasgos comunes son respecto a su orientación que la pueden diferenciar de otros géneros literarios. Esos rasgos están basados en el plurilingüismo y tienen que ver con un cambio en la dimensión temporal. Bajtín busca la prehistoria de la palabra novelesca, en qué momento nace una nueva forma de narrar y en qué consiste. En eso radica la diferencia entre épica y novela, en un cambio en el uso de la palabra, en el lenguaje.

*El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje.*²⁴²

El universo épico era el objeto de la epopeya, la tradición, la leyenda nacional. Es un universo alejado del autor, el que la canta, y del lector. Ni es contemporáneo ni cuenta una experiencia personal. La distancia de su palabra con respecto al que la recibe es inmensa. La gran diferencia con la novela es que en ella, el autor y el lector pertenecen a la misma época y comparten una jerarquía de valores.

Representar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y

²⁴¹ *Ibíd.*, pg. 454.

²⁴² *Ibíd.*, pg. 417.

*la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco.*²⁴³

En el universo novelesco, el autor participa de la representación del presente, esta es la gran diferencia con la perfección del pasado cerrado, no es lo mismo contar un mundo en formación que un mundo cerrado. Bajtín se refiere a la épica como la representación de un mundo pasado perfecto en el que no tiene importancia ni el comienzo ni el final, porque cada una de las partes participa de esa perfección del conjunto. Hace referencia a *La Iliada* de Homero como una narración que empieza de manera circunstancial, no es el comienzo de nada y la elección de capítulos sucede de manera aleatoria, sin que suponga una evolución del protagonista.

*El pasado absoluto es cerrado y perfecto, tanto en conjunto como en cualquiera de sus partes. Por eso, cada parte puede ser elaborada y presentada como un todo unitario... El relato puede comenzarse y acabarse casi en cualquiera de sus momentos... En la imagen alejada, el acontecimiento está dado por entero y es imposible el interés (desconocimiento) por el argumento.*²⁴⁴

De nuevo aparece la diferencia entre épica y novela desde el tiempo de la narración. La novela se corresponde con la contemporaneidad, con la nueva concepción artística interesada en el presente, un presente imperfecto que evoluciona hacia un futuro.²⁴⁵ Esta imperfección está marcada por la no existencia de una primera

²⁴³ *Ibíd.*, pg. 459.

²⁴⁴ *Ibíd.*, pg. 474-475.

²⁴⁵ En la tercera parte de esta investigación, centrada en la forma de la novela, presentaremos una tendencia histórica hacia el tiempo verbal presente.

palabra que comienza el mundo. Desde esta nueva concepción artística, el mundo siempre está en movimiento, siempre en proceso de formación.

*La novela se haya en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado... El objeto, mediante el contacto con el presente, es introducido en el proceso no acabado de formación del mundo, cayendo sobre él la marca de la imperfección.*²⁴⁶

Lo interesante de esta teoría de Bajtín radica en su búsqueda de nacimiento de la novela. ¿En qué momento nace esta preocupación por el presente? ¿Cuál es el origen de la novela? No quiere hablar de novelas propiamente dichas en los comienzos, por eso habla de palabra novelesca, de un cambio en el uso de la palabra. En el proceso de cambio de punto de vista de la narración, la destrucción de la distancia épica y el interés por una imagen del hombre en el presente cambiante, el detonante para Bajtín fue la risa procedente del folclore cómico popular.

*La primera y más importante etapa de ese proceso de formación fue la familiarización cómica de la imagen del hombre. La risa destruyó la distancia épica; comenzó libre y familiarmente a investigar al hombre: a volverle del revés, a desenmascarar la no coincidencia entre el aspecto exterior y su naturaleza interior, entre la posibilidad y su realización.*²⁴⁷

La ironía como parte fundamental de la novela constituye un rasgo común a todas las teorías sobre ella, la aportación de Bajtín es saber interpretarla como una investigación sobre el hombre, un rechazo radical a la idea de destino definiéndose así

²⁴⁶ *Ibíd.*, pg. 472-475.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pg. 480.

como un género literario que cuenta al hombre sin destino y situación, abierto desde su carácter incompleto.

Uno de los principales temas internos de la novela es precisamente el de la no correspondencia del héroe con su destino y su situación. El hombre es superior a su destino, o inferior a su humanidad... Siempre queda un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro. Toda la vestimenta existente es estrecha (y por lo tanto cómica) para el hombre.²⁴⁸

Este conflicto, que era visto como tal por Lukács como consecuencia del capitalismo, Bajtín lo remonta a la época griega y no tanto como situación frustrante como una posibilidad. No se trata de perder un mundo perfecto, sino de la aparición de un mundo inexistente hasta ese momento, el de la subjetividad. La toma de conciencia de esa divergencia entre el hombre exterior y el interior, convierte a la subjetividad en objeto de experiencia y representación.

Aparece una divergencia esencial entre el hombre exterior y el interior, lo que hace que la subjetividad del hombre se convierta en objeto de experiencia y de representación- al comienzo, en un plano cómico, familiarizado-; aparece una divergencia específica entre aspectos: el hombre visto por sí mismo, y el hombre a los ojos de los demás. Esa disgregación de la integridad épica (y trágica) del hombre en la novela, va unida a la preparación de una nueva y compleja integridad de la evolución humana a un nivel superior.²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibíd.*, pg. 482.

²⁴⁹ *Ibíd.*, pg. 482.

Porque los principios de esa comicidad que llevará a la subjetividad no sólo provienen del folclore popular, Bajtín no duda en señalar a Grecia y en concreto a la Filosofía, la figura de Sócrates, como principio de la palabra novelesca, como nacimiento del héroe ideológico que, colocándose frente al mundo, individualizado, es capaz de crear un discurso irónico. Mientras los estudios de la novela en general sólo son capaces de apuntar hacia la novela griega como antesala de la novela, Bajtín va más allá y señala a la figura de Sócrates, una figura biográfica y dialógica, que exalta el plurilingüismo y la búsqueda de identidad.

*La risa socrática (atenuada hasta la ironía) y las reducciones socráticas (todo un sistema de metáforas y comparaciones tomadas de prestado a las esferas inferiores de la vida: de las profesiones artesanales, de la vida cotidiana, etc.) acercan y familiarizan el mundo a fin de poder investigarlo libremente y sin miedo. Sirve como punto de partida la contemporaneidad, las personas vivas de alrededor y sus opiniones.*²⁵⁰

Insiste Bajtín en la risa como posibilidad de investigación de cualquier objeto desde todos sus ángulos, en la risa como posibilidad de conocimiento más objetivo, como liberación del pensamiento oficial. Bajtín se refiere a géneros serio-cómicos existentes desde la antigüedad que dieron lugar a ese distanciamiento con el pasado épico que posibilitaban el conocimiento en lugar de la memoria.

En la memoria, y no en el conocimiento, está la principal capacidad y fuerza creadora de la literatura antigua. Así ha sido, y nada lo puede cambiar; las leyendas acerca del pasado son sagradas. Todavía no existe conciencia de la relatividad del pasado.

²⁵⁰ *Ibíd.*, pg. 470.

*La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen la novela.*²⁵¹

Para esta investigación resulta fundamental la relación de la novela con el conocimiento. Una de las características principales de la novela que se ha podido inferir de la lectura cronológica de algunos textos principales es la del conocimiento experiencial. El lector asiste a la experiencia de unos personajes y esa experiencia es presentada como tal. La novela no resume el conocimiento al que ha llegado el personaje, sino que construye esa experiencia para que pueda el lector, de alguna manera, revivirla. Y Bajtín plantea la experiencia como base del contenido novelesco.

*En su base está la experiencia personal y la libre ficción creadora. La nueva y lúcida imagen artístico novelesca en prosa, y el nuevo concepto científico crítico, basado en la experiencia, se formaron paralelamente y al mismo tiempo.*²⁵²

La experiencia surge de la aparición de la subjetividad, de la escisión entre el hombre exterior y el interior, de manera que el sobrante de humanidad del que habla Bajtín, que no tiene hueco en el presente imperfecto, no puede realizarse en un personaje, sino que se identifica con el punto de vista de autor. La distancia del autor, su capacidad de búsqueda, de mirar los objetos desde la ironía, desde todos sus ángulos, de ver ese exceso de humanidad le convierte en el organizador del conjunto novelesco, artífice de una orquestación de voces que es capaz de ver por esa falta de aparato ideológico. De alguna manera, el autor aparece con la novela y Bajtín da cuenta de su capacidad de observar el plurilingüismo y de representar los diferentes

²⁵¹ *Ibíd.*, pg. 460.

²⁵² *Ibíd.*, pg. 483.

lenguajes sin aparecer con el suyo propio, la ausencia de la presencia del autor en la épica clásica respondía a que la palabra era palabra épica de acuerdo a la leyenda:

*La palabra épica es palabra épica de acuerdo la leyenda. El universo épico del pasado absoluto es por naturaleza, inaccesible a la experiencia personal y no admite puntos de vista ni valoraciones individuales.*²⁵³

Esa la palabra épica es substituida por la palabra novelesca, que no procede de la leyenda, sino de la observación de un autor que representa los diferentes lenguajes entre comillas, no identificándose con ellos, actuando como creador de un sistema de lenguajes que se iluminan.

*El autor participa en la novela (es omnipresente en ella) casi sin utilizar su propia lengua directa. El lenguaje de la novela es un sistema de lenguajes que se iluminan recíprocamente de una manera dialogística. No puede ser descrito y analizado como un solo y único lenguaje.*²⁵⁴

Precisamente aquí radica el carácter abierto de la novela porque no tiene un lenguaje único ni un estilo único, más bien tiene que buscar el lenguaje y estilo que puedan representar las distintas voces que varían a lo largo de la historia. El autor los organiza sin aparecer en ninguno de los planos del lenguaje. De manera que la base de la novela que señala Bajtín como su origen es el plurilingüismo efectivo,²⁵⁵ las distintas lenguas que empezaron a surgir en el helenismo y en Roma y que dieron

²⁵³ *Ibíd.*, pg. 462.

²⁵⁴ *Ibíd.*, pg. 417.

²⁵⁵ Para esta investigación, que entiende la novela como una experiencia de experiencias, es importante esta apreciación del plurilingüismo, eso significa la aceptación de la realidad como no unívoca, sino creada por la experiencia. El lector de novela va siguiendo la formación de una realidad, de un mundo a partir de las experiencias de un personaje y en esa lectura puede ir leyendo su propia experiencia porque se le presenta una oportunidad de reflexionar sobre ella.

lugar a géneros no directos, a una crítica precisamente a esos géneros directos a través de la irreverencia, como espejo de su envejecimiento.

*En esa gran novela- espejo de la diversidad de lenguajes en proceso de formación_, toda palabra directa, especialmente la dominante, está reflejada, en cierta medida, como limitada, característica, típica; como palabra que está envejeciendo, muriéndose, que ha alcanzado madurez para ser sustituida y renovada.*²⁵⁶

Bajtín recuerda el plurilingüismo del helenismo como la cohabitación de distintas lenguas que obligaban a tomar conciencia a cada una de ellas en relación a las otras. De hecho Bajtín incluso ve en una sola lengua la reminiscencia de las que están en su origen pensando en el lenguaje no como unívoco. Y hace referencia a la novela griega según Erwin Rhode como descomposición del mito nacional. Sin embargo, no ve tan claro que la novela griega represente ese plurilingüismo puesto que sus personajes cumplen un destino y no reflejan la diversidad de los lenguajes de su época.²⁵⁷

En realidad, lo importante es el abandono del estilo directo de los géneros antiguos por el estilo indirecto, la distancia entre el lenguaje y la realidad y el nacimiento del realismo.

²⁵⁶ *Ibíd.*, pg. 428.

²⁵⁷ Esta investigación tomará la novela griega, en concreto Dafnis y Cloe de Longo, como primera muestra de la categoría de presencia. El lector puede asistir a ese espacio y tiempo del siglo II como si estuviera allí y entender la organización social de la época en actos y personajes concretos.

*Se creó esa distancia entre el lenguaje y la realidad, que constituía la condición indispensable para la creación de las auténticas formas realistas de la palabra.*²⁵⁸

Aparece aquí una acepción de realismo que tiene que ver con la diferencia entre reflejar y contar. El contar se refiere al pasado y el reflejo al presente. La novela pertenece al presente que Bajtín llama imperfecto porque es una contemporaneidad no acabada y esto convierte a la novela en un género abierto.

*La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma.*²⁵⁹

Esta es una de las claves fundamentales para entender la novela como género autónomo, capaz de adaptarse a las necesidades de cada momento para actuar como reflejo. En cuanto a la novela desde el punto de vista de la retórica, Wayne Booth en *The rhetoric of fiction* hace un estudio sobre la diferencia entre decir y mostrar, el mostrar formaría parte de ese ser reflejo o espejo de una época. Bajtín se refiere a un género realista en el sentido de estar interesado en reflejar la realidad de un momento, no en contar unos hechos terminados que responden a una forma nacional de ver el mundo, a una mitología.

Y en cuanto género en proceso de formación por esa indagación en la realidad que se está formando, también apunta Bajtín a otra característica importante, la de autocrítica. La novela aplica la parodia a todos los géneros y formas que intentan estandarizarse, como la novela de caballerías, la pastoril o la sentimental.

²⁵⁸ *Ibíd.*, pg. 428.

²⁵⁹ *Ibíd.*, pg. 453.

*Esa autocrítica de a novela es uno de los rasgos más sobresalientes en tanto que género en proceso de formación.*²⁶⁰

De ahí podemos inferir que el tiempo es fundamental en la definición del género novela, el hecho de que su campo sea el presente y no el pasado terminado es lo que marca la diferencia y le obliga a ser abierta, a reflejar en lugar de contar y a poner la variedad de lenguas, de registros con respecto a la realidad en relación. Veremos más adelante cómo a la novela le interesa la realidad en relación, no imitar la realidad, de manera que esa relación tiene que encontrarla como fuerzas subyacentes opacas en la vida cotidiana. Bajtín escribe otro artículo, *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela*. Para Bajtín la novela es un género marcado por una concepción del tiempo radicalmente distinta a los géneros de la antigüedad, a la épica, donde el pasado rige la narración de manera absoluta, un pasado cerrado y completo que configura un tipo de héroe “unitario”, que él mismo para sí mismo y para los otros, que puede definirse de manera absoluta con un hecho. La incorporación del presente a la narración marca un cambio radical en el héroe, que ya no es el mismo para sí y para los otros, al que siempre va a sobrar humanidad, que no la podrá desarrollar de manera completa en su papel social.²⁶¹ El presente es inacabado y tiende al futuro, por lo tanto la narración basada en este tiempo verbal es abierta y no canónica.

Es importante la distinción que Bajtín hace entre la novela griega en general y el *Dafnis y Cloe* de Longo en particular. Mientras el cronotopo de la novela griega constituye una forma de novelar que dará lugar a las novelas de aventuras, en las que el tiempo y el espacio son abstractos y los personajes y sus vivencias podrían ocurrir

²⁶⁰ *Ibíd.*, pg. 452.

²⁶¹ Podemos relacionar este sobrar humanidad, este no poder completarse desde el papel social con lo que Lukacs llamaba completitud y héroe positivo, tratado en el anterior capítulo.

en cualquier lugar y tiempo, en Dafnis y Cloe se da una circunstancia diferente. Se trata de una novela idílica y pastoril que rompe con sus límites por la decadencia en su cronotopo.

*La novela Dafnis y Cloe de Longo ocupa un lugar especial y es sólo una excepción. En su núcleo está el cronotopo pastoril idílico, pero afectado de descomposición; su carácter cerrado y limitado, compacto, está destruido; dicho cronotopo está rodeado por todas partes de un mundo ajeno, y él mismo se ha convertido en semiajeno; el tiempo idílico natural ya no es tan condensado, se ve rarificado por el tiempo de la aventura. Es imposible incluir sin reservas el idilio de Longo en la categoría de novela griega de aventuras. Esta obra ocupa un lugar aparte en la evolución histórica posterior de la novela.*²⁶²

Bajtín considera que esta novela creará su propia línea de descendencia en la historia de la novela. Para esta investigación quizás aquí se abren los dos grupos de novelas que han dado lugar a la discusión que ya se ha tratado sobre el fin de la novela o el deseo de la vuelta de la épica: las novelas que siguen una estructura marcada por una forma determinada, las novelas románticas, las policiacas, las de aventuras, de viajes... y las novelas que mantienen su fuerza en la búsqueda de lógicas de la condición humana y la presencia como expresión fundamental de esa búsqueda. En *Dafnis y Cloe* es la presencia lo que llama la atención, aunque los personajes son asistidos por los dioses y sus vidas cumplen un destino con un final matrimonial como marcan las novelas griegas, la materialidad de su mundo se impone

²⁶² *Ibíd.*, pg. 256.

y la organización social que marca su existencia aparece como un marco no a modo de escenario, sino de realidad.²⁶³

En la poética histórica desde la que Bajtín plantea el cronotopo, la novela sufre una serie de transformaciones con respecto al tratamiento del tiempo y el espacio que tienen que ver con esa introducción paulatina de la vida cotidiana. La aparición de personajes como el tonto o el payaso obligan a una presencia. Cuando lo que se cuenta no es una idealización hacia el presente o hacia el pasado, aparece la presencia de manera muy marcada, la falta de ideología en cualquiera de sus formas, que al principio sólo puede estar encarnada en personajes sin formación, personajes muy apegados a la tierra y al momento que les toca vivir. La distancia es lo que permite que el lector vea.

El cronotopo define la unidad artística de una obra de arte en su relación con la realidad actual. El cronotopo sólo se puede observar desde la abstracción, pero en una percepción artística viva no se puede separar de la totalidad de la obra.

Bajtín analiza los cronotopos más importantes en los comienzos de la novela y que después se convierten en tipos formando las distintas novelas de género. El primer cronotopo que estudia Bajtín es el del encuentro, con un alto nivel de intensidad emotiva por su matiz temporal, pero dentro de este género están las novelas que toman el camino como una forma de crear encuentro. Bajtín hace un recorrido por la historia de las novelas en cuya estructura está el camino, desde *El*

²⁶³ Resulta extraordinaria la experiencia de la lectura de esta novela para quien ha conocido el mundo griego desde la filosofía. De repente se encuentra en la vida cotidiana de ese momento: asiste a su organización familiar, a la esclavitud, la amistad... La vida cotidiana, toma presencia y aporta un valor fundamental para contextualizar el pensamiento que ha pasado a la historia.

Satiricón de Petronio hasta *Parsifal* de Wolfram von Schenbach, *El Lazarillo de Tormes*, *El Guzmán de Alfarache*, *Don Quijote de la Mancha*, el *Wilhelm Meister* de Goethe o *Las almas muertas* de Gogol. Lo común del camino es que pasa por el país natal, no un mundo exótico, y muestra la variedad social de ese país.

Otro cronotopo estudiado es el del castillo, “un nuevo territorio de desarrollo de los acontecimientos novelescos... El castillo está impregnado de tiempo, de tiempo histórico en el sentido estricto de la palabra, es decir, de tiempo del pasado histórico.”²⁶⁴ Es el espacio de las novelas góticas que ha dado lugar a lo que se ha llamado novela histórica, una novela que mira hacia el pasado.

El siguiente lugar al que apunta Bajtín es el usado por Stendhal o Balzac, el salón- recibidor. Aunque ya existía, no cobra valor hasta este momento.

*Desde el punto de vista temático y compositivo, ahí se producen encuentros (que ya no tienen el carácter casual de los anteriores encuentros en el “camino” o en un “mundo ajeno”); se generan los nudos argumentales; con frecuencia tienen también lugar los desenlaces; y, finalmente, surgen- cosa importante- diálogos que adquieren un relieve excepcional en la novela, se revelan los caracteres, y las “ideas” y “pasiones” de los héroes.*²⁶⁵

En esos espacios hay una mezcla de intriga privada y política, de manera que mezcla el tiempo histórico con el de la vida cotidiana y el biográfico. Matiza Bajtín el cronotopo de esta época con *Madame Bovary* de Flaubert donde el tiempo de una ciudad pequeña tiene que ver con ciclos de días, meses o años en los que no pasa nada, ni hay encuentro, ni camino, ni nada. Espacialmente esta creación de un tiempo

²⁶⁴ *Ibid.*, pg. 396.

²⁶⁵ *Ibid.*, pg. 397.

pegajoso está representada por descripciones de detalles muy pequeños y sin importancia, muchos de carácter decorativo.²⁶⁶

El siguiente cronotopo es el del umbral como un lugar que encarna la crisis, el no poder atravesar un espacio, un lugar metafórico y con una gran carga emocional. Dostoyevski es el ejemplo de escritor que utiliza el umbral, la escalera o la calle como lugares de acción, donde ocurre algo inesperado, no corriente que crea una sensación temporal de instante único, que se sale de la duración.

En las obras de Dostoyevski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él. El de la escalera, del recibidor y del corredor-, así como los cronotopos que los continúan- de la calle y de la plaza pública-, son los principales lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración , y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico.²⁶⁷

De manera que Bajtín, después de su estudio histórico afirma que la importancia del cronotopo estriba en su carácter de “centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela.”²⁶⁸ Ésa sería su importancia temática y lo más importante para esta investigación es aquel aspecto que posibilita que los acontecimientos argumentales tengan cuerpo, se conviertan en vitales. La diferencia

²⁶⁶ Esta tesis de Bajtín apoyaría nuestra postura ante la literatura flaubertiana del capítulo anterior, donde apuntábamos que la abundancia de objetos tenía una finalidad: mostrar el peso de los objetos sobre los personajes cuando aparecen de forma novedosa, además de esa falta de espacio, y no aparentar una veracidad de los hechos. Es importante este punto para poner en duda la identificación de la novela con un realismo del siglo XIX mal entendido.

²⁶⁷ *Ibíd.*, pg. 399.

²⁶⁸ *Ibíd.*, pg. 400.

entre narrar o informar y el cronotopo como base de la novela es que en el primer caso se indica el lugar y el tiempo en el que tienen lugar los hechos y en el segundo, el lugar y el tiempo son el substrato para que se pueda encarnar el acontecimiento, dando lugar a lo que en esta investigación llamamos presencia, una característica señalada ya por Ortega. Bajtín denomina a esta potencialidad, importancia figurativa.

*De esta manera, el cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica, de encarnación. Todos los elementos abstractos de la novela- generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.- tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo.*²⁶⁹

El cronotopo para Bajtín “representa los fenómenos espacio-sensitivos en sus movimientos y en su proceso de formación”,²⁷⁰ de manera que consigue introducir en la novela momentos de la realidad, del tiempo histórico, condición indispensable, desde nuestro punto de vista, para crear una experiencia. En ese sentido radica la importancia de este método abierto por Bajtín con expectativas de ser ampliado en el futuro. Él mismo puntualiza la tentación de caer en un realismo ingenuo, que llevaría a identificar el mundo que el llama creador con el mundo representado, como se puede todavía observar en algunas críticas actuales al realismo identificándolo como una forma de narrar directa centrada en localizar de manera física y local los acontecimientos.

²⁶⁹ *Ibíd.*, pg. 401.

²⁷⁰ *Ibíd.*, pg. 402.

Como hemos dicho, entre el mundo real creador y el mundo representado en la obra, existe una frontera clara y fundamental. Por eso no se puede olvidar, no se puede mezclar- como se ha hecho y se hace hasta ahora algunas veces-, el mundo representado y el mundo creador (realismo ingenuo); el autor-creador de la obra con el autor-individuo (biografismo ingenuo); el oyente lector, de épocas distintas (y múltiples), que recrea y renueva con el contemporáneo oyente-lector pasivo (el dogmatismo en la concepción y en la valoración).²⁷¹

Lo interesante de este tema es cómo Bajtín también critica el lado opuesto del realismo ingenuo, aquel que asume una ruptura entre el mundo representado y el real. La novela moriría sin esa coexistencia. El símil que utiliza es el del ser vivo y su entorno, que realizan una serie de intercambios fundamentales para que se dé la vida.

La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes lectores.²⁷²

Esta interacción de la obra con el mundo social, Bajtín se atreve a identificarlo con la vida, “ese intercambio entre la obra y la vida”,²⁷³ también resulta fundamental a este estudio en su consideración de la novela como obra de arte social, como se verá más adelante, además del carácter vital al que también aludía Ortega.

²⁷¹ *Ibíd.*, pg. 404.

²⁷² *Ibíd.*, pg. 404.

²⁷³ *Ibíd.*, pg. 404.

En general, el cronotopo como materialización del tiempo en el espacio, como encarnación, representación de los fenómenos espacio-sensitivos en proceso de formación resulta fundamental a esta investigación sobre la novela que se basa en su carácter experiencial. Bajtín aclara muy bien como el cronotopo es la puerta a que podamos adquirir significaciones que se incorporan a nuestra experiencia, convirtiendo los textos en sensitivos.

Lo importante para nosotros es en este caso lo siguiente: sean cuales sean esas significaciones, habrán de adquirir, para incorporarse a nuestra experiencia (además, experiencia social), algún tipo de expresión espacio-temporal, es decir, una forma semiótica que sea oída y vista por nosotros (jeroglífico, fórmula matemática, expresión lingüístico-verbal, dibujo etc.). Sin esa expresión espacio temporal, ni siquiera es posible el más abstracto pensamiento. Por consiguiente, la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos.²⁷⁴

Aportaciones de Bajtín de interés para esta investigación

Hemos dedicado un capítulo aparte a la teoría de Bajtín por entender su punto de partida más cercano a la posibilidad de definir la novela con respecto a otros géneros y además como abierta a sumir todos los géneros en su interior. Creemos que su punto de vista asienta bases para estudiar la novela desde parámetros propios y no propios de otras formas literarias. Estas son algunas de sus aportaciones que ueden constituir estos parámetros:

²⁷⁴ *Ibíd.*, pg. 408.

- A. Diferencia entre épica y novela desde el punto de vista temporal: la épica se refiere a un pasado cerrado y la novela al presente.
- B. Origen de la novela en el plurilingüismo que aparece al final de la Edad Antigua con la representación de los diferentes lenguajes que se iluminan en su relación. Aparición del estilo indirecto frente a la palabra directa antigua.
- C. La distancia creada en la cultura popular entre el hombre exterior y el hombre interior. El exceso de humanidad de un hombre que no se puede desarrollar en su mundo estrecho, convierte ese mundo en cómico. En eso consiste la distancia base de la novela.
- D. La comicidad, la ironía, la diferencia entre el hombre exterior y el interior, da lugar a la subjetividad, como en el caso de Sócrates, primeros orígenes de la novela para Bajtín, y esa subjetividad convierte a la experiencia en un elemento básico de la novela
- E. El nacimiento del realismo no como imitación sino como reflejo. La diferencia entre contar lo que ya pasó o reflejar lo que está pasando marca el realismo, que no es más que un interés sobre lo contemporáneo. Bajtín se desentiende del realismo ingenuo y marca la diferencia entre el mundo creador y el mundo representado, con el matiz importante de ser mundos que se retroalimentan.
- F. La novela es un género en proceso de formación, por lo tanto abierta.
- G. Es un género autocrítico capaz de criticarse a sí misma creando una nueva forma de narrar, como *Don Quijote de la Mancha*.
- H. Bajtín presenta el cronotopo como método de análisis histórico de la novela . Este método revela algunas características propias de la novela:

1. La novela como centro de encarnación donde el tiempo se materializa en el espacio abriendo su experiencia a los sentidos.
2. Define su unidad artística en la relación de la obra con la realidad actual.
3. Formación de géneros dentro de la novela desde el cronotopo.

1.3.2. *La novela como creación de experiencia, no representación de la realidad.*

El cambio de la posición del narrador a lo largo de la historia tiene que ver con la necesidad de crear una experiencia propia de cada momento histórico. Esto quiere decir, como apunta Bajtín, que la novela está abierta técnicamente y que no existen unas características que la cierren, nosotros la definiremos a través de su impulso y el tipo de experiencia estética que crea y no desde unas características estilísticas concretas. Incluso el narrador que crea una ilusión de realidad, al que se refiere Adorno, el narrador de Flaubert, es una creación artística que busca una intención, crear esa sensación de realidad para enfrentarla a la sensación de irrealidad, a la falta de vínculo que vive el personaje. Pensar que existe un narrador realista, que su única pretensión sea crear una ilusión de realidad para dar cuenta de ella a modo de representación no se corresponde con el tipo de experiencia estética que suscita. Sin embargo, ese recorrido histórico por la posición de los narradores sí muestra una evolución de la posición con respecto a la representación. La novela cada vez pone más énfasis en presentarse como ficción, como consciente de sí misma como invención, no como representación del mundo real. Esta distancia ya estaba en don Quijote, no es una característica que aleje a la novela de sí misma, la novela nace como ficción consciente, no como intento de representar el mundo tal cual es. No se debe confundir la creación de experiencia con la representación de la realidad.

Cuando se habla de novela realista del siglo XIX no hay que entenderla como una representación porque su impulso va mucho más allá, quiere crear una experiencia. Muestra, pero no sólo muestra, sino que crea experiencia. Podemos poner como ejemplo el momento en que Frédéric y su amante van al campo y lo redescubren después del ruido y la falta de espacio de la ciudad. No es un cúmulo de elementos que pretende representar la realidad, sino una selección ordenada de elementos para crear la sensación que en ese momento tienen los personajes, presencia para crear experiencia:

*Mediado el día, el sol, al caer a plomo sobre la masa de verdor, la salpicaba de argentinas gotitas suspendidas de la punta de las ramas rayaba la hierba de regueros de esmeraldas, esparcía manchas de oro sobre las capas de hojas muertas. Si se echaba hacia atrás la cabeza, se veía el cielo entre las cimas de los árboles.*²⁷⁵

Evidentemente esta realidad que vive Frédéric, aparentemente enamorado, en contraste con la vivencia de la ciudad, no es la misma que podría ver el campesino de la casa de al lado, no es la representación de la realidad. Incluso, la acumulación de objetos burgueses de las casas ocurre en los momentos en los que el protagonista se siente abrumado por ellos, en contextos donde no puede ser natural. Esta es la descripción en el momento de entrar en casa de nobles:

Dos lacayos se precipitaron bajo la marquesina, y un tercero, en lo alto de la escalinata, le condujo al interior. Atravesó una antesala, una segunda pieza, luego un gran salón de altas ventanas, cuya monumental chimenea soportaba un reloj en forma de esfera, con dos monstruosos jarrones de

²⁷⁵ G. Flaubert, *La educación sentimental*, pg. 472.

*porcelana de los que sobresalían, como zarzales de oro, dos montones de arandelas de candelero. Cuadros al estilo del Españolito pendían de las paredes; las pesadas colgaduras caían pesadamente; y los sillones, las consolas, las mesas, todo el inmobiliario, de estilo Imperio, tenía algo de imponente y diplomático que hacía sonreír a Frédéric, a pesar suyo.*²⁷⁶

Evidentemente esos objetos estaban en esos espacios en esa época, pero la selección y el orden de presentarlos crean una sensación diferente, en este caso están la servicio de mostrarnos la contradicción del protagonista, que se siente atraído por el poder a la vez que en otro momento el pueblo le parece sublime, una contradicción banal que terminará en el aburrimiento, por eso la descripción es sutilmente insustancial, debido a la frivolidad de la atracción del protagonista.

Si elige esta técnica, seleccionar los objetos y crear un efecto expresivo con ellos, y no la reflexión como Musil o el monólogo interior como Joyce u otras técnicas, es porque en esa época los objetos tenían una significación mucho más potente, se puede decir que estaban naciendo y tenían el papel de simbolizar formas de estar en el mundo. El uso de la descripción de objetos más que otras técnicas no responde a la esencia de la novela, sino a la técnica necesaria para reflejar la experiencia humana propia de esa época. En esta investigación, como veremos, entendemos que la presencia es una característica fundamental de la novela que comienza en lo que llaman prenovelas pastoriles de la Grecia del siglo II. Y entendemos que en don Quijote esa forma de narrar toma conciencia de sí misma y pone de manifiesto su falta de ideología, su impulso de búsqueda en un mundo en relación. Esta idea de la novela como género consciente de sí mismo la han trabajado

²⁷⁶ *Ibíd.*, pg. 190.

críticos literarios como Henry Levi o Robert Alter. En su libro *Partial Magic, The novel as a self conscious genre*, Robert Alter hace un recorrido histórico por algunas novelas en las que se muestra esta consciencia. En su introducción muestra esta intención:

*En los siguientes capítulos trataré de mostrar cómo en muchos novelistas importantes desde el renacimiento español hasta la literatura contemporánea de Francia y América el proyecto realista se ha ido complicando y cualificando enormemente por la toma de conciencia de los autores de que las ficciones nunca son cosas reales, de que el realismo literario es una muy seductora contradicción en términos.*²⁷⁷

Veremos como desde nuestro punto de vista, nunca ha habido una intención realista en la novela, sino más bien una intención de desenmascarar la ideología, evidentemente ese desenmascaramiento ideológico implica una posibilidad de experiencia, de encuentro con lo otro desde lo otro, sin imponerle un significado previo. En ese sentido, al haber encuentro, la sensación de realidad es mucho más intensa. Pero esa realidad no es imitación sino experiencia.

Robert Alter está más centrado en la técnica literaria propia de la novela que se sabe a sí misma ficción, que se mira a sí misma como espejo:

En pocas palabras, una novela consciente de sí misma es una novela que sistemáticamente alardea de su propia condición de artificio y que en ese

²⁷⁷ R. Alter, *Partial Magic. The novel as a self conscious genre*, pg. X. *What I shall try to show through the chapters that follow is that in many important novelists from Renaissance Spain to contemporary France and America the realistic enterprise has been enormously complicated and qualified by the writer's awareness that fictions are never real things, that literary realism is tantalizing contradiction in terms.*

*alardearse investiga la problemática relación entre el artificio que parece real y la realidad.*²⁷⁸

Describe esa forma de alardear del carácter ficcional de las obras en don Quijote, el Tristram Shandy de Sterne y el Jacques de Diderot para llegar al siglo XIX y resaltar el eclipse de este tipo de novela consciente de su ficcionalidad. Según Alter, la novela del siglo XIX, que se identifica tradicionalmente con el realismo y la burguesía, tiene puesto su interés en el mundo y no en explorar desde la imaginación. De alguna manera el mundo ejerce una gran presión sobre el individuo y hay cierta fascinación por la nueva forma de vida:

*En el siglo XIX hay una obvia fascinación por el simple mecanismo de la vida contemporánea- la política, el comercio, las relaciones entre clases sociales, la industria, el crimen, la educación, el entretenimiento, prácticamente todos los campos.*²⁷⁹

Por eso Robert Alter entiende que la novela se convirtió en una gran fuente de información, argumento que utilizan algunos para hablar de su muerte cuando la información se instrumentaliza en periódicos y en la ciencia, además de intentar entender socialmente su momento histórico sin estar pendiente de los instrumentos de ficción que usaba. En ese sentido pierde ese carácter de *self-conscious* y se convierte en lo que han llamado novela realista. Es el modernismo el que recobra ese carácter de *self-conscious* recogiendo algunas técnicas antiguas o parodiándolas. Robert Alter

²⁷⁸ *Ibid.*, pg. X. *A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality.*

²⁷⁹ *Ibid.*, pg. 88. *There is an obvious fascination in the nineteenth-century novel with the sheer mechanics of contemporary life- in politics, commerce, class relations, industry, crime, education, entertainment, virtually every sphere.*

inicia el capítulo dedicado a esta época literaria con una cita de André Gide en *Journal de la Brévine*.

*La novela tiene que probar ahora que puede ser algo más que un espejo a lo largo de un camino, que puede ser superior y a priori – o lo que es lo mismo, deducida, compuesta, una obra de arte.*²⁸⁰

Esta postura estética, que coincide con la de Adorno, dio lugar a la idea de la muerte de la novela al identificarla con la que Adorno llama tradicional, al estilo flaubertiano, con una intención ilusionista de reproducir la realidad. El debate del realismo dio pie a un debate sobre la muerte de la novela también irresoluble por una falta de acuerdo sobre los términos, como ya hemos visto. Es una muestra de la extensión de esta idea de construir una ilusión de realidad en lugar de experiencia.

1.3.3. *Presencia y experiencia versus realismo y representación*

En la tercera parte de esta investigación trataremos la impresión de realidad, porque es una de las cualidades que se busca al leer una novela. La impresión de realidad viene dada en la relación del sujeto con el mundo, en su sentirse parte de él, y la experiencia de la novela puede definirse así, como una experiencia de mundo. También trataremos la mimesis creativa. La mimesis tiene que ver con el problema de la representación y antirepresentación. Asistimos a una historia de la mimesis que da cuenta de las diferentes formas de organización social. Si partimos de los tiempos épicos, la referencia histórica de los poemas épicos, su intencionalidad de creación de una comunidad y una creencia, no se corresponde con una referencia real. Los poderes de los héroes dados por una divinidad, en su momento eran veraces, no para

²⁸⁰ *Ibíd.*, pg. 138. *The novel must now prove that it can be something other than a mirror carried along the road, that it can be superior and a priori- which is to say, deduced, composed, a work of art.*

un lector posterior, pero la necesidad de veracidad no venía dada por el referente sino por herramientas, disposiciones de una comunidad para mantenerse. La novela, sin embargo, realiza un cambio de intención. Al perder fuerza las creencias, la mimesis se convierte en una forma de conocimiento humano que viene dado por su exposición desnuda al mundo. Ya no busca la fijación de una comunidad a través de unos valores; una vez roto ese tipo de comunidad, aparece una creación de comunidad a través de la novela, como veremos más tarde. Por eso empieza a ser importante la representación de ese mundo al que se expone. Y ese mundo se puede decir que era representado, puesto que no puede ser creado de manera literal, atendiendo a su carácter de presencia. Esta representación que es presentación, como ya hemos visto en Ortega, se consigue a través de una mimesis creativa, es decir, una presentación que no tiene una intención referencial pero sí una intención de presentar el mundo como se le aparece al ser humano que se expone. Esta mimesis es creativa en tanto que selecciona aquellos elementos de la realidad que son capaces de mostrar esta relación de personaje y mundo creando efectos expresivos que permitan al lector entender al personaje. Desde esta perspectiva, nunca hay que olvidar el carácter social de la novela, porque además, su interés radica en mostrar su mundo como relación, como red de relaciones humanas. Como obra de arte social, la novela es espejo de su tiempo, pero no lo representa tal cual es, sino desde una perspectiva. Por otro lado, como veremos, su impulso no es de copia, sino de búsqueda y esa búsqueda obliga a reconstruir la realidad seleccionando aquellos elementos que lleven a encontrar algo, una visión crítica. En el impulso novelístico existe un punto de vista que dirige la selección del material y su orden para crear una experiencia. En ese carácter de experiencia es en lo que radica su espíritu mimético. Veremos en la tercera parte la novela como experiencia haciendo referencia a Dewey. Todo arte es una experiencia,

pero la novela funciona con parámetros que existen en la experiencia de la realidad, más específicamente, en la experiencia de mundo: el espacio y el tiempo. Si toma las coordenadas de la experiencia real significa que el tipo de experiencia que suscita es de carácter real, pero no implica una copia, sino crear una experiencia nueva que aporte un conocimiento sobre el ser humano. En ese sentido es recreación, mimesis creativa.

El deseo de experiencia de comunidad viene de una pérdida de vínculo con lo real y eso aparece en el momento en que un personaje es capaz de salirse de lo que se espera de él, de sentir más allá de lo que debe sentir. Algo que sucede en Dafnis y en Cloe, que quieren llevar hasta el final un impulso desconocido muy individual, en don Quijote, que realiza un viaje para reconciliarse consigo mismo o en cualquier personaje de novela. Lo que Lukaacs llama un héroe problemático, puede ser simplemente un personaje desvinculado, lo que no pretende la novela es contar una leyenda que lo vincule significativamente, sino mostrar el mundo en relación poniendo en juego las diferentes fuerzas humanas para llegar a sentir la existencia de una naturaleza humana compartida, que no es más que potencia, pero reconocible en la relación.

Esta será la perspectiva de nuestra teoría como alternativa a los debates abiertos. Nos parece interesante terminar este capítulo con una referencia a una de las novelas que encuentran una voz nueva, un punto de vista hasta ese momento inexistente desde el que contar: *En busca del tiempo perdido*. Una de las muchas estratos de lectura que tiene el libro es el de poner la escritura, y en concreto la escritura de novela, en cuestión. De alguna manera, el narrador se pregunta sobre el significado de escribir y contrasta el mundo escrito y el mundo real, físico. En un momento de reflexión, se

pregunta por qué resulta más real lo leído que lo visto y comienza una reflexión muy interesante para entender este debate.

*Un ser real, por profundamente que simpatizamos con él, le percibimos en gran parte por medio de nuestros sentidos, es decir, sigue opaco para nosotros y ofrece un peso muerto que nuestra sensibilidad no es capaz de levantar. Si le sucede una desgracia, no podemos sentirla más que en una parte mínima de la noción total que de él tenemos, ni tampoco podrá él sentirlo más que en una parte de la noción total que de sí tenga. La idea feliz del novelista es substituir esas partes impenetrables para el alma por una santidad equivalente de partes inmateriales, es decir, asimilables para nuestro espíritu, Desde este momento poco nos importa que se nos aparezcan como verdaderos los actos y las emociones de esos seres de nuevo género, porque ya las hemos hecho nuestras, en nosotros se producen, y ellas sojuzgan, ...*²⁸¹

Veremos en profundidad estas reflexiones en la tercera parte donde trataremos la presencia y la experiencia del lector, aquí queremos resaltar la falta de interés desde el propio objeto, la novela, por la veracidad de lo que cuenta. La experiencia que suscita atrae al lector no por buscar una copia de lo real, que ya lo tiene en su vida cotidiana, sino precisamente por transparentar el mundo opaco que restringe sus relaciones humanas. Ese poder ver lo que no se ve en la vida cotidiana, ofrece una sensación de realidad mucho más intensa porque viene de la mano de la emoción. La imposibilidad de acompañar al otro en su dicha o desgracia desaparece al hacerla nuestra. Esa transmisión, podríamos decir, de la experiencia vicaria para hacerla propia es de alguna manera un camino de relación importantísimo que llamaremos

²⁸¹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*, pg. 114.

experiencia de comunidad porque además se abre a todos los otros, se entiende como posible en todos.

De manera que concluimos que el debate del realismo ha desgastado en gran manera el discurrir de la novela, sin que eso fuera una preocupación nacida desde ella misma. No se hablaría de la muerte de la novela si la crítica y la estética se centraran en campos que abren en lugar de identificarla con una época determinada de la historia y con una de sus múltiples formas. Creemos que cambiar representación y realismo por presencia, sensación de realidad y experiencia puede abrir nuevos caminos para su estudio que permitan devolverle su idoneidad para reflejar la sensibilidad de nuestro tiempo.

2. EL IMPULSO DE NOVELAR. La especificidad de la novela desde su origen

La intención de esta investigación es indagar en las características de la novela que la diferencian de otras formas literarias y que la constituyen en un género autónomo no sujeto a un periodo histórico concreto sino en continua transformación. Ese carácter transhistórico tiene en su base una diferenciación no tanto formal como de impulso artístico, de hecho, ese impulso artístico puede desenvolverse en un ilimitado número de formas, como hemos visto en la teoría de Bajtín. De alguna manera, existe un germen, una intención común que llega a constituir una comunidad novelística si atendemos a las lecturas cruzadas e influencias entre los autores que pertenecen a todas las épocas.

El profesor Michael Schmidt de la Universidad de Glasgow ha hecho un estudio de la novela precisamente desde este punto de vista comunitario. Se trata de un recorrido por los autores más importantes atendiendo a su opinión sobre novelas ajenas, mostrando la influencia de unos sobre otros y llegando a la conclusión de la existencia de una comunidad novelística. En su introducción de *The Novel, a biography*, alude a la posibilidad de hacer un mapa cronológico basado en la adquisición de recursos a través de las novelas de periodos anteriores:

Cada novelista tiene una cultura que da forma a la imaginación. Una cronología personal describe el orden de las lecturas de un novelista- kipling ante Defoe, Emily Brontë ante Jane Austen, Faulkner ante Cervantes. Esa cronología cartografía el orden de la adquisición de recursos y conocimiento

*formal de un escritor, tanto de aquello con lo que se topó como aquello que buscó.*²⁸²

Con respecto a esa idea, recoge Schmidt una declaración de Jonathan Franzen, novelista americano actual que reivindica la vuelta a la novela realista, continuando el debate abierto en su país sobre el fin de una forma de escritura que intente reproducir la realidad:

*Cuando escribo, no me siento como un artesano influenciado por artesanos anteriores. Me siento como un miembro de una comunidad singular y virtual en la que mantengo relaciones dinámicas con otros miembros de la comunidad, la mayoría de los cuales ya no están vivos.*²⁸³

Trataremos en este apartado de definir lo común en esta comunidad. Mientras Michael Schmidt busca relacionar los autores por sus lecturas e influencias formales, aquí buscamos una motivación común que lleva a una forma de escritura en constante cambio pero capaz de mantener esa comunidad tanto de autores como lectores. Esa motivación la definiremos como búsqueda, en concreto, búsqueda de las lógicas internas de la condición humana. Primero traeremos cronológicamente las voces de los autores que en sus prólogos muestran sus intenciones, para pasar después a una descripción del impulso novelístico definido básicamente por el punto de vista irónico, el anhelo de realidad y la crítica social. Veremos como además, ese impulso tiene carácter de intervención convirtiendo a la novela en un género con función social que se resuelve en una experiencia de comunidad transformadora.

²⁸² M. Schmidt, *The novel, a biography*, pg. 7.

²⁸³ *Ibíd.*, pg. 7.

2.1. Impulso realista. La búsqueda de campos fiables.

Esta investigación cree que la teoría de Bajtín basada en la contemporaneidad de la novela, en su ser reflejo del presente, valida la renuncia a definirla como un género cerrado y acabado. Si esta es una característica fundamental, la novela estaría abierta a continuar existiendo como posibilidad de expresión sin un final, al igual que la poesía o el drama, formas de expresión que se han ido modificando en su forma a lo largo de la historia sin abandonar su peculiaridad estética. Sin embargo se prefiere generalizar todas las formas de expresión no poéticas que contienen en su base cierto argumento, una intención de contar, bajo el nombre de narrativa. También es común en la crítica actual generalizar cualquier obra no poética de cierta extensión como novela, llegando incluso a nombrar la narrativa postmoderna como novela postmoderna.²⁸⁴

La narrativa aloja a cualquier forma de contar y, cuando un texto que cuenta pasa más o menos de cien páginas, recibe el nombre de novela. Esos textos más o menos extensos suelen llevar un subtítulo que hace referencia al cronotopo base del que hablaba Bajtín, que ha ido creando formas de contar que funcionan como subgéneros: novela romántica, novela negra, novela histórica... ¿Qué se propone esta investigación con respecto a la definición de novela? Por un lado, no se puede definir por su forma porque es abierta y por otro, no se puede cerrar en una definición porque se va transformando históricamente por su contemporaneidad. El método de análisis de la forma novela que nos ha parecido más indicado es el de estudiar cronológicamente las principales novelas entresacando los elementos comunes a todas

²⁸⁴ En esta investigación se cuestionará la llamada novela postmoderna en función de los parámetros por los que pensamos se puede definir una novela. Esta comparación ayudará a clarificar por otro lado ese impulso novelístico del que hablamos.

ellas y que no varían en su transformación formal. De manera que han sido fundamentalmente dos las condiciones a la hora de narrar que la pueden mantener como género autónomo: su intención y el tipo de acto expresivo. En este capítulo trataremos su intención: el germen o impulso que lleva a un autor a construir una novela y no otra forma narrativa, como un relato, y tampoco otras formas de expresión con la palabra, como el drama o la poesía.

Llegaremos a una fórmula de definición de ese impulso artístico como búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, de manera que el buscar se convierte en una esencia que mueve toda la construcción artística sin que el encontrar sea necesario. Este talante de búsqueda tiene que ver precisamente con la contemporaneidad a la que aludía Bajtín y marcará el tipo de acto expresivo, que en la tercera parte trataremos como experiencia de experiencias. Esta búsqueda presupone la ausencia de respuesta y la necesidad de observar sin un discurso previo la realidad relacional. De manera que la búsqueda sin mapa orientativo ideológico tiene como campo la experiencia y la búsqueda como valor en sí misma, sin objeto que imponga su final, sólo puede ser comunicada a través de la experiencia.

2.1.1. Recorrido histórico de intenciones. Algunas declaraciones de autores de novelas clásicas.

En todos los trabajos de investigación de la novela hay un capítulo dedicado a su nacimiento histórico, en general se mantiene una postura común al considerar a don Quijote como primera novela moderna y las novelas pastoriles griegas como prenovelas. En esta investigación hemos ido viendo un cambio paulatino de punto de vista en la narración que tiene que ver con los cambios sociales que suponía la aparición de una nueva clase con más voz y posibilidades vitales. Hemos puesto el

ejemplo de los prólogos, las intenciones, de Chaucer o Bocaccio, pero también coinciden algunos críticos literarios en considerar la picaresca española como el gran precedente de la formación de la novela, incluso García Marquez ha llegado a considerar el nacimiento del monólogo interior que desarrollaron los modernistas en *El Lazarillo de Tormes*.²⁸⁵ Sin embargo, como veremos, el impulso novelístico aparece ya en la novela griega sin que cause precedente, en el sentido de ser imitado, la Edad Media europea olvida esa postura, de manera que parece que ese impulso tiene un carácter más individual y es característico de autores con intención expresiva que involucran su subjetividad en el texto. Esa subjetividad, por lo tanto, no parece propia de una época concreta, sino que responde a un impulso atemporal o transhistórico, eso sí, sometido a la peculiaridad de una época concreta.

Una de las fuentes fundamentales para esta investigación es el pensamiento crítico de los autores de novela. Entendemos que la experiencia de la escritura, así como el bagaje de lecturas común a todos ellos, resulta fundamental en la búsqueda de sus lógicas. Una de las observaciones desde el estudio cronológico de la novela es la de asistir a una paulatina desaparición del autor en el texto. Al principio, en esta nueva forma de contar, el autor exponía sus intenciones, siempre de búsqueda, y sin instrumentos ideológicos para ello. Parece que una vez asumido ese carácter a lo largo de los siglos, el autor desaparece para dejar más espacio al narrador, totalmente ficticio, pero por ello, más adecuado para adoptar formas concretas capaces de dar cuenta de la realidad del momento. De alguna manera, la novela va tomando consciencia de sí misma, como repetimos en este estudio en varios contextos, y va afinando sus recursos conforme se va haciendo conocedora de su intención. La forma

²⁸⁵ Resulta muy interesante y un tema a tratar con independencia, la importancia de España en la formación de la novela. Mientras que en el siglo XIX se volvió demasiado costumbrista y perdió vigor, en estos comienzos de la modernidad fue un lugar de apertura en la visión de la realidad con autores verdaderamente críticos y no moralistas.

de organizarse una sociedad en el siglo XVIII necesita de un narrador específico diferente del que precisa un autor para reflejar la forma de organizarse la sociedad del siglo XX. Esto es lo que en retórica se conoce como punto de vista. Paulatinamente el narrador se distancia del autor y adopta la voz apropiada para contar un conflicto propio de una época, dando por sabida ya, esa intención novelística que se iba fraguando a lo largo de los siglos.

Si tomamos *Dafnis y Cloe* de Longo como una de las primeras novelas, en general todos los que han dedicado su tiempo a estudiar su origen están de acuerdo en verla por lo menos como un antecedente, escuchamos la voz del autor antes de empezar a leer, donde da cuenta del impulso de su texto. En un encuentro con unas pinturas en Lesbos de escenas de la vida cotidiana, se fija en algunas de amor que le producen la necesidad de indagar:

*Aún contemplé con gran pasmo otras cosas de amor y me entró el deseo de ponerlas por escrito, por lo que, buscando a alguien que me explicase bien su significado, compuse estos cuatro libros que dedico al Amor, a las Ninfas y a Pan, deseando que mi trabajo les sea grato a los hombres, pues así sanará el enfermo, se consolará el triste, recordará el amor al que ya amó y enseñará lo que es amor al que nunca ha amado...*²⁸⁶

Tenemos que destacar dos aspectos sobre el tema que nos toca: el deseo de escribir le llega a través de unas pinturas con asunto amoroso que contempla con gran pasmo, sin al parecer tener un imaginario propio para entenderlas, “buscando a alguien que me explicase” y, su deseo de conocer se extiende a los otros, a los hombres. A su texto le aplica tres disposiciones: curativa y consoladora, capaz de

²⁸⁶ Longo, *Dafnis y Cloe*, pg. 13.

recalar en la experiencia del lector y didáctica. El primer impulso individual, un deseo que lleva a la acción, se convierte en social, se abre a la humanidad entera, concepto que como veremos, se perfila constantemente como escenario y foro de la novela, tanto por parte de escritores como de filósofos de la novela.²⁸⁷

Longo comienza a contar su historia con la misma voz que en el prólogo, en realidad es él mismo quien narra. ¿Qué nos hace pensar que ese texto que cuenta una historia no es una narración épica sino que da comienzo a una nueva forma de enfrentarse a lo real? Que su impulso, su intención no es crear un mito, sino mantenernos en ese escenario, crear una experiencia, como bien ha especificado, sanadora, en el sentido en que el lector puede sentir sensaciones a las que a lo mejor, por su circunstancia, no tendría acceso. Para el lector actual, por ejemplo, supone la posibilidad de situarse en la Grecia del siglo II y conocer la sensibilidad y el modo de actuar de pastores y aristócratas. La vida cotidiana de la Grecia de esa época nos hace tener una experiencia de la realidad de su forma de organizarse socialmente que nos sirve para contextualizar la cultura griega. Y por otro lado, el texto no se cierra en un final esclarecedor, aunque cierra la peripecia, inaugura la pregunta sobre esa vida de aristócratas que se le abre a unos niños que han sido pastores. Esa posibilidad es una intervención literaria, la invención de una alternativa que rompe con un sistema cerrado. Todas estas lecturas están en una sola que es unitaria, guiada por la intención del narrador, en este caso identificado con el autor, claramente originada por un impulso de necesidad de apertura social que Longo conocía bien al haber sido

²⁸⁷ Esta investigación dedica algunos capítulos a la novela como memoria de la humanidad según Lukacs, a la razón narrativa de Ortega o al carácter historicista y transformante de la naturaleza humana.

esclavo.²⁸⁸ El impulso individual se hace extensivo a toda la humanidad y la forma de contar ese deseo que el autor siente como legítimo no es un discurso, sino la transmisión de una experiencia exactamente como experiencia, produciendo un tipo de conocimiento claro y transparente.²⁸⁹

En contraste con esta obra del siglo II de la Edad Antigua, en la Edad Media europea parece que hay una vuelta a la épica en un tipo de textos narrativos que se han denominado novelas de caballerías, pero que no responden a las características que encontramos en las novelas. Precisamente es su impulso o germen el que es completamente diferente. El ideal es el principal protagonista, parece que la experiencia estética que suscita supone una especie de vuelta a la épica aplicada a la nueva sensibilidad cristiana. En cualquier caso, interesa la presencia del autor en el prólogo para dar cuenta de esa diferencia por la intención.

Ya que mi señora de Champaña quiere que emprenda una narración novelesca, lo intentaré con mucho gusto; como quien es enteramente suyo para cuanto pueda hacer en este mundo... Sin embargo, voy a decir que en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y mi esfuerzo.

*Empieza Chrétien su libro sobre El caballero de la carreta. Temática y sentido se los brinda y ofrece la condesa; y él cuida de exponerlos, que no pone otra cosa que su trabajo y atención.*²⁹⁰

²⁸⁸ Asumimos la biografía de Longo que parece conocerse, sin que haya pruebas claras de su condición social. Aunque ese dato no fuera cierto, parece claro que alguna experiencia vital le llevó a plantearse la libertad como un tema fundamental.

²⁸⁹ Cada una de estas cuestiones serán tratadas de forma más pormenorizada en otros capítulos de esta investigación. Se trataba aquí de señalar el cambio en la intención y por lo tanto en la estructura de la narración apuntando a una nueva forma narrativa alejada de la épica.

²⁹⁰ Chrétien de Troyes, *El caballero de la carreta*, pg. 11.

Lo primero que podemos contrastar es el punto de partida del autor, que no parece identificarse con un trabajo individual surgido desde un deseo propio enlazado con una sensación de pertenencia a la humanidad, como podíamos ver en Longo. El suyo es un encargo, que aunque podamos poner en entredicho que la princesa tuviera una autoría tan clara, lo que pone de manifiesto es que responde a un acto de voluntad con una temática previa a la que se busca una acción que se le acople. De hecho esa es la sensación de la lectura, no estamos descubriendo nada, solo cómo los valores de Amor, Fortuna y Razón llevan al personaje principal a una acción donde su vida se pone en peligro sin que haya lazo terrenal que los supere. En el momento en que el caballero tiene que saltar a la carreta, ámbito de asesinos y traidores, y abandonar su condición, son los valores los que deciden por él:

Pero Razón, que de Amor disiente, le dice que se guarde de montar, le aconseja y advierte no hacer algo de lo que obtenga vergüenza o reproche. No habita el corazón, sino la boca, Razón, que tal decir arriesga. Pero Amor fija en su corazón y le amonesta y ordena subir en seguida a la carreta. Amor lo quiere, y él salta; sin cuidarse de la vergüenza, puesto que Amor lo manda.²⁹¹

Chrétien nomina a su texto narración novelesca y con ello quiere decir que se trata de un texto que quiere causar placer estético contando un lance interesante. En realidad, los modos narrativos no se construyen en una sola obra ni están fijados por reglas, por eso los nombres van surgiendo por algunas de sus características que llaman la atención según lo que se escribía. En ese momento, por novella se entendía un relato corto de ficción, distinto del romance, mucho más amplio en extensión y en intención, más cercano a la epopeya. Esa palabra, que comenzó designando un campo

²⁹¹ *Ibíd.*, pg. 18.

literario tan pequeño, en algunas lenguas, el español y el inglés, se estableció como la palabra para nombrar cualquier texto narrativo de ficción con una extensión considerable. De manera que, esa consideración de Chrétien sobre su obra, nada tiene que ver con nuestro estudio sobre la novela como una forma peculiar de abordar la narración, la base de estos textos es la acción que responde a un ideal o un valor, con ausencia total de necesidad de descubrir el mundo por parte de sus protagonistas y de buscar lógicas de la condición humana por parte del autor.

Y mientras en Europa se continua escribiendo en esta clave en toda la Edad Media, aparece en Japón un texto, *La historia de Genji*, que sí participa de ese impulso novelesco al que intentamos dar forma y que también podemos encontrar en la voz de la propia autora, Murasaki Shikibu, que aunque no escribe un prólogo, en ocasiones aparece dentro del texto precisamente para aportar sentido de realidad y de actualidad, valorando la importancia del presente y la veracidad.

*Hasta aquí había soslayado los padecimientos y las tribulaciones de Genji por respeto a sus resueltos esfuerzos para ocultarlos, y he escrito ahora sobre ellos sólo porque ciertos señores y ciertas damas han criticado mi historia diciendo que parecía ficción, deseosos de saber por qué incluso quienes mejor conocían a Genji habrían de considerarle perfecto, únicamente porque era el hijo de un emperador. Sin duda ahora debo rogar la indulgencia de todos por mi descaro al pintar un retrato tan escandaloso de él.*²⁹²

De esta declaración de intenciones y necesidades sociales de la obra ya se pueden inferir muchas de las características propias de la novela, como la importancia de la peculiaridad del personaje, de sus sentimientos, la crítica social y otros

²⁹² Murasaki Shikibu, *La historia de Genji*, pg. 128.

elementos que citaremos en otros apartados, pero, centrándonos en ese impulso de escribir novelístico podemos ver una intención de realidad en el sentido de no alterarla desde presupuestos valorativos. Los lectores desean que se les muestre el personaje tal cual es, y no desde su condición de príncipe, sino de humano, y la autora pide indulgencia, en ese caso, por el escándalo que eso supone.

Aunque no se puede considerar *Los cuentos de Canterbury* novela por la falta de un protagonista que se transforme a lo largo del texto y por su intención de juntar unos personajes para ensamblar los 24 cuentos, sí es interesante la voz de su autor en el prólogo para entender cómo se ha ido fraguando la necesidad novelística. A finales del siglo XIV ya está asentada la lengua vernácula, las distintas clases sociales comparten espacio, la ironía y la intención de reproducir las palabras se usan como en la vida cotidiana, sin ninguna intención de pasarlas por los cánones estéticos. Y este cambio social recogido literariamente es precursor de la contemporaneidad del impulso novelesco y de la elección de la humanidad como su campo. En realidad el conjunto de relatos quiere mostrar la nueva sociedad.

*Pero en primer lugar, debo rogar a ustedes indulgencia en no atribuirme falta de refinamiento si utilizo aquí un lenguaje sencillo al dar cuenta de la conversación y conducta y reproduzco las palabras exactas que utilizaron... Además, Platón dice (como cualquiera que lea puede comprobar por sí mismo): “las palabras deben corresponder a la acción”. Por ello les ruego que me perdonen si en este relato no presto la debida atención al rango de las personas en el orden en que debieran aparecer. No soy tan listo como ustedes podrían suponer.*²⁹³

²⁹³ Geoffrey Chaucer, *Cuentos de Canterbury*, loc. 297-303.

Chaucer no explicita su intención a la hora de escribir, ni el impulso que le lleva a ello, pero por la descripción de sus personajes en el prólogo, en la que destaca la ironía hacia aquellos rasgos que los encuadran en una clase social y por esa fidelidad a la realidad, a la vida cotidiana, podemos ver un paso más en la salida de una época más idealista en cuanto a obediencia de unos valores hacia un mundo por construir o descubrir, con posibilidad de cambio en este caso. Es importante esa correspondencia entre las palabras y la acción a la que alude porque forma parte de la importancia del diálogo como creador de presencia.

Lo mismo ocurre con Bocaccio en el *Decamerón*, sus cien novelas, en el sentido de narraciones cortas, están escritas también en lengua romance y destinadas en especial a la mujer como una lectora encerrada por las circunstancias sociales sin posibilidad de tener una vida plena de experiencias. Esa posible lectora, que no puede calmar su mal de amor saliendo al mundo, desarrolla un exceso de sentimiento que puede ser corregido con esas historias que quieren ofrecer un conocimiento experiencial del amor.²⁹⁴ En este caso, aunque el *Decamerón* tampoco pueda ser considerado una novela por la fragmentación de sus historias, sí constituye un inicio de esa búsqueda de conocimiento en la experiencia. Las palabras de Bocaccio en su prólogo intentan clarificar su intención. Por un lado dan cuenta de su punto de vista como autor y por otro, parece que quiere colocar la cabeza de lector en esa perspectiva como fundamental para que tenga lugar la experiencia estética que él ha concebido. A través de estos prólogos y con mucha claridad en este, se puede ver la intención de llegar y transmitir conocimiento, precisamente un conocimiento experiencial de temas vitales, imposible de aprehender de otra forma.

²⁹⁴ Este podría ser un tema abierto desde esta investigación, la relación de la mujer con la novela desde sus circunstancias sociales, la novela como salida vital, tanto para lectoras como autoras, de un mundo que las aislaba.

*En las cuales novelas se verán casos de amor placenteros y ásperos, así como otros azarosos acontecimientos sucedidos tanto en los modernos tiempos como en los antiguos; de los cuales, las ya dichas mujeres que los lean, a la par podrán tomar solaz en las cosas deleitosas mostradas y útil consejo, por lo que podrán conocer qué ha de ser huido e igualmente qué ha de ser seguido: cosas que sin que se les pase el dolor no creo que puedan suceder. Y si ello sucede, que quiera Dios que así sea, den gracias a Amor, que librándome de sus ligaduras, me ha concedido poder atender a sus placeres.*²⁹⁵

Se puede decir que *Don Quijote de la Mancha* es considerado por la mayoría de los críticos literarios y filósofos a los que hemos hecho alusión en la primera parte, como la primera novela moderna. Aunque el texto de Longo comparte muchas de las características comunes a nuestra consideración sobre la novela, aquí toma conciencia de sí misma, de sus intenciones y efectos, quizás por eso hay una generalizada aceptación de *Don Quijote* como primera novela moderna. Cervantes escribe precisamente contra esa forma idealista de estar en el mundo propia de las novelas de caballerías, recuperando y marcando con más determinación el inexplorado horizonte del presente y continuando en el tono de la ironía con más consciencia de ella como recurso para manifestar lo inexplorado en lo cotidiano. Ya hemos citado el prólogo para mostrar la intención de Cervantes de dar importancia al personaje de Sancho, al contrario de los libros de caballerías, para los que el único importante era el caballero, pero hay otros fragmentos del mismo prólogo donde se puede advertir el impulso novelístico de la obra.

²⁹⁵ Giovanni Bocaccio, *Decameron*, pg. 5.

El prólogo tiene tres intenciones básicas, la primera hace alusión a la situación en la que fue concebida, en la cárcel, y Cervantes no duda en culpar de la peculiaridad del protagonista a las impresiones sufridas en el encerramiento:

*Y así, ¿qué podrá cultivar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quién se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?*²⁹⁶

Queda patente el carácter subjetivo de la novela, el punto de vista conformado por una subjetividad y unas circunstancias. Hasta ahora, el autor parecía ir contando hechos externos que servían para mostrar algún aspecto de la realidad, pero hechos que el autor conocía a través de otros que contaban esas historias. Pero ahora, el autor inventa él mismo lo que cuenta desde una perspectiva emocional, una circunstancia vital de la que es consciente y que le mueve a escribir.

Cervantes, además, continua su prólogo dejando claro su imposibilidad de escribirlo como se hacía hasta ese momento, no quiere avalar lo que ha escrito con citas de críticos y sonetos, quiere una relación con el lector de tú a tú, buscando otro tipo de experiencia más participativa y rechazando la necesidad de erudición para hacer creíble el texto. Lo más importante es su reivindicación de la presencia, de convocar al lector a experimentar el texto sin un aparato de citas detrás y ninguna intención de mostrar una verdad y además, con plenos poderes para criticarlo. De manera que aparece la consciencia del tipo de comunicación estética que supone la

²⁹⁶ Op. Cit., pg. 11.

novela: de una subjetividad a otra. La lectura se manifiesta como un acto totalmente libre, el texto se ofrece sin manual de instrucciones a una interpretación subjetiva.

Pero yo, que aunque parezco padre, soy padraastro de D.Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, y ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa donde eres señor della , como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto al rey mato. Todo lo cual te esenta y hace libre de todo respecto y obligación, y así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere , sin temor que te calunien por el mal ni te premien por el bien que dijeres della.

*Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse.*²⁹⁷

Y este autor del prólogo, que quiere dejar clara su diferencia con respecto a la forma de narrar propia de su época, es el mismo narrador, el que cuenta la historia de un hidalgo y que insiste constantemente en la veracidad de los hechos.

*En un lugar de la mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.*²⁹⁸

²⁹⁷ *Ibíd.*, pg. 12.

²⁹⁸ *Ibíd.*, pg. 31.

Con este comienzo queda claro que el autor de la novela es el autor del prólogo, el que va a contar una historia sobre un personaje típico socialmente en un lugar y un tiempo concretos y actuales. El interés por ese personaje, como aclarará más tarde, no viene dado por representar un tipo de hidalgo característico de esa zona, sino precisamente por romper con lo esperado socialmente de él, por no ajustarse a su entorno. El propio autor pone de manifiesto el carácter novelesco de su obra, opuesta a una intención épica:

*...ni tiene para qué predicar a ninguno, mezclando lo humano con lo divino, que es un género de mezcla de quién no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento. Solo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere.*²⁹⁹

Si continuamos buscando la presencia del autor en las novelas cronológicamente, asistimos a su paulatina desaparición. La voz dejará de ser una voz identificada con la firma del texto y pasará a ser la voz de un narrador no real porque la historia del narrador es la historia de una voz que se adapta a lo que cuenta, a la sensibilidad del momento histórico al que pertenece y que por lo tanto tiene que ser encontrada creativamente. Todavía Flaubert, en *Madame Bovary* presenta a un narrador identificable, parece que estaba en la misma clase del marido de la protagonista, como si necesitara esta referencia para dar más realidad a sus textos, pero lo cierto es que resulta un poco incoherente porque no vuelve a aparecer en todo el texto. En realidad no es posible que tuviera un conocimiento tan íntimo de la protagonista, de manera que llegar a esos narradores independientes y creados fue un

²⁹⁹ *Ibíd.*, pg. 18.

proceso como todos, paulatino, que tiene que ver con la aparición de la intimidad, mundo interior o subjetividad de los personajes como parte fundamental. Se va perdiendo la necesidad de que el texto responda a hechos reales, a escenarios reales, pero se mantiene como parte fundamental o se resalta incluso más, la necesidad de crear una sensación de realidad. No importa la existencia efectiva de los personajes porque precisamente la invención de los mismos ofrece la posibilidad de que parezcan más reales y respondan a las preguntas que se hace el autor y la sociedad con respecto a su mundo contemporáneo. La novela se va haciendo consciente de sí misma como forma literaria en varios frentes, uno de ellos es en esta necesidad de realidad como búsqueda de sentido. Esto entronca con el debate sobre el realismo que hemos planteado en la primera parte de la tesis. La novela siempre busca crear una sensación de realidad que con el tiempo nada tiene que ver con una referencia de existencia en el mundo no ficticio, sino que se da cuenta de que lo importante es crear la sensación a través de esa búsqueda de sentido, de las lógicas internas de la condición humana, que vinculan al propio autor en su acto de escribir y al lector con el mundo como espacio de humanidad.

No podemos continuar con las referencias a prólogos a partir del siglo XIX buscando el impulso de los autores porque desaparece la identificación de autor y narrador. El autor de novelas se convierte, podríamos decir, en un personaje que el lector quiere conocer, precisamente por esa no presencia, quizás por un deseo de confluir en la experiencia compartida. En cuanto al germen de las novelas, ya no tenemos palabras del autor que hablen de ello, sin embargo aparece un nuevo modo de conocerlo a través de la crítica, en conversaciones o entrevistas. Ninguno de ellos parece hablar de lo encontrado en la escritura, sino de la indagación, la necesidad de buscar por situaciones concretas. Un ejemplo de autor que pone de manifiesto el

carácter de búsqueda de la novela es Robbe-Grillet, que en una entrevista reivindica el abandono de posturas ideológicas a la hora de escribir:

Cuando se refieren a un novelista que tiene “algo que decir”, siempre se refieren a un mensaje. Un mensaje tiene connotaciones políticas o es un mensaje religioso, o una prescripción moral. Significa “compromiso”, tal como usaba el término Sartre y otros compañeros de ruta. Dicen que el escritor tiene una visión de mundo, una clase de verdad que desea comunicar, y que su escritura tiene un significado ulterior. Estoy en contra de eso. Flaubert describió un mundo completo, pero no tenía nada que decir, en el sentido de que no tenía ningún mensaje que transmitir, ningún remedio que ofrecer para la condición humana.³⁰⁰

También nos llama la atención la entrevista a Foster Wallace, designado novelista postmoderno, aunque esta investigación considera que no abandona del todo la forma novela. En esta entrevista reflexiona sobre el impulso de su obra *La broma infinita*, llegando a la conclusión de que fue el suicidio de algunos de sus amigos lo que le llevó a indagar sobre las causas, y por lo tanto, sobre la superficialidad de la sociedad americana, el individualismo y otros problemas. Algunos de los capítulos de esta obra incluso podrían abrir nuevas vías a tratamientos psiquiátricos al mostrar subjetividades con enfermedades mentales, llamadas así por la sociedad, que en realidad responden a la falta de vínculo con lo real.³⁰¹

³⁰⁰ Confesiones de escritores. Narradores 2, pg. 243.

³⁰¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FkxUY0kxH80>. En esta entrevista, Foster Wallace habla del impulso de la novela a raíz del suicidio de varios de sus amigos. Ese impulso le lleva a mostrar la superficialidad de la sociedad americana y la imposibilidad de tener una vida creativa. Esta falta de vida creativa puede explicar la ausencia de vínculo de lo que hablamos. Sin relación, no hay sensación de realidad.

Hasta aquí la presentación del impulso novelístico desde la voz de los autores, donde se puede observar una progresiva tecnificación de la novela, es decir, una búsqueda sofisticada de narradores que puedan contar la realidad del momento. La coincidencia en el interés por la vida cotidiana, la subjetividad y la creación de experiencia nos parece interesante como punto de partida para el estudio de la novela.

2.1.2. *El punto de vista irónico y la aparición de lo real relacional*

El impulso específicamente novelístico también se detecta en la ironía. Precisamente la distancia, la búsqueda más allá de las creencias, la no conformidad con lo institucional, o la renuncia a la ejemplaridad están latentes en ese punto de vista irónico presente en todas las novelas. En la primera parte hemos visto la metáfora del carnaval que utiliza Bajtin para definir el origen de la novela resaltando la falta de autoridad, el escribir al margen de lo oficial, la igualdad y la libertad como punto de partida, la distancia y la risa.

También la ironía sufre una evolución a lo largo de la historia que tiene que ver con tomar conciencia de sí misma como elemento propio de la novela, como veremos, en la literatura postmoderna, el hecho de utilizarla de forma facultativa, la aleja de su uso novelístico, y esa intención narrativa es fruto de su propia evolución. Podemos situar a don Quijote como un momento de aparición consciente de la ironía, en él, la risa es un elemento fundamental para crear corporalidad con las palabras y a la vez parodiar de manera directa. Cervantes contrasta a sus personajes como polos opuestos para romper la seriedad de sus discursos. Bajtín ha sabido ver el nacimiento de esta actitud literaria en el final de la Edad Media, precisamente en la irreverencia, la pérdida de la verdad absoluta como guía o ideal. Lo hemos podido comprobar aquí en los prólogos de los autores. El ideal siempre es serio, y *El caballero de la carreta*

es un buen ejemplo de texto sin ironía, donde cualquier movimiento del personaje lo coloca en una situación de vida o muerte. Un cambio de estatus significa la imposibilidad de relación con el mundo, de manera que nada es susceptible de cambio, por lo tanto, ¿para qué plantear una distancia con lo narrado? Distanciarse de lo narrado, de los hechos, de la configuración de un mundo, significa apertura al cambio. La posibilidad de cambio viene dada por el cuestionamiento de lo que hay y el cuestionamiento de lo que hay viene dado por una confianza en el mundo como posibilidad. La ironía como distancia es efectivamente lo contrario de la seriedad y la ideología. No hay una verdad, es más, la verdad absoluta es risible desde el punto de vista irónico.

Si buscamos ironía en *Dafnis y Cloe*, la podemos encontrar en su final. Cuando el padre de Dafnis le pide perdón y le nombra heredero con su hermano de sus fincas y de sus siervos:

Al oír estas palabras, Dafnis se puso en pie diciendo:

-En buena hora lo has dicho, padre mío. Voy a llevar las cabras a abrevar pues están sedientas y aguardan el sonido de mi zampoña, mientras yo sigo aquí sentado.

*Todos rieron de que, habiéndose convertido en amo, deseara ser cabrery enviaron un nuevo pastor a cuidar de las cabras.*³⁰²

La posesión, el sentido establecido de la importancia de la pertenencia, queda ridiculizado ante el personaje de Dafnis, que pone por delante lo natural. La ironía destapa la ingenuidad como forma natural de vida no viciada por valores mundanos.

³⁰² Op. Cit., pg. 85.

De alguna manera la novela descubre y lo que descubre no se puede nombrar, la distancia alcanza esos descubrimientos que, mientras en otras formas narrativas serían sentidos encontrados, incluso paradigmas de comportamiento, aquí simplemente aparecen como espacios no conceptuales, totalmente inmersos en una experiencia, interviniendo en la naturaleza humana abierta e histórica pero sin enunciado.³⁰³

Schopenhauer trata en *El mundo como voluntad y representación* la risa como lo contrario de la seriedad y hace hincapié en la capacidad de la realidad de demoler nuestras construcciones ideales, generando en este caso, una risa amarga.

Lo contrario a la risa o la broma es la seriedad. Se sostiene en una conciencia de perfecta conformidad y congruencia entre un concepto o pensamiento y la intuición o la realidad. El serio está convencido de que piensa las cosas como son y que las cosas son como él las piensa. Precisamente por eso el paso de la profunda seriedad a la risa es tan fácil y llegar a ella desde lo más insignificante; porque esa supuesta conformidad tan perfecta en apariencia que asume la seriedad desaparece con increíble facilidad ante una pequeña e inesperada incongruencia. Por eso, cuanto más capaz sea el hombre de llegar a la total seriedad, más podrá reír de corazón... Nuestra risa amarga producida por la horrible aparición de la verdad que evidencia nuestras firmes expectativas como engañosas es la viva expresión del descubrimiento de la incongruencia entre el pensamiento confiado que nosotros albergábamos sobre

³⁰³ Sobre esta forma de interacción con el lector, una forma de conocimiento experiencial, trata la tercera parte de la investigación.

*la humanidad o el destino y la realidad que se muestra.*³⁰⁴

Lo importante en este texto de Schopenhauer es la evidencia, que se puede considerar una categoría estética propia de la novela. La capacidad de la ironía de evidenciar lo que hay detrás de la apariencia desenmascarando lo falso responde perfectamente a la intención novelística de búsqueda. La sorpresa ante lo que aparece de manera inesperada, una visión que no se corresponde con el análisis, coloca a la novela como una forma de conocimiento especial, veremos en la tercera parte de esta investigación cómo ese conocimiento es intuitivo, pero sobre todo es de certeza, de visión de lo real por ser una visión en relación, no discutible, pero tampoco apresable en un concepto.

El descubrimiento de la realidad que hay detrás de un personaje que se inventa a sí mismo y no es consciente de ello porque no puede verse proviene de la contextualización que hace de él el autor. ¿Cómo nos veríamos a nosotros mismos si pudiéramos contextualizarnos con distancia, sin prejuicios de valor? Seguramente nos reiríamos al ver la realidad frente a nuestra conceptualización. La ironía en la novela funciona de la misma manera, el autor contextualiza a un personaje pero sólo cara al lector, el personaje no es consciente de sí mismo contextualizado y entonces, el lector

³⁰⁴ Arthur Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. Projekt Gutenberg Kapitel 8
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/7745/9>

Das Gegentheil des Lachens und Scherzes ist der Ernst. Demgemäß besteht er im Bewußtseyn der vollkommenen Uebereinstimmung und Kongruenz des Begriffs, oder Gedankens, mit dem Anschaulichen, oder der Realität. Der Ernste ist überzeugt, daß er die Dinge denkt wie sie sind, und daß sie sind wie er sie denkt. Eben deshalb ist der Uebergang vom tiefen Ernst zum Lachen so besonders leicht und durch Kleinigkeiten zu bewerkstelligen; weil jene vom Ernst angenommene Uebereinstimmung, je vollkommener sie schien, desto leichter selbst durch eine geringe, unerwartet zu Tage kommende Inkongruenz aufgehoben wird. Daher je mehr ein Mensch des ganzen Ernstes fähig ist, desto herzlicher kann er lachen... Unser eigenes bitteres Lachen, bei der sich uns schrecklich enthüllenden Wahrheit, durch welche fest gehegte Erwartungen sich als täuschend erweisen, ist der lebhafteste Ausdruck der nunmehr gemachten Entdeckung der Inkongruenz zwischen den Gedanken, die wir, in thörichtem Vertrauen auf Menschen oder Schicksal, gehegt, und der jetzt sich entschleiernenden Wirklichkeit.

asiste al ridículo. Quizás parezca poco apropiada esta palabra en este contexto, pero es muy interesante para entender el punto de vista irónico entender la experiencia estética de la ironía desde el lector. El lector no siente maldad en personajes que producen maldades, no siente repugnancia ante personajes de actitudes reprochables, la lectura de novela tampoco está mediatizada por una moral ideológica, simplemente presencia la evidencia del ridículo como una forma absurda de evitar lo real, de falsear la propia condición. Esa necedad del personaje que evidencia la novela no es más que el reconocimiento de la importancia de la condición humana como parte de la naturaleza. Lo humano que se aleja de lo natural no resiste la mirada irónica.

Roland Barthes en su experiencia crítica de una novela corta de Balzac, *Sarrasine*, dedica un epígrafe a la ironía como uno de los elementos narrativos importantes, una forma de desmentir la multivalencia y establecer un anuncio:

Declarado por el propio discurso, el código irónico es en principio la cita explícita de otro, pero la ironía desempeña el papel de un anuncio y en consecuencia destruye la multivalencia que podría esperarse de un discurso citacional. Un texto multivalente sólo cumple hasta el final su duplicidad constitutiva si subvierte la oposición de lo verdadero y lo falso, si no atribuye sus enunciados (aun con la intención de desacreditarlos) a autoridades explícitas, si le falta al respeto al origen, a la paternidad, a la propiedad, si destruye la voz que podría darle al texto su unidad (“orgánica”); en una palabra, si suprime sin piedad, fraudulentamente, las comillas que, según dicen, deben, con toda honradez, encerrar una cita y distribuir jurídicamente la posesión de las frases entre sus respectivos propietarios, como las parcelas de

*un campo. Pues la multivalencia (desmentida por la ironía) es una transgresión a la propiedad.*³⁰⁵

Cervantes utiliza la ironía y la parodia de manera explícita y también lo hacen autores ingleses del siglo XVII como Fielding o en el siglo XVIII como Tom Jones en el *Tristram Shandy*, pero el desarrollo de la novela también sofisticó esa distancia y la va convirtiendo en una sutil manera de no cerrar sus contenidos. Mientras Goethe en el *Wilhelm Meister* deja a su personaje principal con su nueva forma de ser burgués en cierto ridículo ante el comportamiento de los aristócratas y de la gente del teatro nómada, como si fuera una forma sin forma, una pureza del estar sin saber estar, el siglo XIX vuelve a la ironía con el ridículo de personajes como Frédéric Moreau en *La educación sentimental*, que también lleva a la risa en su más absoluto drama por la falta de vinculación con lo real, en el fondo, la falta de mundo y el estar a expensas de los otros, bien asentados en sus posiciones sociales o armados de heroicidad por el romanticismo de la revolución:

*No sentía él a su lado ese transporte de todo su ser que le impulsaba hacia la señora Arnaux, ni el alegre desorden al que le había llevado al principio Rosanette. Pero él la deseaba como una cosa anormal y difícil, porque ella era noble, porque ella era rica, porque ella era devota, y se figuraba que había en ella delicadezas de sentimiento, raras como sus encajes, con amuletos sobre la piel y pudores de depravación.*³⁰⁶

El lector se ha dado cuenta a estas alturas de la mirada ridícula de Frédéric sobre esta mujer, la obcecación producida por su falta de naturalidad y la incapacidad

³⁰⁵ R. Barthes, *s/z*, pg. 36.

³⁰⁶ *Op. Cit.*, pg. 528.

de ver el rechazo que produce. Esta forma de ironía basada en la presentación relacional del personaje principal continúa todavía en el siglo XX, por ejemplo, en la figura de Hans Castorp en *La montaña mágica*, un personaje ridículo comparado con la fuerza intelectual de Setembrini o la sensualidad de su enamorada rusa, actitudes naturales en ellos. Se podría hablar de antihéroe, nada más lejos de los heroicos protagonistas de las narraciones épicas, sin embargo no es más que el espíritu novelesco, un impulso de búsqueda que tiene que romper con la convención y basarse en el hombre como ser en construcción, nunca perfecto y la condición humana en constante proceso. El buscar sin necesidad de encontrar significa contar siguiendo lo vital de la vida cotidiana, precisamente un continuo estado abierto. La ironía es el instrumento de la búsqueda, la distancia necesaria para el espejo crítico, la presencia vital que mantiene las constantes del espacio y el tiempo y por lo tanto el movimiento y el reflejo del ser humano como ser relacional. En ningún momento un personaje se va a presentar novelísticamente desde sí mismo, sino que se mostrará en el contraste con otros personajes, en la relación con ellos y en su contexto social.

Es importante resaltar este momento novelístico impulsado por Thomas Mann en el que la ironía resulta fundamental para la visión distanciada. En *La Montaña Mágica* podemos ver varios ejemplos de esta posición narrativa. El planteamiento no puede ser más irónico: un joven ingeniero, sano y de buena familia, abandona la sociedad para buscar la enfermedad en las montañas. Evidentemente él no sabe que ése es su movimiento, él sólo va a visitar a su primo enfermo. El lector asiste al retorcimiento con el que se agarra a la ideología que sostiene su personalidad mientras sus charlas con hombres descreídos o su enamoramiento de una mujer sin “moral” le van mostrando un mundo más natural al que aspiran, alejado de las convenciones de la gente que ha dejado abajo, un mundo que rechaza pero que no puede abandonar. Si

Hans Castorp pudiera verse a sí mismo como lo ve el lector, cesaría su problemática, pero precisamente ese impedimento en la vida real es lo que el autor de novela convierte en una forma de conocimiento invaluable. La seriedad del discurso de Hans Castorp y su aferramiento a las creencias de su sociedad resultan ridículas para el lector porque puede ver el fondo del personaje a través de sus palabras, silencios y movimientos. Podemos definir esta torpeza de Hans Castorp que destapa la novela como un simple no querer ver o miedo a ver lo que no desaparecerá nunca, sino que más bien permanecerá como una sombra inalterable. Pongamos un ejemplo de *La montaña mágica*, uno de los momentos en los que el protagonista se da cuenta de que existe algo que rompe el juicio y que es de una naturaleza incomprensible, se ve atraído y decide imitar a los que viven desde ahí. El narrador cuenta cómo pretende dirigir su pérdida de dirección, seguir impostando en su intento de dejar de impostar:

*En el caso de Hans Castorp, esta naturaleza se manifestó en un grado tal que no solamente cesó de juzgar, sino que comenzó él mismo por su parte a intentar el género de vida que le había embrujado. Trató de darse cuenta de los sentimientos que se podían experimentar sentándose a la mesa lánguidamente y con los hombros caídos, y vio que era un gran descanso para los músculos de la cintura. Luego probó a no cerrar con cuidado una puerta por la que entraba, dejando que se cerrase por sí misma y esto también le pareció bastante cómodo y admisible; era tan expresivo como ese encogerse de hombros con el que Joachim le había recibido en otro tiempo en la estación, movimiento que había visto hacer con frecuencia a las gentes de aquí arriba.*³⁰⁷

³⁰⁷ Thomas Mann, *La montaña mágica*, pg. 232.

El lector asiste al ridículo del que no se da cuenta de que uno no puede dirigir su propia caída y en ese sentir irónico también conoce por primera vez esa lógica de la condición humana. El narrador no se lo explica ni se lo enuncia, simplemente lo transparenta detrás de los actos del personaje, como si dejase ver lo real detrás de la apariencia.³⁰⁸

Entendemos que la ironía es un instrumento para hacer aparecer lo real detrás de la apariencia: coloca al personaje principal en relación, contextualizado, y de esta forma muestra su subjetividad como una construcción unilateral y el sistema de creencias de la sociedad donde vive como ajenas a su desarrollo. Lukacs trata la ironía también desde la perspectiva del “autodesconcertamiento de la subjetividad”.³⁰⁹ En su *Teoría de la novela*, la ironía aparece como una forma de libertad después de abandonar a Dios, una postura marcada por la pérdida de significado del mundo. Según Lukacs “para la novela, la ironía, esa libertad del escritor con respecto a Dios, es la condición trascendental que confiere la objetividad a la estructuración”.³¹⁰ Calificándola de demoniaca, en tanto que pone el ideal en entredicho y “busca un mundo a su medida sin jamás encontrarlo”³¹¹, no duda en colocarla como la más alta libertad posible en un mundo sin Dios y lo que interesa a este epígrafe es el aspecto de categoría estructural de la novela, precisamente por ese abandono del ideal, aunque Lukacs insista en enmarcarla en una época negando su carácter transhistórico:

Así, no es ella solamente la única condición a priori posible de una objetividad verdadera creadora de totalidad, pero gracias a la adecuación

³⁰⁸ Veremos en la tercera parte de esta investigación como lo importante es esta sensación de realidad que no se alcanza en la vida cotidiana.

³⁰⁹ Op. Cit., pg. 89.

³¹⁰ Ibíd., pg. 89.

³¹¹ Ibíd., pg. 89.

*constitutiva de sus categorías estructurales sobre la situación misma del mundo, eleva esa totalidad -la novela- hasta hacer de ella la forma representativa de toda una época.*³¹²

Lo que nos interesa es destacar la falta de ideología que hay detrás de la postura irónica y la necesaria puesta en relación para exponer la subjetividad a su contexto. Lo real novelístico entonces, sería el mostrar un momento vital contextualizado y por lo tanto desnudo axiológicamente. El estar aquí y ahora que obliga a contar con el espacio y el tiempo a la hora de narrar no tiene por qué pertenecer a una época determinada. Hemos visto que hay ironía en *Dafnis y Cloe*, donde además a lo largo del texto la distancia del lector con respecto a los personajes es total, donde no tiene que convencerse de nada porque no está ante ningún valor fundamental como en *El caballero de la carreta*. Hemos visto la ironía presente en otros textos novelísticos a lo largo de la historia y además hemos visto como el recurso irónico se ha ido posicionando como fundamental, con una presencia cada vez más llamativa como en *La montaña mágica*. Esta misma presencia se puede ver más adelante en los autores modernistas, que aún poniendo su atención en la subjetividad de sus personajes, colocando el foco en su interioridad y en su visión del mundo sin posibilidad de contraste con su contexto más que a través de los huecos que el lector tiene que llenar, mantienen la distancia. En la mirada de sus personajes vemos un Dublín hiperculturizado, en el sentido en que todos tienen que realizar una especie de vuelta a la vivencia física y romper con un discurso infinito que los tiene encerrados. Mientras Joyce se empeña en ofrecernos la visión de Dublín desde los ojos subjetivos de los personajes, nosotros vemos un Dublín ideologizado detrás que los sostiene y que esos personajes no son capaces de ver. En un momento del texto, aparece el contexto

³¹² *Ibíd.*, pg. 89.

religioso que sostiene el movimiento de Dublín. Una página entera simplemente citando los nombres de los presentes en una procesión:

*Y, al sonido de la campanilla consagrada, llevando a la cabeza una cruz alzada con acólitos, turiferarios, portadores de navículas, lectores, ostiarios, diáconos y subdiáconos, avanzó la venerable comitiva de abades mitrados y priores y guardianes y monjes y frailes: los monjes de San Benito de Spoleto, Cartujos y Calmadulenses, Cistercienses y Olivetanos, Oratorianos y Valombrosianos y los frailes de San Agustín, Brigitinos, Premonstratenses, Servitas, Trinitarios y los hijos de San Pedro Nolasco; y junto con ellos, desde el Monte Carmelo, los hijos del profeta Elías conducidos por el obispo San Alberto y por Santa Teresa de Ávila, Calzados y Descalzos: y frailes pardos y grises, hijos del pobrecillo Francisco, Capuchinos, Cordeleros, Mínimos y Observantes, y las Hijas de Santa Clara: y los hijos de Santo Domingo...*³¹³

Este tipo de ironía, la reconocida lingüísticamente como exageración de una realidad para mostrarla con una intención crítica, sigue participando del impulso de dejar ver el absurdo de la apariencia. En el fondo se trata de un desmontar la estructura social basada en las creencias, una estructura rígida, no natural, que entorpece el desarrollo del ser humano en armonía con la naturaleza, y en ese sentido, ya hemos visto en la primera parte de esta investigación, el acierto con el que los románticos supieron ver la intención de la novela. Nos parece también irónico que Joyce termine el texto con el monólogo de Molly, la única no atrapada en la disertación infinita sobre el mundo y capaz de evocar en el recuerdo de su pasado, la posibilidad de una vida natural. Lo curioso de los personajes de Joyce, siguiendo la

³¹³ J. Joyce, *Ulises*, pg. 413.

idea de la evolución de la novela es que ya no son conscientes, como lo eran los románticos de su distanciamiento con la naturaleza, ellos están atrapados en el discurso y quieren liberarse de él pero desde el propio discurso. Mientras Molly tiene un amante, Leopoldo Bloom sólo puede cartearse pornográficamente. Ese dominio absoluto del discurso, lo puede ver el lector transparentado en las acciones y pensamientos de los personajes, pero no lo pueden ver los personajes, que no tienen en ningún momento conciencia de lo que les pasa.

De manera que la ironía está presente en todas las novelas, pero toma diferentes formas, unas veces tiende más al contraste entre elementos opuestos, otras a la exageración, pero siempre con la intención de transparentar, de dejar ver lo real detrás de la apariencia, entendiendo por real, aquello que no es susceptible de opinión porque tampoco es conceptualizable, simplemente una visión que ofrece una certeza.

Creemos necesario hacer referencia al postmodernismo como un movimiento literario que llama a sus textos novela postmoderna y que toma como elemento fundamental la ironía. Este tipo de ironía, sin embargo, es diferente a la que nos hemos referido porque no se trata de un instrumento para, sino que es fin en sí misma siguiendo el camino autoreferencial postmoderno. Pongamos un ejemplo de *La subasta del lote 49* de Thomas Pynchon:

—Es muy bonita —dijo Edipa—, pero ¿por qué cantas con acento británico si no hablas así?

—Es que estoy en un conjunto —le contó Miles—, los Paranoides.

Estamos empezando. Nuestro agente dice que hay que cantar así. Vemos muchas películas británicas, para captar el acento.

—Mi marido es pinchadiscos —dijo Edipa tratando de ser útil—, no es más que una emisora de mil vatios, pero si tuvieras una cinta se la podría pasar para que la emitiera.

Una vez dentro, Miles cerró la puerta y le espetó con cara de astucia:

—¿Y qué pides a cambio? —interrogó acercándosele—. ¿Quieres acaso lo que yo creo que quieres? Soy Jimmy el Discreto, nena, eficacia garantizada. —

Edipa se hizo con el arma que tenía más a mano, que dio la casualidad de que era la antena en forma de V de la tele del rincón—. Ah —continuó Miles, deteniéndose—. También tú me detestas. —Sus ojos relampagueaban detrás del flequillo.

—Eres un paranoide —dijo Edipa.

—Tengo un cuerpo joven y esbelto —dijo Miles—. Creía que era lo que buscabais las señoras otoñales. —Se fue tras sacarle unas monedas por haberle llevado los bultos.³¹⁴

En este caso, el texto se convierte en una metáfora en su totalidad. La ironía no utiliza el material real, no está mostrando con distancia una apariencia que transluce algo real, sino que se trata de una invención que actúa como posibilidad. Lo que hay detrás de esa hiperironía es una fantasía metafórica, no algo real que podemos reconocer. Esta es una de las formas de distanciarse el postmodernismo de la novela, su ironía es autoreferencial, metafórica, abstracta, si se quiere, y por lo tanto la experiencia estética que suscita es diferente. No es sensación de realidad lo que

³¹⁴ T. Pynchon, *La subasta del lote 49*, pg. 13.

produce sino juego alrededor de la realidad, posibilidad que mueve, en este caso, sensaciones que reconocemos como propias de la vida cotidiana, pero que no descubrimos.³¹⁵

Para contrastar esta ironía postmoderna con la ironía propia de la novela, el ensayo de Foster Wallace *E Unibus Pluram: Televisión and U.S. Fiction* resulta muy esclarecedor. Foster Wallace, autor que se considera a sí mismo no realista, uno de los representantes más importantes del postmodernismo americano, reflexiona sobre la deformación de ese instrumento que tenía una intención revolucionaria. Este ensayo ha llevado a esta investigación a entender en un aspecto importante la distancia de la narrativa postmoderna con la novela. La definición que hace de ironía clásica es acorde con lo que hemos estado viendo, la considera como una respuesta a un mundo irreal:

*Porque la ironía- que trabaja las grietas entre lo que se dice y lo que se quiere decir, entre cómo aparecen las cosas y como son en realidad- es el camino tradicional a través del cual los artistas buscan iluminar y reventar la hipocresía.*³¹⁶

En todo el texto utiliza la televisión americana como fuente de producción de ese mundo irreal que la ironía no solo pretende desenmascarar sino hacer explotar. La ironía toma el carácter de instrumento de revolución, de manera que esa ficción contemporánea americana elige uno de las características clásicas de la novela para erigirla en instrumento:

³¹⁵ Este tema será tratado más adelante en profundidad al tratar el desvelamiento de lo real.

³¹⁶ D. F. Wallace, "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction" en *Review of Contemporary Fiction*, 13:2 (1993:Summer) p.182. *For Irony-exploting gaps between what's said and what's meant, between how things try to appear and how they really are- is the time-honored way artists seek to illuminate and explode hypocrisy.*

Y la ironía insubordinada de la mejor ficción postmoderna no era solo una forma de arte creíble; parecía realmente útil a nivel social por su capacidad de ser lo que los críticos de la contracultura llaman “una negación crítica que a cualquiera hace evidente que el mundo no es lo que parece.”³¹⁷

Esta sigue siendo la definición de ironía propia de la novela que Foster Wallace adjudica a la mejor ficción postmoderna. Sus ejemplos son la reorientación que hace Pynchon de la paranoia colocándola no como estado mental sino como el corazón del tejido burocrático; la exposición de De Lillo de imágenes, señales o datos no como orden social sino como agentes del caos espiritual; la presentación del capital abstracto por parte de Gaddis como deshumanizador haciendo estallar la hipocresía o la repulsiva farsa política de Coover. La diferencia de ese tipo de ironía con la que tratamos como propia de la novela hasta ese momento queda bien descrita en este párrafo:

Por otro lado, los supuestos que sostenían esta ironía del primer postmodernismo eran todavía francamente idealistas: que la etiología y la diagnosis se dirigían a sanar; que la revelación del encarcelamiento daba paso a la libertad.³¹⁸

Mientras la novela, hasta ese momento llamado postmoderno, utilizaba la ironía para el desvelamiento de lo real tras la apariencia, o la presencia de lo natural detrás

³¹⁷ *Ibíd.*, pg. 183. *And the rebellious irony in the best postmodern fiction wasn't only credible as art; it seemed downright socially useful in its capacity for what counterculture critics call “a critical negation that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems.”*

³¹⁸ *Ibíd.*, pg. 183. *The assumptions behind this early postmodern irony, on the other hand, were still frankly idealistic: that etiology and diagnosis pointed toward cure; that revelation of imprisonment yielded freedom.*

de los condicionamientos sociales, a partir del postmodernismo la ironía pasa a ser un instrumento que conscientemente se utiliza como arma revolucionaria, de manera que en lugar de distancia con la apariencia, se trata de ironía como juego para reivindicar lo natural, eso mismo que la novela mostraba y no reivindicaba como un presupuesto ideológico.

Foster Wallace apunta a un desenvolvimiento de esa autonconsciencia de la ironía que termina en una actual forma de destrucción, de entretenimiento negativo hasta llegar a construir una cultura de la ironía perversa donde lo importante ha pasado a no decir lo que se quiere decir de manera que lo que se quiere decir acaba siendo banal.

*Como señala Hyde, “La ironía sólo tiene un uso de urgencia. Sostenida en el tiempo, es la voz de los atrapados que han llegado a disfrutar de su jaula” ... Pero la cosecha ha salido oscura: las formas de nuestro mejor arte de rebelión se han convertido en meros gestos, trucos, no solamente estériles, además perversamente esclavizantes.*³¹⁹

Foster Wallace entiende que la extensión de la ironía a la televisión y a las campañas de publicidad, la invalida. Entendemos que esto ha podido suceder por ese uso de la ironía como juego, como forma independiente en contraposición a la ironía usada de la novela, que no era más que un efecto producido con cualquiera de los estilos usados por cada autor para destapar su mundo. No es nuestro objetivo definir el postmodernismo, simplemente entresacar las razones por las que partiendo como una rama del tronco de la novela, se desprende de ella en cuanto al tipo de experiencia

³¹⁹ *Ibíd.*, pg. 183-184. *As Hyde puts it, “Irony has only emergency use. Carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage”. .. But the harvest has been dark: the forms of our best rebellious art have become mere gestures, shticks, not only sterile but perversely enslaving.*

estética que suscita. La razón fundamental, preestablecer su definición como género a través de elementos propios apartándose así del carácter abierto de la novela. En una recensión para The New York Times sobre *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon, Richard Poirier aporta una definición positiva del estilo postmoderno que creemos que ilumina su diferencia con el impulso de la novela:

*Casi desde el principio, la gente de la novela de Pynchon son los instrumentos de los "plots" que ayudan a crear. Su consecuente deshumanización convierte la posibilidad de un apocalipsis y la destrucción del yo no tanto en un horror como en el éxtasis final del poder. En las relaciones internacionales, el éxtasis es la guerra; en las relaciones humanas puede ser el sado-masoquismo, donde la piel es simple cuero, cuero que substituye a la piel. El proceso es una fiesta de novedades diarias y ningún otro novelista lo predice y lo registra con la imaginación de Pynchon y la forma tan precisa de utilizar materiales contemporáneos.*³²⁰

El impulso de búsqueda novelístico es substituido por el de descripción. Thomas Pynchon tiene una visión de su mundo preconcebida, en este caso, la existencia de plots o conspiraciones que pueden cambiar el mundo, la ausencia de amor en las acciones humanas y utiliza de una forma muy precisa los materiales contemporáneos para registrarlo. Valga este contraste para entender mejor al impulso abierto de búsqueda con el que tratamos de definir la novela.

³²⁰ R. Poirier, *Embattled Underground*,

<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-lot49.html>

Nearly from the outset, the people of Pynchon's novels are the instruments of the "plots" they help create. Their consequent deshumanization makes the prospect of an apocalypse and the destruction of self not a horror so much as the finally ecstasy of power. In international relations the ecstasy is war; in human relationships it can be sado-masochism, where skin itself is leather, leather a substitute for skin. The process is a party of daily news, and no other novelist predicts and records it with Pynchon imaginative and stylistic grasp of contemporary materials.

Proponemos otro contraste contemporáneo, el de la literatura llamada de dicción con un impulso de hiperrealismo, de contar las cosas tal cual son, incluso manteniendo la duración en la medida de lo posible. El gran interés suscitado en el público suponemos que responde a un cansancio del juego abstracto postmoderno, y el contraste con la novela es precisamente la pérdida de la ironía que define la diferencia entre realismo e hiperrealismo.

La ironía resulta fundamental para definir el realismo en la novela porque la distancia de la que hablamos, que es capaz de acusar la falsedad, lo impostado, la imagen, es la que revela lo real como reconocible por todos, creando eso que en la siguiente parte de esta investigación llamaremos experiencia de comunidad. El realismo entendido como reflejo de la vida cotidiana sin distancia irónica, lo que actualmente llaman literatura de dicción, no muestra lo que hay detrás de la apariencia, muestra la apariencia a tiempo real, creando la misma sensación que se produce en la vida cotidiana, como por ejemplo, en el libro de Karl Ove Knausgård, *Un hombre enamorado*. El autor, narrador y protagonista, que son el mismo, nos dice, no nos muestra, lo que siente ante su mundo, sin que podamos verlo en su realidad transapariencial, por lo tanto sin que podamos entenderlo. El autor no busca, sino describe al mínimo detalle, haciendo reconocible su narración, pero sin ofrecer una lectura relacional que debe desempeñar el lector.

¿Cuál era el problema?

¿Era ese tono chirriante y enfermizo que sonaba por todas partes en la sociedad lo que no soportaba, ese tono que se elevaba de todas esas pseudopersonas y pseudolugares, pseudosucesos y pseudoconflictos a través de los que vivíamos nuestras vidas, todo aquello que veíamos sin participar en

*ello, y esa distancia que la vida moderna había abierto a la nuestra propia, en realidad tan indispensable aquí y ahora? En ese caso, si lo que yo añoraba era más realidad, más cercanía, ¿no debería ser aquello que me rodeaba lo que perseguía?*³²¹

Este es el tono que conduce la narración, en el que el autor-narrador nos transmite como copia su pensamiento, sus opiniones, por ejemplo que el mundo está conformado por pseudo-personas, lugares, sucesos o conflictos, pero sin que podamos ver esos pseudoámbitos, sin poder imaginarlos y sin que podamos ponerles nosotros el nombre. En ese sentido, la literatura de dicción podría considerarse hiperrealista porque incluso quiere apoderarse del tiempo tal y como lo vivimos, del espacio tal y como lo sentimos, pero desde ahí, sin la distancia irónica, sin el impulso de desvelar la apariencia para entender, no posee el texto el sentido novelístico. No hay ridículo en la vida de Karl Ove Knausgård, más bien toda la seriedad con la que es vivida, de manera que a base de repetir los actos cotidianos una y otra vez, se puede ver que la repetición, la falta de creatividad llevan a una vivencia desolada del tiempo, a una especie de angustia existencial por la falta de posibilidades creativas. La identificación de autor, narrador y personaje limita el punto de vista sin poder crear los opuestos que construyen una ironía. Sin contextualización, y no es posible la autocontextualización, no puede haber desvelamiento. En el uso de la primera persona por parte de algunos modernistas, el flujo de conciencia, por ejemplo, actuaba como una voz diferente a la del narrador guía y eso permitía por lo menos establecer el contraste entre conciencia e inconsciente ofreciendo la posibilidad de la ironía. Se trataba de una especie de contextualización por la distancia que ofrece el inconsciente, que no parece pura subjetividad, sino una especie de registro de la relación no

³²¹ K.O. Knausgaard, *Un hombre enamorado*, pg. Localización 1168-76.

premeditada entre una subjetividad y el exterior. En ningún narrador modernista se puede ver una intención hiperrealista, mantienen el impulso novelístico de búsqueda por lo que la contextualización de las formas de relación, sigue siendo fundamental, por lo tanto, también la distancia, el contraste, en definitiva, la ironía. Pongamos un ejemplo de *Retrato del artista adolescente* de Joyce, donde la voz infantil es tratada con distancia, con ironía, hasta el punto de convertir la primera voz en tercera, una tercera tan pegada como distanciada. El narrador cuenta una narración en el pasado, una sucesión de actos, paisajes, diálogos, canciones y la sensación del lector es que está escrita en primera persona. Esa distancia que nos hace ver el mundo exterior al que el niño y adolescente se ve expuesto, nos acerca infinitamente a su subjetividad. Parece que una subjetividad no contrastada con el mundo exterior resulta incomprensible y que una subjetividad conceptualizada o explicada, como en el caso de la literatura de dicción, deja de serlo. Pongamos un ejemplo de esa tercera persona del *Retrato del artista adolescente*, un autorretrato, pero impulsado por la búsqueda y por lo tanto sin pretensión de imitar, sino de explorar los materiales de la experiencia:

Allá en otros tiempos (y bien buenos tiempos que eran), había una vez una vaquita (¡mu!) que iba por un caminito. Y esta vaquita que iba por un caminito se encontró un niñín muy guapín, al cual le llamaban el nene de la casa...

Este era el cuento que le contaba su padre. Su padre le miraba a través del cristal: tenía la cara peluda.

Él era el nene de la casa. La vaquita venía por el caminito donde vivía Betty Byrne: Betty Byrne vendía trenzas de azúcar al limón.

Ay, las flores de las rosas silvestres

*En el pradecito verde.*³²²

Llegamos a la experiencia del personaje en su edad infantil sin contarnos en un discurso lineal lo que pasaba, sin detallarnos y describirnos la acción paso a paso, sino seleccionando elementos fundamentales en la construcción de esa subjetividad. La presencia resulta fundamental para crear esa experiencia, porque si fuera relatada, no la produciría. De manera que esa distancia que consigue nos acerca absolutamente la experiencia subjetiva, mientras que la reproducción milimétrica de lo que ocurre en los textos de dicción, nos distancia completamente.

Estos textos llamados de dicción nacen del impulso de apegarse a la realidad a través de la autobiografía desatendiendo a la demanda novelística de destapar lo que hay detrás de ella, para lo cual, no basta con mostrar los hechos lo más parecido a como ocurrieron, sino lo más realísticamente posible en el sentido en el que estamos hablando, es decir, mostrando los modos de relación, lo que hay detrás de la apariencia. Podemos interpretar el texto de Joyce y decir que lo que vemos que hay detrás es un mundo donde un niño es atendido de manera extraordinaria y el niño desarrolla un oído especial para las palabras; podemos interpretar que le resulta más extraña la imagen que el sonido; podemos hacer infinitas interpretaciones, pero la sensación que produce y que nos va a guiar a lo largo de todo el texto, no es apresable. Nicolai Hartmann trata la necesidad de dejar aparecer en el arte en general como generador de la belleza. Él habla de ver “algo grande e ideal en lo pequeño y cotidiano”, pero quizás en la novela, por ser una obra de arte social, no es tano un

³²² J. Joyce, *Retrato del artista adolescente*, pg. 9.

ideal lo que muestra detrás, sino la realidad en relación, en cualquier caso, deja aparecer.

Pero la metáfora dice demasiado poco: hay que tener toda la abismal miseria humana ante los ojos para poder ver, en lo pequeño y cotidiano del quehacer, el padecer y el esfuerzo humanos, lo grande e ideal. Con ello nos encontramos ante una nueva consecuencia.

*La capacidad de hacer ver este algo grande e ideal en lo pequeño y cotidiano es en verdad la auténtica función principal del arte: el dejar aparecer. Pues en esto consiste esencialmente la belleza de una obra de arte.*³²³

Hemos tratado de reconstruir en este apartado sobre la ironía el punto de vista distanciado de la novela que le permite mostrar precisamente en lo pequeño y cotidiano el quehacer humano. La ironía no es un recurso más que se puede usar o no usar en la novela, es, como afirma Bajtín el origen de su impulso. Hemos visto en el capítulo dedicado a Bajtín como colocaba en Sócrates el comienzo de la palabra novelística y cómo entendía que esta ironía abría una investigación seria y libre sobre el hombre:

La risa socrática (atenuada hasta la ironía) y las reducciones socráticas (todo un sistema de metáforas y comparaciones tomadas de prestado a las esferas inferiores de la vida: de las profesiones artesanales, de la vida cotidiana, etc.) acercan y familiarizan el mundo a fin de poder investigarlo libremente y sin miedo. Sirve como punto de

³²³ Nicolai Hartmann, *Estética*, pg. 349.

*partida la contemporaneidad, caracterizada por la diversidad de voces, las personas vivas de alrededor y sus opiniones.*³²⁴

Precisamente podemos entender la ironía como correlativo a ese impulso de búsqueda de lógicas internas de la condición humana propio de la novela. En la búsqueda siempre hay distancia para poder ver y contraste entre opuestos. Parece lógico que el impulso de búsqueda llegue de forma natural a la ironía, que le permite no cerrar significados y mostrar sin perder una comunicación experiencial.

2.1.3. *El impulso de ver. La búsqueda de campos fiables*

Es nuestra intención definir el realismo en modo positivo, pero es necesario entender, con Ortega, el uso problemático del término realismo alrededor de la novela:

*Donde sólo los hechos conocen ley y no hay una ley de la imaginación es imposible construir. Sería un puro e ilimitado capricho donde nada tendría razón de ser. Por desconocer esto se supone torpemente que la psicología en la novela es la misma de la realidad y que, por tanto, el autor no puede hacer más que copiar ésta. A tan burdo pensamiento se suele llamar realismo.*³²⁵

Ortega continua en esa línea de reflexión haciendo hincapié en la no necesidad de que las almas de la novela tengan que ser reales, sólo tienen que ser posibles, y de hecho, sigue matizando que los personajes mejor contruidos no se corresponden con gente con la que normalmente tropezamos. Que un personaje sea posible tiene que ver

³²⁴ M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, pg. 470.

³²⁵ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, pg. 200.

con lo que él llama, “una evidencia *a priori* en psicología como en matemáticas”,³²⁶ que es la que permite construir desde la imaginación. Desde aquí, Ortega entiende el realismo como posibilidad, y es verdad, que un personaje imposible, que se saltara las leyes psicológicas que conocemos, nos llevaría a la pura fantasía y a otro tipo de experiencia estética contraria al realismo propio de la novela.

Pero además, queríamos también entender el realismo como impulso. Como hemos visto, la ironía es una forma de superar los límites de nuestra percepción y poder ver la condición humana en su dimensión paradójica. El impulso novelístico está marcado por un deseo de realidad, de ver las cosas tal cual son, y de hecho, la gran diferencia con la épica o con las leyendas o relatos antiguos radica en el tipo de placer estético que suscita. Su deseo no es mostrar el orden inamovible de la realidad, sino verla en relación. El placer estético de la novela se mueve en el terreno de ver, cuanto más se vea, mayor placer, un tipo de ver en el que coinciden prácticamente todas las reflexiones que hemos recogido hasta ahora, el que desenmascara la apariencia. Ortega distingue en *Meditaciones del Quijote* entre la mirada ingenua y rectilínea, que ve los fenómenos tal y como se presentan y la mirada irónica, oblicua, que desenmascara el fenómeno:

En verano vuelca el sol torrentes de fuego sobre la Mancha, y a menudo la tierra ardiente produce el fenómeno del espejismo. El agua que vemos no es agua real, pero algo de real hay en ella: su fuente. Y esta fuente amarga, que mana el agua del espejismo, es la sequedad desesperada de la tierra.

Fenómeno semejante podemos vivirlo en dos direcciones: una ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra

³²⁶ *Ibíd.*, pg. 200.

*irónica, oblicua cuando la vemos como tal espejismo, es decir, cuando a través de la frescura del agua vemos la sequedad de la tierra que la finge. La novela de aventuras, el cuento, la épica son aquella manera ingenua de vivir las cosas imaginarias y significativas. La novela realista es esta segunda manera oblicua.*³²⁷

Y continua dejando claro cómo necesita de la mirada ingenua, cómo necesita mostrar el espejismo para hacérselo ver como tal. Este tema, ya tratado en el anterior capítulo, resulta fundamental para definir la novela como obra de arte autónoma porque el realismo así entendido es quizás su categoría estética más específica. Lo que resalta Ortega es ese desvelamiento de lo que hay detrás de la apariencia, pero desde la apariencia misma, no como una abstracción, no desde la construcción de una fantasía o un relato cerrado. En este sentido tenemos que resaltar también la misma consideración de Merleau- Ponty en *La Prosa del mundo*:

*Al lenguaje del novelista, que muestra o hace transparentar lo verdadero sin tocarlo, la crítica sustituye otro lenguaje, que pretende poseer su objeto.*³²⁸

Ortega insiste en que esa mirada oblicua es la que transforma el material de la vida cotidiana, de lo actual, en substancia poética. Y también insiste en la destrucción del mito, del ideal, de manera que la diferencia entre la novela de la imaginación, donde cabe la leyenda o la aventura es totalmente diferente a la novela realista, mientras una crea mito y ensalza lo ideal, la otra puede tomarse como “destrucción del mito, como crítica del mito.”³²⁹ En este sentido se puede entender la consideración de don Quijote como primera novela, es la primera vez que esa destrucción del ideal, del mito, se hace

³²⁷ Op. Cit., pg. 124.

³²⁸ M. Merleau- Ponty, *La prosa del mundo*, pg. 140.

³²⁹ *Ibíd.*, pg. 124.

patente. En nuestra lectura resulta fundamental el final de la novela, cuando don Quijote rechaza su falsa identidad y se reconcilia consigo mismo pasando a la acción verdadera: reparto de herencia, disposición de toda la potencialidad que lleva consigo:

*Yo fui loco y ya soy cuerdo: fui don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento y mi verdad volverme a la estimación que de mí se tenía, y prosiga adelante el señor escribano.*³³⁰

El impulso realista de la novela es precisamente su conatus hacia la destrucción de lo ideal, a un deseo de ver lo real. Ese impulso de la novela lleva a mostrar los actos transparentando nuestra condición humana, que puede ser conocida a través de nuestra forma de estar en el mundo, nuestra manera histórica de organizarnos. Lo real relacional aparece y ese aparecer es justamente lo que nos convence de su realidad: no nos es dicho, no es pensado o elucubrado, aparece detrás de los hechos actuales que necesitan ser presentados de una forma concreta para que lleguen a transparentar. Esa forma de ser presentados no es otra que la perspectiva a la que ya hemos aludido, a presentarlos en relación. Lo real no es fruto de la imaginación subjetiva unilateral, ni puede ser una invención arbitraria, más bien aparece en la visión del mundo en relación. En la relación, donde no hay uno, sino necesariamente pluralidad, es donde podemos ver algo que no resulta meramente subjetivo.

Ortega define la cultura como la vertiente ideal de las cosas y la realidad como materialidad; plantea el conflicto entre el sentido y la materialidad, de manera que la

³³⁰ Op. Cit., pg. 1096. En el tercer capítulo de este apartado retomaremos este momento para fijarnos en el tono, en como lo importante es la experiencia de comunidad en esa habitación, sin que el ser un personaje ficticio o real tenga un carácter vital. La verdad convencional es superada por la verdad vital en la novela.

novela, y elige en concreto el ejemplo de don Quijote, pone el foco en la caída de la idea de las cosas para mostrar su materialidad:

*He ahí a lo que llamamos realismo: traer las cosas a una distancia, ponerlas bajo una luz, inclinarlas de modo que se acentúe la vertiente de ellas que baja hacia la pura materialidad.*³³¹

El objetivo para él es no permitir que la cultura se coloque como un mundo aparte llegando a convertirse en un espejismo, se trata de ponerla en su lugar:

*La cultura- la vertiente ideal de las cosas- pretende establecerse como un mundo aparte y suficiente, adonde podamos trasladar nuestras entrañas. Esto es una ilusión, y sólo mirada como ilusión, sólo puesta como un espejismo sobre la tierra, está la cultura puesta en su lugar.*³³²

Objetivo de esta investigación es indagar en cómo se coloca la cultura en su lugar, cómo se muestra lo real detrás del espejismo. Para Ortega “la realidad es un simple y pavoroso “estar ahí”. Presencia, yacimiento, inercia. Materialidad.”³³³ La presencia es fundamental en la novela y dedicaremos un capítulo a ella en la tercera parte de esta investigación, evidentemente esa presencia que crea sensación de realidad, que hace que el lector “esté ahí”, es una de las características del realismo novelístico. Esa presencia tiene su sentido pensando en el impulso hacia lo real, el impulso de desenmascarar el exceso de ideal que nos hace vivir un espejismo. La presencia es un recurso novelístico como lo es la ironía y a través de estos recursos, lo que se descubre es el mundo como relación.

³³¹ *Ibíd.*, pg. 127.

³³² *Ibíd.*, pg. 126.

³³³ *Ibíd.*, pg. 129.

La novela muestra lo que no se ve en la vida cotidiana, por un lado las fuerzas sociales, políticas y económicas que actúan sobre nuestras vidas y por otro, el punto de vista de los actantes, cómo se conforman situaciones o se producen hechos en la interacción. Sin conocer el punto de vista de los actantes no podemos conocer esa interacción, es por eso, que por ejemplo, las llamadas novelas de dicción, a las que nos hemos referido, la no ficción, la autobiografía, no tiene como resultado un objeto estético novelístico, porque no muestra los distintos puntos de vista de los participantes en la interacción. Sólo tenemos una visión y el mismo narrador, el que se recuerda, puede colocar los hechos, ordenarlos para llegar a entenderlos, pero ese entender desde la propia subjetividad, se queda en eso, en unos hechos entendidos para una subjetividad. El lector puede darse cuenta de fuerzas que subyacen a esa interacción que el narrador no conoce mientras escribe, pero el acceso a otros puntos de vista, a entender las conexiones entre ellos, no lo tiene. De todos los personajes que no son el protagonista, sólo nos llega lo que ve de ellos el protagonista. En las novelas escritas en primera persona que mantienen el impulso de búsqueda, se pueden ver, sin embargo, recursos, siempre de ficción, para mostrar el otro lado. Hemos visto la 3ª persona pegada de *El retrato del artista adolescente* de Joyce, también Fitzgerald en *El gran Gatsby* utiliza una primera persona que elige lo que cuenta desde su sensibilidad pero con una intención de entender lo que ha vivido que le obliga a buscar el punto de vista de los otros personajes que han participado en los hechos. En *El guardián entre el centeno* de Salinger, quizás la novela más representativa del narrador en primera persona, la necesidad de entenderse obliga al protagonista también a ver a los otros más allá de su prejuicio. No es en el momento de la acción, sino en la escritura cuando los ve de esta manera, mostrándonos en la distancia del recuerdo sus puntos de vista diferentes, diferentes hasta el punto de poder romper su discurso. Son solo algunos

ejemplos de primera persona ficcional, de precisamente la no imitación de lo real, la construcción estética impulsada por una búsqueda de lo real.

Este impulso realista, de ver detrás de la apariencia también se va afianzando a la largo de la historia, de manera que podemos hacer un breve recorrido para advertir la autoconciencia de la novela sobre la importancia de la interrelación para conocer la realidad y de encontrar nuevos campos de exploración cada vez más fidedignos, más apropiados de alguna forma para encontrar algo cierto.³³⁴ Esos campos están tratados siempre desde la presencia. Lograr poner delante un campo nuevo que participa en la construcción del mundo significa dar un paso en ver la realidad. Esos campos que van desde el paisaje o el diálogo hasta el mundo interior siempre están tratados desde la presencia y siempre son buscados en un impulso de fiabilidad dirigido por la falta de discurso, por el simple ver.

Existe una evolución del narrador que cada vez se despega más de contar una historia y se preocupa por la búsqueda del punto de vista y la interrelación. Conocemos a Dafnis y Cloe por sus actos y por las reacciones a los actos, pero no oímos sus pensamientos y todavía la peripecia tiene mucha importancia. Es el paisaje, no en su relación todavía al mundo emocional de los personajes, sino como escenario creado para que el lector pueda “estar ahí”, uno de los campos que aparecen en escena en contraposición a la épica.

Llegó el invierno, que fue para Dafnis y Cloe más crudo y duro que la guerra. De improviso, cayó mucha nieve, cubriendo los campos y encerrando a los campesinos en sus chozas. Los torrentes bajaban impetuosos, el agua se

³³⁴ En el siguiente capítulo veremos como la búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, que hemos nombrado así desde una postura filosófica, en realidad es una búsqueda de verdad desde el punto de vista del autor, lector y personajes, hasta el punto que la primera lógica que se encuentra en todas las novelas es la necesidad de buscar “la verdad”.

*helaba, los árboles parecían muertos y no se veía el suelo, sino el borde de arroyos y fuentes.*³³⁵

En don Quijote, el narrador deja hablar a los personajes de su historia, es el momento en el que el diálogo cambia la narración otorgando más presencia y dando a conocer a los protagonistas a través de sus palabras, y su relación, a través de la conversación. Este momento resulta fundamental en el desarrollo de una categoría original de la novela, la presencia. Mantiene la creación del paisaje vivo que ya aparecía en *Dafnis y Cloe*, pero añade el campo de las palabras para reflejar la relación:

-¿Has acabado tu arenga, Sancho?- dijo don Quijote.

-Habréla acabado- respondió Sancho-, porque veo que vuestra merced recibe pesadumbre con ella; que si esto no sepusiera de por medio, obra habría cortada para tres días.

*-Plega a Dios, Sancho- replicó don Quijote-, que yo te vea mudo antes que me muera.*³³⁶

Emily Brönte retoma la presencia del paisaje pero dando un paso más y relacionándolo con la emoción de los personajes que se ven alterados por él hasta el punto de tomar decisiones desde ese estado emocional. El paisaje aparece como elemento que participa en la construcción del mundo, el paisaje y el clima, en general el mundo físico que rodea a los personajes y participa en la toma de sus decisiones.

A la noche de lluvia siguió una mañana brumosa, con escarache y una ligera llovizna. Se oía el murmullo de los arroyos que descendían de las colinas,

³³⁵ Op. Cit., pg. 54.

³³⁶ Op. Cit., pg. 711.

*dificultando nuestro camino. Yo, mojada y furiosa, estaba dispuesta a sacar partido de cualquier circunstancia que favoreciese mi opinión.*³³⁷

Cada campo nuevo que se explora desde la presencia ayuda a tener la visión en relación de un mundo que en la vida cotidiana resulta opaco. En el siglo XIX, el momento que se identifica con el auge de la novela, el narrador, además de aportar una descripción precisa del entorno haciendo aparecer los objetos como un condicionante de sus vidas y el diálogo, también muestra los sentimientos y pensamientos de sus personajes para ofrecer un mosaico de puntos de vista. Sabemos lo que siente Madame Bovary porque el narrador nos cuenta lo que piensa de su marido y de la sociedad que la encierra comparándolos precisamente con las novelas que le muestran que el mundo puede ser mucho más amplio, pero también sabemos lo que opinan de ella sus amantes y su marido. Todavía no tenemos presencia del pensamiento, es el narrador el que nos lo cuenta:

*Pensaba que le había rechazado demasiado lejos, que ya no era tiempo, que todo estaba perdido. Después el orgullo, la satisfacción de decirse: “Soy virtuosa”, y de mirarse en el espejo adoptando unas posturas resignadas, la consolaba un poco del sacrificio que acababa de hacer.*³³⁸

Es en el siglo XX cuando el campo de la intimidad empieza a tomar más importancia. Las voces interiores se convierten en protagonistas para ir formando un puzzle que el lector debe componer. En el desarrollo evolutivo de la presencia como categoría aparece un nuevo campo, el mundo interior. Ya no es el narrador el que se refiere a él, sino que lo expone tal y como es en un deseo de llegar al lugar donde el

³³⁷ E. Brontë, *Cumbres borrascosas*, pg. 247.

³³⁸ G. Flaubert, *Madame Bovary*, pg. 158.

lenguaje fluye libre de pre-juicios. Al principio el pensamiento aparece hilado, en nivel de conciencia más racional como en *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, en donde tenemos a tiempo real los actos y el pensamiento de los que participan en ellos:

*Y cómo estás? dijo Peter Walsh, visiblemente tembloroso, cogiendo sus dos manos, besando sus dos manos. Ha envejecido, pensó mientras se sentaba. No le haré ningún comentario sobre ello, pensó, pero ha envejecido. Me está mirando, pensó, una vergüenza repentina le embargó, aunque había besado sus manos. Metiendo su mano en el bolsillo sacó una navaja grande y desenvolvió su hoja.*³³⁹

Más tarde, la misma Virginia Woolf da un paso más y muestra la interrelación de un grupo de amigos a través de su conciencia en *Las Olas*. La misma realidad vista desde la mirada y la emoción de cada uno de ellos lleva precisamente a esa distancia de desvelamiento de la que hablábamos en la ironía. La aparición del mundo interior de los personajes aporta una nueva dimensión a la novela en su impulso realista que responde a entender los resortes emocionales de las acciones. Entendemos que precisamente ese impulso de conocer lo real, en tanto lo que hay detrás de la apariencia es lo que obliga a encontrar nuevos recursos, nuevas formas de utilizar el lenguaje para abarcar más campos que participan en el construcción del mundo. En este caso, en *Las Olas*, cada personaje recuerda desde la búsqueda para poder comprender, pero sólo el lector tiene una visión de esa realidad que se esconde al poder asistir a todos los puntos de vista de los que han participado en su construcción, un punto de vista que se transluce en la presencia del recuerdo, en su forma de sentir.

³³⁹ V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, pg. 78. *And how are you?' said Peter Walsh, positively trembling; taking both her hands; kissing both her hands. She's grown older, he thought. She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought, for she's grown older. She's looking at me, he thought, a sudden embarrassment coming over him, though he had kissed her hands. Putting his hand into his pocket, he took out a large pocket-knife and half opened the blade.*

*No, pero quiero hundirme, visitar el fondo de las profundidades, ejercer de vez en cuando mi prerrogativa de no estar siempre actuando, sino de explorar; de oír sonidos heredados, vagos, de ramas que crujen, de mamuts; de permitirme imposibles deseos de abrazar a todo el mundo con los brazos del entendimiento, lo cual es imposible para quienes están siempre actuando.*³⁴⁰

El mundo interior aparece como un campo de búsqueda de entendimiento de la totalidad, como confiesa este personaje de *Las olas*. En él desaparece la doblez del actuar, el papel social a representar. Manteniendo el desorden del lenguaje, su alteración del tiempo, su matiz emocional y sobre todo haciendo ver que el personaje no tiene control sobre él aparece el flujo de conciencia como un campo de exploración veraz. Esa veracidad que buscan los modernistas, desde nuestro punto de vista, tiene que ver con el impulso realista de la novela que adopta distintas formas a lo largo del tiempo. En *El ruido y la furia*, Faulkner llega a elegir un narrador tonto como uno de los narradores de la novela porque necesita esa mirada limpia que lo único que hace es recoger la voz tal y como sale de los personajes y las acciones una detrás de otra sin prejuicio. Ese narrador, que no es capaz de tener discurso, actúa como máximo narrador veraz que nos va a contar las cosas tal cual son, sin ninguna intencionalidad y sin ningún pre-juicio.

no pensaba en nada ella vino por la orilla y se detuvo yo no me moví

es tarde vete a casa

qué

vete a casa es tarde

³⁴⁰ V. Woolf, *Las Olas*, pg. 225.

de acuerdo

sus ropas crujían no me moví dejaron de crujir

es que no vas a volver como te he dicho

no te he oído

Caddy

*Sí lo haré si tu quieres lo haré*³⁴¹

Este fragmento de un pasaje de máxima intensidad en el texto muestra cómo la simple reproducción de las palabras y la enunciación de los gestos es capaz de transmitir un mundo como forma concreta de habitar. A pesar de ser considerada esta forma de escribir, como es el caso de Lukacs, demasiado elaborada, podemos ver su fidelidad a la búsqueda de lo real, a explorar en las propias palabras y actos, si bien, evidentemente todo proviene de la invención intencionada del autor para construir un mundo creíble y fiable.

Llegar a ver el interior de los personajes, finalmente llegar a “estar ahí”, es uno de los logros novelísticos que parten del impulso de lo real, de llegar a saber cómo funciona el mundo en relación sin que medie ningún discurso. El postmodernismo, y volvemos a referirnos a él como una rama que se escinde de la novela, renuncia a buscar la interrelación, asume la absoluta incomunicación y muestra, eso sí, fuerzas sociales que la promueven. En *El lote de la subasta 49*, el surrealismo de la narración deja en evidencia de forma exagerada el absurdo de la vida cotidiana. Es verdad que también es crítica con la forma de organización social en un momento determinado,

³⁴¹ W. Faulkner, *El ruido y la furia*, pg. 171.

pero parte ya de la incomunicación, no intenta mostrar de qué manera se inarticulan los que participan en la acción. El impulso es diferente, no busca, sino describe desde un juicio previo sobre el mundo contemporáneo, y lo pone de manifiesto a través de una metáfora.

_ Has venido a hablar de la obra_ dijo él._ Permíteme desengañarte. Está escrita para entretener a la gente. Como las películas de terror. No es literatura, no cuenta nada. Wharfinger no era Shakespeare.

_ ¿Quién era?_ dijo ella.

_ Quien era Shakespeare. Eso fue hace mucho tiempo.

_ ¿Puedo ver un guión? No sabía con exactitud qué estaba buscando.³⁴²

En este tipo de textos hay de alguna forma una vuelta a la narración en tanto que se pierde el interés por la presencia y se escribe sin ese impulso realista de búsqueda. Se abandona la exploración del interior, el hablar de la propia conciencia y es el narrador el que vuelve a hacer de intermediario entre ella y el lector: “OK, se dijo Edipa a sí misma, rodeando la habitación al acecho, el vacío de su viscera, esperando algo verdaderamente terrible, OK. Es inevitable, ¿verdad?”³⁴³

En este impulso de realidad, basado en una búsqueda de hacer visibles campos fiables por la ausencia de discurso, radica una de las diferencias fundamentales con la épica. Esos campos fiables, son fiables porque vemos la verdad en ellos, no porque nos

³⁴² T. Pynchon, *The crying of Lot 49*, pg. 77. “You came to talk about the play,” he said. “Let me discourage you. It was written to entertain people. Like horror movies. It isn’t literatura, it doesn’t mean anything. Wharfinger was no Shakespeare.” “Who was he?” she said. “Who was Shakespeare. It was a long time ago. “ “Could I see a script?” She didn’t know what she was looking for, exactly.

³⁴³ *Ibid.*, pg. 169. OK: Oedipa told herself, stalking around the room, her viscera hollow, waiting on something truly terrible, , OK. It’s unavoidable, isn’t it?

refieran a una existencia real, sino porque nos ofrecen una verdad vital. Nicolai Hartmann lo enuncia en la parte de su *Estética* dedicada a la verdad vital:

Tenemos la antiquísima forma floklórica del cuento. Sostenido por muchas creencias y supersticiones, el cuento está lleno de lo maravilloso y sobrenatural. Y sin que importe que alguna vez se lo haya tenido por verdad o no, todavía el hombre actual oye complacido el cuento sobre hadas y gigantes, príncipes encantados y animales parlantes. No se le ocurre relacionar estas cosas con una pretensión de verdad que no le corresponde. Basta con que haya en general hombres que pueden creer y sentir así. Lo mismo sucede con la leyenda y con la saga, con la epopeya popular y aún, en gran medida, con la epopeya artística.³⁴⁴

La verdad vital a la que se refiere Hartmann y que puede ser un término que dé cuenta de la verosimilitud en la novela, lo que se nos cuenta tiene que ser posible en la vida cotidiana, tiene que coincidir con la forma de darse la vida. Dice Hartmann en su *Estética*:

Nos acercamos con ello de nuevo al terreno de problemas de “imitación y creación” (cap.20a), pero ahora desde el punto de vista de una obligación del arte hacia la naturaleza real y la vida humana real.³⁴⁵

Esta necesidad que viene del impulso artístico propio de la novela, la condiciona absolutamente. Desde ese impulso descubre los campos, algunos de los cuales hemos propuesto, y también trata a los personajes. El personaje de novela está tratado desde esa necesidad de verdad de manera que retrata personajes singulares más que tipos, que

³⁴⁴ N. Hartmann, *Estética*, pg. 331. Sobre este tema resulta interesante observar el gusto general actual por las sagas, leyendas y epopeyas en detrimento de la novela, quizás en un deseo de tipificar en lugar de encontrarse con la complejidad de personajes más reales.

³⁴⁵ *Ibíd.*, pg. 331.

no pierden esa complejidad de la vida imposible de resumir. También Hartmann trata este tema:

*De la unidad del carácter singular en su unicidad puede decirse lo mismo que del tipo: tiene una ley interna- sólo que aquí es mucho más difícil de señalar que allá. Es demasiado complicada. Y sin embargo, sentimos si se la mantiene en la presentación o no. Y de acuerdo con ello, la figura nos parece verosímil o inverosímil, que descansa en sí o se destruye, encolada.*³⁴⁶

Hemos visto cómo el impulso de realidad se refleja en la búsqueda de nuevos campos capaces de transparentar la apariencia y de ser fiables en el sentido de estar alejados del sistema de creencias adoptadas por una sociedad concreta. Siguiendo a Ortega, “al encontramos viviendo, nos encontramos no sólo entre las cosas, sino entre los hombres; no sólo en la tierra, sino en la sociedad.”³⁴⁷ También hemos visto cómo ese impulso de realidad se dirige a ver el mundo en relación, lo que aparece detrás de la apariencia es el contexto, la interrelación no solo entre personajes, sino con el paisaje y otros campos que se van descubriendo. Es importante ahora ver cómo ese impulso de realidad abandona la tipificación de los personajes propia de la épica para centrarse en su singularidad. Sin esa singularidad no sería posible la realidad como interrelación y tampoco la presencia como categoría estética fundamental en la novela. Para entender los elementos con los que cuenta una novela en su buscar la relación intrínseca entre todos los factores que participan de un hecho, se muestran en relación, como es justo la relación y no cada uno de ellos la que muestra lo que hay detrás de la apariencia, y es justo eso que muestra lo que aquí llamamos realidad o lo real. Podríamos decir que lo real no existe fuera de la relación. La sensación de realidad siempre viene acompañada

³⁴⁶ Ibid., pg. 334.

³⁴⁷ J. Ortega y Gasset, *La estructura de la vida, sustancia de la historia*, Tomo 5, Obras completas, pg. 25.

de un ver a otro como otro y no como fruto de mi subjetividad, por eso, parecen reales los hechos que se alejan de la monotonía de la vida cotidiana, lo que conmueve parece más real que lo que se nos aparece como indiferente. Conmover, de hecho, implica un movimiento que siempre es de salida de uno mismo, de vibración ante lo otro. Por eso otra de las características de la novela es la conmoción que produce en el lector, de la que hablaremos en la tercera parte de esta investigación. Adelantamos aquí que la conmoción no viene dada por una empatía con los sentimientos de los personajes, que siempre se ven con distancia y en valoración con las otras partes de la narración, sino con el descubrimiento de lo otro como otro, con la capacidad de “estar ahí”, fuera de mí, en un mundo que no es fruto de mi invención sino que se me ofrece. Ese “estar ahí”, la presencia, se consigue justamente con presentar hechos contextualizados, vistos en relación. Y esa visión relacional, en perspectiva y desde todos los puntos de vista, es lo que ofrece una sensación de realidad porque “lo real” es posibilidad de relación. La novela ofrece una acción donde lo importante no es ella misma sino la puesta en juego de las potencialidades humanas de un personaje. El narrador nos coloca desde el principio en el deber ser del personaje para poder ir descubriéndolo a lo largo de su vivencia y siempre en interrelación con su mundo. Lo que asumimos como real es la posibilidad del personaje de ser él mismo en la circunstancia que le rodea. También podemos hacer un recorrido histórico por las novelas clásicas y ver una evolución en la forma de estar en el mundo de los personajes, de su posibilidad de acción y por lo tanto su “realidad”. Estamos ante personajes que son ellos mismos, como Sancho, que se expresan en lo que son porque están alejados de la apariencia y no tienen un papel en la sociedad, no son nadie, podríamos decir, también Wilhelm Meister está dispuesto a encontrarse, a abandonar la comodidad de su vida de apariencia, y otros personajes que no son capaces de llegar a expresarse y por lo tanto quedan sin relación con el mundo

que los rodea, sin realidad. Es el caso de Moreau en *La educación sentimental* o Marcel en *En busca del tiempo perdido*, que al final se da cuenta de que ha sido embaucado de alguna manera, que no ha sido él mismo y que por lo tanto no ha vivido. En otras ocasiones, los personajes desean esa expresión y su entorno no se lo permite como Oleg en *Pabellón del cáncer de Sholjenitsin*, oprimido por un sistema totalitario que nunca le va a dejar ser él mismo, sino que le obliga a la igualdad y por lo tanto, en esa obligación, a aguantar la vejación. Sin tener que ir hasta sociedades totalitarias, el postmodernismo denuncia la sociedad igualitaria, la imposibilidad de ser uno mismo, pero en lugar de mostrarlo a través de los modos de relación, lo expone desde la metáfora. Cronológicamente hay una evolución de los personajes hacia la pérdida de posibilidades de singularidad, la sociedad se va convirtiendo en algo ajeno que obliga y hunde y los personajes dejan de identificarse con ella, de ser actores que la conforman sino simplemente sufren su dictadura, una dictadura de lo nimio, de la comodidad, de la pérdida del sentido de las cosas.

Tenemos la fórmula novelística de presentar lo real, la ironía que contextualiza, tenemos los recursos narrativos para presentar el mundo en relación sin discurso, queda ahora indagar en ese impulso hacia lo real o deseo de realidad que Hartmann trata como verdad vital y Lukacs como astucia de la realidad.

*Las grandes formas literarias, sobre todo la novela, pero también el teatro y las formas más pequeñas de la narración, tienen una gran necesidad de verdad vital. La experimentamos justo como exigencia de "cercanía a la vida."*³⁴⁸

³⁴⁸ *Ibíd.*, pg. 519.

El concepto de verdad vital, tratado por Nicolai Hartmann desde distintos ángulos a lo largo de su Estética, tiene para nosotros interés por la reflexión que suscita sobre el realismo, la verdad vital sería para Lukacs la vida tal cual es, desde donde la novela llega a la profundidad del ser humano. Resulta muy interesante el parecido con su expresión “astucia de la verdad.”

Hartmann se plantea el problema en la literatura de aunar la necesidad de verdad vital, de un mundo en el que se pueda reconocer el lector, que le permita visualizar lo que se le está contando, y la belleza. Le preocupa, por ejemplo, la visión de lo feo sin perder la belleza, y lo resuelve con una belleza que no está en lo concreto que aparece, sino en la revelación de lo profundo detrás de la apariencia, en la capacidad de ver al ser humano en medio de su tarea solitaria de abrirse al mundo. Y lo que plantea con esto es la importancia de ver en el autor antes de mostrar. Este ver, sería para nosotros el impulso de la novela. Hartmann lo trata desde la literatura en general, pero hace una diferenciación entre los momentos que estilizan la realidad y los momentos que la muestran como es, momentos en los que hay una búsqueda de lo real. Esa diferencia es justamente lo que diferencia a la épica de la novela:

En tercer lugar, provenimos históricamente de un arte que fue idealista en gran medida y que estilizó la verdad vital. Así, el gran pathos de la tragedia, el predominio de lo heroico, el estado anímico fundamentalmente religioso y caballeresco de la épica antigua. La pobreza y la miseria humanas sólo entran atenuadas en ello. La capacidad del lector para soportar lo real ha ido en aumento desde entonces.³⁴⁹

³⁴⁹ Ibid., pg. 347.

Esta crudeza a la que se refiere Hartmann está vista desde una óptica particular que la convierte en belleza, está vista desde una mirada artística amorosa capaz de llegar “hasta las profundidades secretas del alma humana.”³⁵⁰ Se trata de una mirada compartida y capaz de empatía, que no busca tipificar y no tiene ningún interés práctico. Mientras que un conocimiento práctico del ser humano nos lleva a tipificar, la literatura, esa literatura fuera del idealismo, nos lleva a empatizar con el individuo como ser singular que se abre al mundo y como resultado no tenemos un conocimiento exactamente, sino una imagen de lo importante en el hombre sin ningún interés, sin ninguna intención además de responder a un por qué y para qué.³⁵¹

*La posición de la literatura es también aquí inversa, para ella es esencial precisamente lo atípico, lo que sólo se da una vez, lo “accidental” en la persona singular. El hombre singular no es aquí el representante de una especie humana, sino que tiene importancia por sí mismo; es decir lo importante es él con su peculiaridad, su particularidad, su ser otro. Y no porque esa peculiaridad sea especialmente grande, sino sencillamente porque en él se da la plenitud vital concreta de la personalidad, su riqueza, su claridad... Y muestra lo que ve solo mediante una mirada compartida- en el cuadro, en la concreción, sin aclaración, sin expresar lo general que corresponde a ello, sin por qué y para qué.*³⁵²

Lo que marca el nacimiento de la novela es el abandono de la tipificación de los personajes hacia una muestra de su singularidad. La importancia de la singularidad viene determinada por ese impulso de realidad porque los tipos responden a una

³⁵⁰ *Ibíd.*, pg. 344.

³⁵¹ Estas ideas de la singularidad del personaje y de la falta de conocimiento interesado resultan fundamentales para parte de esta investigación dedicada a la novela como experiencia de comunidad. Por otro lado, conviene tener en cuenta que cuando Hartmann se refiere a la literatura en general, a nosotros nos parece que está tomando sobre todo la novela como referencia, porque otros géneros, como el cuento, están más cercanos a tipificar. Sobre este tema ver V. Propp, *Morfología del cuento*.

³⁵² *Ibíd.*, pg. 344.

intención de llegar a las esencias que lleva a otro tipo de narración, la épica. También esa singularidad de los personajes tiene un recorrido histórico, el hecho de introducir la intimidad del personaje, su forma de pensar, recordar y sentir, los singulariza completamente. Ya don Quijote reivindica la propia identidad frente a la obediencia a una ideología que convierte al personaje principal en el representante del caballero como esencia. En el momento en el que la novela empieza a convertirse en un producto de grandes ventas, Inglaterra en el siglo XVII, escritores como Fielding la utilizan como una forma de ejemplificar en el comportamiento propio de la época. Ahí se alejan de la crítica y la búsqueda, que se retoman por ejemplo en la figura de Wilhelm Meister, del que interesa su personal formación, la búsqueda de sí mismo como única posibilidad de llegar a pertenecer a una humanidad universal. A partir de entonces, la singularización de los personajes se centra más en sus sentimientos hasta llegar a enfrentarlos a su mundo sin que haya posibilidad de comunicación. Sin embargo, a veces, incluso esas novelas que muestran sólo el interior de los personajes, son capaces de hacernos ver lo que hay fuera de ellos como causa de lo que les pasa. Es el caso de *El retrato del artista adolescente* de Joyce, en el que el narrador, el propio protagonista, muestra canciones y describe personajes y recuerda situaciones que nos dan una sensación clara de lo que hay fuera de él que de alguna manera lo ha convertido en lo que es. En su *Estética*, Hartmann hace referencia a las relaciones vitales en las que se forman los personajes haciendo hincapié en cómo son fundamentales para la construcción del personaje, que a su vez las va formando.

*Los caracteres no son indiferentes hacia las relaciones vitales en las que se forman; por ello, deben entenderse a partir de ellas. Y, a su vez, las relaciones vitales son formadas por los caracteres.*³⁵³

De esta manera, el personaje no abandona el impulso de realidad, de búsqueda de sí mismo contextualizado. Es evidente que los propios personajes se mueven guiados por una búsqueda de realidad y desde el primer momento, el narrador de novelas coloca al lector en esta perspectiva. El deber ser de los personajes es la realidad a la que aspiran, que coinciden con el impulso del autor que los promueve. En ese sentido, resulta muy valioso uno de los estratos de la experiencia estética que Hartmann describe como la posibilidad de ver el deber ser, en el caso del ejemplo que pone, del autoretratado, Rembrandt:

*Pero lo asombroso es que también este estrato, del todo no cósmico y no sensible, tiene a su vez la fuerza de la transparencia para otra cosa. En el hombre, tal como es, puede aparecer el hombre, tal como no es, pero como debería ser de acuerdo con su esencia y su idea, es decir, puede aparecer su idea individual del mismo modo en que, en la vida, aparece sólo para la mirada amorosa.*³⁵⁴

La mirada amorosa a la que se refiere Hartmann puede ser traducida por la falta de interés, por ser capaz de ver lo que es en cuanto es y no lo que debería ser según una ideología, en ese sentido, el impulso de realidad novelístico es una forma de ver capaz de buscar lo que no se sabe pero se intuye detrás de la actuación de un personaje. Por eso se necesitan las relaciones vitales para llegar a esa mirada porque

³⁵³ N. Hartmann, *Estética*, pg. 336.

³⁵⁴ *Ibíd.*, pg. 197.

no se coloca ningún adjetivo y todo lo que se ve tiene que ser transparentado en la contextualización del personaje.

Hartmann recurre a la dialéctica para entender la presentación realista en la literatura. La verdad vital, la vida humana tal cual es embellecida para no producir rechazo resulta falsa y por lo tanto rechazable estéticamente, pero lo feo o repugnante puede aparecer en relación, simplemente como un peldaño de algo superior, en ese momento produce belleza precisamente por su sentido:

*Lo repugnante es “rechazado” primero por el sentimiento estético, pero después “aceptado” en un todo, al que le es imprescindible como miembro; y por último es elevado mucho más allá de sí mismo, ya que demuestra ser un escalón de algo mucho mayor y de más significación. Esta es la presentación realista en la literatura.*³⁵⁵

Hartmann insiste en la necesidad de verdad vital y esa es la idea que subyace al impulso realista. La verdad vital para Hartmann es “la vida humana tal cual es.”³⁵⁶ Y precisamente que sea una necesidad, no es más que producto de una vida cotidiana más centrada en la apariencia, sin una posibilidad de visión de relación. Ya hemos tratado en el anterior capítulo la ironía como instrumento para mostrar y ahora sí podríamos decir, la verdad vital, la vida humana tal cual es.

Aquí la gran ayuda la presta el humorismo, es decir, la comicidad que descansa en un ethos afirmativo y compasivo. Pues lo que la comicidad tiene de especial es que por su material se refiere justo a esas mismas debilidades,

³⁵⁵ *Ibíd.*, pg. 348.

³⁵⁶ *Ibíd.*, pg. 351.

*mezquindades, absurdos, tonterías, a la misma miseria e infamia del hombre y su vida, que importan a la creciente necesidad de verdad vital.*³⁵⁷

Quizás sea interesante para entender esa necesidad de verdad vital, ver su ausencia en un texto:

*Quien a la mitad de una novela caiga en el cuento de hadas, no convencerá con ello. Quien en una escena fuertemente dramática añade una consideración contemplativa, no se gana al espectador. Esta incapacidad de convencimiento de la palabra es la falta de verdad vital.*³⁵⁸

Alcanzar la verdad vital en la novela implica una forma de narrar diferente a cuando el objetivo es llegar a esencias, transmitir tipos o actuar como referencia. Se necesita mostrar en el tiempo y el espacio en movimiento, se necesita mostrar la relación, por lo tanto los distintos puntos de vista y en definitiva, utilizar cualquier recurso estilístico que no rompa con el carácter vital. En realidad, esta forma de presentar la realidad en relación puede dar respuesta a las expectativas de Ortega de conocimiento de la vida. Su razón vital, aquella que no cosifica ni tipifica, que es capaz de abrazar lo irracional y no pierde el movimiento continuo, se corresponde con el impulso de realidad de la novela. La novela da cuenta de la vida, de la vida humana, como hemos visto que especifica Hartmann con su verdad vital, y no en vano, Ortega dedica a la novela una parte de su investigación que puede parecer pequeña, pero que resulta crucial para entender su carácter específico.³⁵⁹

Ortega entiende la ironía de Sócrates como contraria a la ironía de D. Juan.

³⁵⁷ Ibid., pg. 519.

³⁵⁸ Ibid., pg. 340.

³⁵⁹ Esta investigación mantiene *Las meditaciones del Quijote* e *Ideas sobre la novela* como textos de referencia para entender la novela a lo largo de todos los capítulos.

El tema del tiempo de Sócrates *consistía, pues, en el intento de desalojar la vida espontánea para suplantarla con la pura razón. Ahora bien: esta empresa trae consigo una dualidad en nuestra existencia, porque la espontaneidad no puede ser anulada: solo cabe detenerla conforme va produciéndose, frenarla y cubrirla con esa vida segunda, de mecanismo reflexivo, que es la racionalidad.*³⁶⁰

Resulta interesante plantearse la novela como una forma literaria que proviene de la dualidad. Efectivamente, si el mundo como forma de estar juntos, no se organizara desde la razón al margen de la vida, no sería necesaria una crítica social. Se hace evidente que la crítica de la novela está lejos de la racionalidad pura, de los valores y esencias que conforman el mundo ideal. Ortega alude a la figura de D. Juan como alguien que “se revuelve contra la moral, porque la moral se había antes sublevado contra la vida.”³⁶¹ En la novela los personajes principales siempre se sublevan ante la falsa moral, la que abandona lo vital, pero el autor lo único que hace es dar a conocer distintos puntos de vista sincrónicos para obtener una visión de la realidad más completa que aquella a la que tenemos acceso en nuestra vida cotidiana limitada por nuestra subjetividad. “Desde distintos puntos de vista, dos hombres miran el mismo paisaje. Sin embargo, no ven lo mismo. La distinta situación hace que el paisaje se organice ante ambos de distinta manera.”³⁶² Ortega entiende la perspectiva como uno de los componentes de la realidad y precisamente eso es lo que hace que la realidad no sea un producto de la imaginación en la que coinciden todos los hombres, sino algo externo a ellos. Ese mundo externo no puede ser resumido en una abstracción, sino que se necesitan los distintos puntos de vista para ir conociéndolo. En ese sentido, el impulso realista de la novela se puede definir como

³⁶⁰ J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, obras completas tomo III, pg. 176.

³⁶¹ *Ibid.*, pg. 178.

³⁶² *Ibid.*, pg. 199.

un mirar desde una perspectiva marcada por la subjetividad y la historia que trata de salirse del limitado punto de vista subjetivo para ver el mundo exterior en relación, en la interacción de distintos puntos de vista como un acto de conocimiento que proporciona sensación de realidad.

Ortega cuenta con la necesaria singularidad de todos los puntos de vista para desentrañar la realidad y la novela precisamente se basa en la puesta en juego de distintas singularidades, de manera que un personaje mal construido es un personaje no singular, que por lo tanto no aporta nada, queda como un elemento falso que rompe el efecto de realidad que genera la novela.

Este aspecto de la novela, de mantener lo vital en lo que cuenta, también es recogido por Lukacs, que escribe una teoría del arte en general pero con una base literaria muy fuerte. Una idea de su teoría del arte fundamental parece sacada de la novela, la astucia de la realidad. El arte coloca fragmentos de realidad en un orden que es capaz de crear un efecto intensivo de totalidad y precisamente lo que busca con esto es captar la astucia de la realidad, es decir, la realidad transformándose, desarrollándose, las tendencias de la realidad. Balzac llegó a crear personajes capitalistas que todavía no existían. Esto es importantísimo porque la literatura, en concreto la novela, ya que Lukacs todos los ejemplos que ponen son novelísticos, es capaz de captar ese movimiento y plasmarlo en movimiento.

Luckacs habla de lo típico como los personajes creados que representan algún momento de importancia histórica. Distingue lo típico como una forma de mostrar las contradicciones sociales, morales y psicológicas de una época. Lo contrapone a la medianía o mediocridad, que es una estadística y que en lugar del realismo, da lugar al naturalismo.

Otra de las ideas alrededor de ese impulso realista de la novela que la lleva a captar la verdad vital y no a cerrar una narración significativa aparece en Lukács como totalidad intensiva. Dentro del realismo, el arte no puede buscar la totalidad extensiva, es decir, abarcar todos los contenidos materiales de la realidad, lo que busca es la totalidad intensiva, que consigue a través de la forma, que selecciona los materiales. De esa forma, un fragmento da la impresión de estar abarcando la totalidad de la realidad, y pone en evidencia las leyes internas que hacen posible la transformación de la realidad.

*La totalidad de la obra de arte es intensional: la conexión redonda y cerrada en sí de las determinaciones que son objetivamente de importancia decisiva para el trozo de vida configurado, que determinan su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en la totalidad del proceso vital.*³⁶³

Lukacs se está refiriendo al arte en general, pero si aplicamos esto a la novela, vemos cómo su intención es mostrar esa conexión de forma presencial, de manera que lo que cuenta lo cuenta también en proceso, a diferencia de otras formas literarias más encaminadas a crear un relato.

³⁶³ G. Lukacs, *Materiales sobre el realismo*, pg. 202.

2.2. El impulso de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana

Este capítulo, dedicado al carácter de búsqueda de la novela en cualquiera de los momentos históricos en los que tiene lugar, tratará de mostrar cómo la búsqueda propia de la novela tiene que ver con su carácter social y vital, con su representación, a modo de recreación, de la vida cotidiana y con su naturaleza de espejo crítico iluminando formas de relación que aniquilan posibilidades de realización del ser humano; espejo crítico, por lo tanto, ordenado. Mientras su campo material parece pequeño, la vida cotidiana, su proyección es amplísima, comprender la condición humana. Esta proyección tiene que ver de nuevo con un impulso artístico determinado. No se trata de un canto a la realidad, ni de una exposición subjetiva, ni de una narración que encierra un sentido, se trata, según esta investigación ha visto como elemento común a las distintas épocas, de buscar en los desaciertos de cada forma de organización social, el brillo de lo propiamente humano. Veremos como la novela ilumina lo propiamente humano desde la presentación de una sociedad fallida.

Empezando por la referencia a los textos literarios, pongamos los comienzos y finales de un texto épico y otro novelístico. Empecemos por *La Odisea*:

*Háblame, Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria.*³⁶⁴

³⁶⁴ Homero, *Odisea*, pg. 51.

Anuncia una narración de hechos en los que se verá implicado un hombre ingenioso, capaz de pasar una gran cantidad de pruebas en las que se pone de manifiesto su ánimo y el mundo al que tiene que enfrentarse. Hay un objetivo en ese movimiento del personaje: volver a su patria y ser capaz de salvar una gran cantidad de peripecias.

Y este es el final:

*Así habló Atenea; y Odiseo, muy alegre en su ánimo, cumplió la orden. Y luego hizo que juraran la paz entre ambas partes la propia Palas Atenea, hija de Zeus, que lleva la égida, que había tomado el aspecto y la voz de Mentor.*³⁶⁵

Remata la narración con la obediencia, la vuelta al orden, a un mundo donde cada uno tiene un lugar y un papel. Se termina la peripecia y se cierra aquello que se quería contar.

En oposición, podemos ver el comienzo de una novela:

Solemne, el gordo Buck Mulligan avanzó desde la salida de la escalera, llevando un cuenco de espuma de jabón, y encima, cruzados, un espejo y una navaja. La suave brisa de la mañana le sostenía levemente en alto, detrás de él, la bata amarilla, desceñida. Elevó en el aire el cuenco y entonó:

*Introibo ad altare Dei.*³⁶⁶

No se adelanta una gran peripecia, no se presenta un héroe como Odiseo, ingenioso, lo que tenemos es una escena, un personaje gordo y poco natural y en

³⁶⁵ *Ibíd.*, pg. 467.

³⁶⁶ J. Joyce, *Ulises*, pg. 71.

ningún momento sabemos lo que va a ocurrir, más bien nos metemos en una atmósfera donde nos interesa permanecer. El personaje no obedece a una diosa, sino que saluda a Dios irónicamente. Y este es el final:

... y cómo me besó al pie de la muralla mora y yo pensé bueno igual da él que otro y luego le pedí con los ojos que lo volviera a pedir sí y entonces me pidió si quería yo decir sí mi flor de la montaña y primero lo rodeé con los brazos sí y le atraje encima de mí para que él me pudiera sentir los pechos todos perfume sí y el corazón le corría como loco y sí dije sí quiero. Sí.³⁶⁷

Más que un final es un comienzo, comienzo de una nueva forma de estar en el mundo. Al no haber peripecia, no hay final, lo que hay es algún tipo de transformación o de toma de conciencia por parte del personaje, en este caso Molly Bloom, que no es héroe porque no va a salvar el mundo, sino a sí misma en su relación con el mundo. El mundo no vuelve a su orden después de una larga peripecia como en las grandes épicas, sino que se abre después de un cambio de punto de vista en el personaje.³⁶⁸ Molly, en el recuerdo de su primer amor en Andalucía, es capaz de ver la posibilidad de una vida más armoniosa, alejada de la hipercultura a la que hacía referencia Ortega. Esa vida armoniosa y natural que aparece en el largo monólogo no cierra nada, es pura búsqueda de lo nuevo, lo contrario de su entorno social que ofrece significados cerrados para cada momento vital. Y es exactamente eso lo que se buscaba en la construcción del texto, un nuevo punto de vista que emerge de una visión distanciada sobre las formas de relación de un momento concreto. No podríamos ver esa imposibilidad de relación provocada por el exceso de significado si

³⁶⁷ *Ibid.*, pg. 788.

³⁶⁸ En realidad, los finales de novela se pueden considerar comienzos. Y como veremos, lo importante es la experiencia transformadora sobre el lector que no tiene por qué ser positiva para el personaje.

no nos lo presentaran así, tan claro, en el propio contexto de la vida cotidiana. Se puede decir que el final de la obra es un no encontrar nada, simplemente la apertura a una posibilidad desconocida, pero en la experiencia estética que suscita, esa búsqueda que se ha alargado en el tiempo y que ha ocupado un espacio en toda su dimensión real, ha dado lugar a una plenitud vital, de manera que la búsqueda en sí misma, se revela como característica fundamental de la condición humana. Trataremos de ver esta lógica novelística en cada uno de sus pasos.

2.2.1. El impulso novelístico como búsqueda

Pero el centro, el núcleo de este contenido que determina la forma, es siempre en última instancia el hombre. Cualquiera que sea el punto de partida directo, el tema concreto, el fin inmediato, etc., de una creación literaria, su esencia más honda se expresa en la pregunta: ¿qué es el hombre?³⁶⁹

Es fundamental pensar desde dónde se escribe una novela. Hemos visto cómo la épica se escribe desde una intención de contar la historia de un héroe que ilumina actitudes vitales capaces de suscitar acciones que pueden contra el caos y devuelven el orden. En la primera parte de esta investigación veíamos cómo se tiende a separar las dos formas de escritura desde la frontera del momento histórico, es decir, la épica es una forma expresiva de la edad antigua y la novela es la forma de expresión de una nueva actitud vital que se llama modernidad donde ya no hay un orden inmutable al que se tiende. Sin embargo, también hemos visto que la novela aparece en la edad antigua con el ejemplo de Dafnis y Cloe, y no nos atreveríamos a decir que la épica

³⁶⁹ G. Lukacs, *Significación actual del realismo crítico*, pg. 21.

deja de existir a partir de la modernidad, el gusto por la peripecia y el mundo ordenado se mantiene a nivel popular, incluso ha aumentado en esta última década.³⁷⁰

En su *Teoría de la novela*, Lukacs describía el mundo moderno como el final de un mundo cerrado y el principio de un mundo donde, siguiendo a Kant, las estrellas dejan de ser guías.

*¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que le están abiertos y que deben seguir por la luz de las estrellas!*³⁷¹

Sin embargo, el efecto estético de la novela es muy potente porque, lejos de abandonar al lector en un estado de flotación irreal, le confiere una fuerte sensación de realidad, un reconocimiento de vinculación. Hemos visto cómo la ironía, la presentación de lo que hay detrás de la apariencia, produce esa sensación de realidad, de manera que, lo que aparece como real, no es ninguna esencia que se vaya a constituir en mito, sino simplemente un estado detrás de la apariencia que se corresponde con el conocimiento de la interrelación. Por un lado muestra esa interrelación de todos los elementos que van construyendo un mundo y, por otra, siempre una intención vital que hace posible esa construcción, la búsqueda. Por eso, este capítulo intentará indagar en la búsqueda como una categoría propia de la novela,

³⁷⁰ Más adelante veremos como la novela sustituye al mito, y tiene su papel estructural en el mantenimiento de la comunidad. También tenemos que tener en cuenta que la novela no es una forma literaria popular, a pesar de que haya habido un momento en el siglo XIX de más éxito. Pero como ya hemos apuntado, las novelas con más éxito del siglo XVIII y también del XIX no son las que apuntan a una novela total, sino más bien las que se toman como referencia para saber estar en el incipiente mundo burgués. En la primer aparte de esta investigación aparece este tema tratado por Alfred Döblin.

³⁷¹ Op. Cit., pg. 29.

una exploración en la condición humana brindando siempre la propia búsqueda como condición fundamental.³⁷²

Es necesario distinguir condición humana de naturaleza humana. En este contexto conviene diferenciar una naturaleza humana como ideal de una condición humana como ámbito que se va conformando a lo largo de la historia y que precisamente la novela quiere mostrar sin conceptualizar, sin llegar a transformar en una esencia. Desde ahí traemos el concepto de naturaleza evolutiva de Marx, que además está presente en la forma novelística de plantear los hechos y en su consecuente transmisión de vinculación. Para Marx, el hombre capta el mundo fuera de sí en el momento en que expresa sus potencias humanas, precisamente la novela muestra esa incapacidad en el personaje, y además, entiende la naturaleza humana en el contexto social, el ámbito propiamente novelístico. En el libro *Marx and human nature*, Norman Geras recupera el concepto de naturaleza humana en Marx, reivindicando el uso específico que hacía de este concepto. Geras distingue entre las expresiones naturaleza humana y la naturaleza del hombre, empleando esta última expresión para significar “la naturaleza de los seres humanos en todos sus aspectos en un determinado contexto.”³⁷³ De manera que cuando habla de naturaleza humana se refiere a aquellos aspectos del ser humano invariables, permanentes y cuando habla de la naturaleza del hombre, está poniendo su atención en el aspecto mutable del hombre, en su transformación a lo largo de la historia. Es éste el aspecto que está en el fondo de la novela, como veremos, descubrir el entramado de relaciones y el nuevo mundo que se abre en sus aspectos positivos, pero también su propia problemática que no se

³⁷² En toda novela, lo que convierte al protagonista en tal es su actitud de búsqueda y siempre es la toma de conciencia de la búsqueda como esencia humana, lo que le transforma, como veremos.

³⁷³ N.Geras, *Marx and human nature, refutation of a legend*, pg. 24. *To mean de all-round character of human beings in some given context.*

puede identificar de otra manera más que en el mismo ensamblaje de ese nuevo mundo.

Interpretando la sexta tesis de Marx sobre Feuerbach, Geras ve posible que quisiera resaltar la expresión de la naturaleza del hombre en el conjunto de las relaciones sociales, lo que pretende en su libro es refutar la leyenda marxista sobre el rechazo de Marx a la existencia de la naturaleza humana. A nosotros nos interesa resaltar aquellos aspectos que Marx recoge en su idea de naturaleza humana porque tienen mucho que ver con los aspectos que trata la novela. Normas Geras, en su análisis de la sexta tesis de Marx sobre Feuerbach, destaca la relación de la naturaleza humana con la historia, el individuo y la sociedad:

*Pero la idea es básicamente la misma, a saber, sean cuales sean las circunstancias históricas dadas, la naturaleza del hombre se descubre en el mundo social en su conjunto. El campo de las cualidades y posibilidades humanas se actualiza en las relaciones entre los individuos, de manera que son estas relaciones las que tienen que ser investigadas si se quiere captar esa naturaleza en su integridad.*³⁷⁴

Veremos en el siguiente capítulo como el campo de la novela es lo social, de manera que es en las relaciones sociales, en la forma de organizarse propia de cada época, donde aparecen las lógicas de la condición humana, o aspectos

³⁷⁴ Op. Cit., pg. 49. *But the thought is basically the same, namely that, whatever it may be in the given historical circumstances, the nature of man is to be discovered in the totality of the social world. The range of human qualities and possibilities takes actual shape in the relations between individuals, so it is these relations that must be investigated if you would grasp the nature entire.*

que reconocemos como propiamente humanos atendiendo a la plenitud de la experiencia que nos ofrecen.³⁷⁵

Erich Fromm en su libro *Marx y su concepto del hombre*, intenta clarificar el uso que hacía de naturaleza humana, reivindicar la distinción entre naturaleza humana como algo constante que le define y naturaleza humana condicionada por las distintas circunstancias de cada época. A esta investigación le interesa la cita de *El capital*, a la que hace referencia Fromm:

*... si queremos saber qué es útil para un perro, tenemos que penetrar en la naturaleza del perro. Pero jamás llegaremos a ella partiendo del “principio de la utilidad”. Aplicado esto al hombre, si queremos enjuiciar con arreglo al principio de utilidad todos los hechos, movimientos, relaciones humanas, etc., tendremos que conocer ante todo la naturaleza humana en general y luego la naturaleza humana históricamente condicionada por cada época.*³⁷⁶

Más adelante veremos la novela como memoria de la humanidad mostrando los distintos condicionamientos de cada época, algo así como una construcción histórica del hombre, la pregunta que nos hacemos ahora es si además, la novela descubre la naturaleza humana en general a la que se refiere Marx, para lo cual, continuamos con los textos que recoge en este libro:

La esencia es pues, tanto histórica como ontológica. Las potencialidades esenciales de las cosas se realizan en el mismo proceso amplio que establece su

³⁷⁵ Este tema lo trataremos en la parte correspondiente a la novela como experiencia.

³⁷⁶ E. Fromm, *Marx y su concepto del hombre*, pg. 36.

*existencia. La esencia puede realizar su existencia cuando las potencialidades de las cosas han madurado en y a través de las condiciones de la realidad.*³⁷⁷

El impulso de búsqueda de la novela garantiza una visión del mundo desideologizada que justamente intenta dar con aquellos problemas en la forma de organización social que no permiten el desarrollo de las potencialidades de sus miembros. Las potencialidades esenciales de las que hablan Hegel o Marx constituyen lo que podríamos llamar una naturaleza humana esencial o constante, pero esas potencialidades sólo se conocen cuando se manifiestan en su existencia, es decir, en su desarrollo dentro de un mundo concreto o en su ausencia, cuando en un contexto determinado somos capaces de intuir su falta. Sin embargo, si hacemos un recorrido histórico por las novelas más representativas de cada época, podríamos quizás hacer un listado de esas potencialidades, pero la lectura final de cada una de ellas no recoge ese listado, sino que se queda con el reconocimiento de la búsqueda como esencia humana fundamental que provoca un vínculo a la realidad en forma de experiencia de comunidad. Aunque el final de las novelas es abierto porque no pretenden construir un relato que encierre una idea, son finales consumados, podríamos decir, donde el personaje ha sufrido un cambio y ha tenido acceso a una nueva consciencia, sea positiva o negativa, no debemos olvidar que la novela está orientada a una experiencia de comunidad en el lector y que el personaje es un instrumento para esa creación. En cualquier caso, aquí queremos resaltar que esa experiencia de comunidad que ofrece la novela viene del mostrar la relación del individuo con su mundo, de la idea de hombre productivo en el sentido de Hegel, Spinoza o Goethe además de Marx. Recuerda Fromm:

³⁷⁷ *Ibíd.*, pg. 39.

*Para Spinoza, Goethe, Hegel y Marx, el hombre vive sólo en cuanto es productivo, en cuanto que capta al mundo que está fuera de él en el acto de expresar sus propias capacidades humanas específicas y de captar al mundo con estas capacidades.*³⁷⁸

Justamente esto es lo que cuenta, si se puede decir así, la novela. El mundo no aparece como una abstracción o una idea, sino que se revela en las acciones del personaje. A la vez se revela el personaje y el mundo como si uno no pudiera existir sin el otro, de manera que todos los personajes son contruidos atendiendo a su relación con el mundo desde el nacimiento y la crítica social viene dada por la ineficacia en la forma de relacionarse los hombres para que puedan ser hombres productivos, es decir se sientan vivos, vinculados. La novela no parece una forma literaria burguesa que ponga el ideal de un individuo por encima de la realidad, sino todo lo contrario, una forma literaria que muestra el mundo en cuanto creación humana y sus fallos como ámbito de desarrollo humano. Ninguna novela aboga por un hombre ideal, en ese caso estaríamos hablando de otra forma literaria, el impulso novelístico es de búsqueda partiendo eso sí, de una esencia humana constante que es la de conocerse en la misma construcción de mundos. En realidad lo que se busca y lo que se encuentra en esta específica experiencia estética es el vínculo a lo real. Fromm también recoge la idea de vinculación de Marx de sus *Manuscritos económico-filosóficos*:

Esta relación activa con el mundo objetivo es llamada por Marx “vida productiva”. “Es la vida que crea vida. En el tipo de actividad vital, reside todo

³⁷⁸ Op. Cit., pg. 41.

un carácter de especie, su carácter de especie; y la actividad libre, consciente es el carácter de los seres humanos como especie.”³⁷⁹

Los personajes de novela luchan por ser activos en ese sentido de libertad y consciencia. Precisamente ese deseo de ser humanos plenamente es el impulso de búsqueda propio de la novela. Por eso uno de los temas fundamentales es el del amor, no sólo entre hombre y mujer, sino como motor de las relaciones humanas y de la vinculación al mundo. Personajes como Moreau en *La educación sentimental* son tratados desde su incapacidad de amar. Se pone de manifiesto el amor como invención individual, no real en el momento en que es un sentimiento que no transforma, que no toma decisiones, que no lleva a ver al otro. *Morau* no es capaz de establecer relaciones porque no es capaz de expresarse, su intento de conseguir un lugar en el mundo está basado en llegar a ser reconocido, para lo cual sus decisiones de acción se alejan de sí mismo, de su conatus siguiendo a Spinoza, y acaban sumiéndolo en una vida imposible. Al ver al otro no como otro, sino como otro para él, el mundo desaparece como posibilidad. El personaje termina fuera del mundo, sin haber desarrollado su persona porque no ha podido experimentar amor. En cambio, el amor es transformador en otras novelas como *Crimen y Castigo*, donde el personaje está dispuesto a limpiarse de lo que ha hecho antes de conocer el amor, sólo por la fuerza de ese sentimiento. Raskólnikov se coloca en una posición de verdadera búsqueda, rompe con lo comúnmente aceptable y queda a disposición de que aparezca algo que le vincule. En toda novela, el amor aparece de forma fundamental, ya sea como redentor o como ausente. También Fromm recoge el tema del amor visto por Marx en sus *Manuscritos económico- filosóficos* como parte fundamental de la naturaleza humana:

³⁷⁹ *Ibíd.*, pg. 45.

*Supongamos que el hombre es hombre y que su relación con el mundo es una relación humana. Entonces el amor sólo puede intercambiarse por amor, la confianza por la confianza, etcétera... Si quieres influir en otras personas debes ser una persona que estimule e impulse realmente a otros hombres. Cada una de tus relaciones con el hombre y la naturaleza debe ser una expresión específica, correspondiente al objeto de tu voluntad, de tu verdadera vida individual. Si amas sin evocar el amor como respuesta, es decir si no eres capaz mediante la manifestación de ti mismo como hombre amante, de convertirte en persona amada, tu amor es impotente y una desgracia.*³⁸⁰

Esta reciprocidad en el amor, el amor fructífero que es capaz de transformar y de recibir mientras da es justamente una de las constantes en la novela. Los personajes están vistos desde esa necesidad de amor real o fructífero y los condicionamientos que no lo hacen posible, condicionamientos que puede ver el lector, que está fuera, pero que no puede ver el personaje, que está dentro de su acción. Lo que falla en esa vida plenamente humana a la que se acoge el impulso del autor es la relación, de manera que lo singular sólo puede manifestarse en la relación, necesita del otro. Este texto de Marx resulta fundamental para entender el impulso de la novela, el punto de vista del que parte, por un lado, la certeza en la necesidad de la manifestación de la singularidad y por otro la búsqueda de cuáles son las resistencias concretas de cada época a que pueda realizarse. La novela es positiva porque siempre pone de manifiesto esa posibilidad de desarrollo de la singularidad y a la vez crítica porque busca los condicionamientos erróneos. Esa singularidad, esa naturaleza humana que hemos visto en los textos de Marx queda iluminada en la crítica social. Erich Fromm hace una reflexión además sobre la sensación de realidad que conlleva esta relación

³⁸⁰ Op. Cit., pg. 41.

del hombre con el mundo exterior y justamente, la experiencia de la novela es una experiencia de realidad, en el sentido en que poniendo de manifiesto un problema de relación, crea relación, mostrando esa necesidad, la crea, y por lo tanto produce la sensación de realidad:

*Relacionándose con el mundo objetivo, a través de sus facultades, el mundo exterior se vuelve real para el hombre y, en realidad, es sólo “el amor” lo que hace al hombre creer verdaderamente en la realidad del mundo objetivo exterior. Sujeto y objeto no pueden separarse.*³⁸¹

El final de *Dafnis y Cloe* es la consumación de la relación sexual que es posible después del reconocimiento social de los amantes, y ellos consuman aquello que no entendían, pero que les llevaba a una búsqueda constante y por lo tanto a una relación determinada con su mundo. De alguna manera, cuando el mundo los reconoce, los capacita para el cumplimiento de su amor, ese cumplimiento sería imposible sin ese reconocimiento:

*Mientras, Dafnis y Cloe se acostaron en el lecho, desnudo contra desnudo, y allí se besaron y se abrazaron y se volvieron a besar, sin que en toda la noche pegaran un ojo. Entonces, Dafnis le hizo a Cloe lo que Lycenia le había enseñado y Cloe comprobó que todo cuanto habían hecho en el bosque y entre los arbustos no eran más que juegos infantiles.*³⁸²

Ya nos hemos referido en otras ocasiones al final del Quijote como reconocimiento de su lugar en el mundo y aceptación de su persona y no de su figura idealizada. Es el momento en el que puede tomar decisiones y repartir sus bienes. Este

³⁸¹ Op. Cit., pg. 44.

³⁸² Op. Cit., pg. 92.

reparto muestra una comunidad en la que cada uno tiene su lugar, lugar que pierden durante la locura idealista de Alonso Quijano como don Quijote. En el desarrollo de la novela ha habido una caída del ideal en un viaje hacia la vinculación al mundo, la pertenencia a la comunidad, una pertenencia que no hubiera sido posible desde la aceptación del papel que la sociedad brindaba al personaje, sin la búsqueda producida por el ideal no hubiera sido posible la vivencia consciente de comunidad de la escena final. Porque en ese momento parecía claro que esa identidad no podía ser otra cosa que la de ser humano, Alonso Quijano apodado el bueno. Al que no puede pertenecer a ningún grupo porque sigue un impulso interno hacia lo armónico, sólo le queda pertenecer a la Humanidad.³⁸³ Este tema quizás sea el más potente de los temas alemanes, está en las óperas de Mozart o en el himno a la alegría de Beethoven, pero en general en todas las obras de Goethe.

Esa identidad sólo se puede alcanzar en una vida-viaje. Para llegar a sentir la Humanidad hay que romper las barreras sociales y entrar en relación con cualquiera, noble, pueblo llano, artista o burgués. Y es el amor como fuerza viva y creadora el que da pie a ese viaje formativo. De alguna manera hay una chispa en cada uno que tiene que ser alimentada para que no muera en la experiencia cotidiana. Ése es el viaje que cuenta Goethe en su *Wilhelm Meister*. Wilhelm comienza rechazando su futuro predispuesto de comerciante para encontrarse en la relación con los otros.

En *Berlin Alexanderplatz*, el protagonista llega a sentir la necesidad de estar entre otros, pero de forma consciente, sin perder la razón. Después de un largo viaje

³⁸³ Este tema quizás sea el más potente de los temas del arte alemán, está en las óperas de Mozart o en el himno a la alegría de Beethoven y siempre en los textos de Goethe entre otros.

de búsqueda llega a un lugar con un futuro totalmente inseguro por la amenaza de guerra, pero con una nueva forma de estar en comunidad que le abre un mundo nuevo:

Hacia la libertad vamos, vamos hacia la libertad, el viejo mundo ha de hundirse, despierta, brisa matinal.

*Y el paso marcando, izquierdo y derecho, izquierdo y derecho, marchamos, marchamos, sacamos el pecho, cien músicos vienen subiendo el repecho, tambores y pífanos, videbún, videbún, unos van en cabeza, otros van en común, algunos aguantan, otros cómo y según, uno sigue adelante, otro más y otro aún, videbún, videbún.*³⁸⁴

En *Pabellón de Cáncer*, Solschenizyn salva a su protagonista de la grave enfermedad. Como un milagro, es capaz de salir del hospital y abandonar su condición de preso, tiene una nueva vida por delante al gozar de salud y libertad, va en el tren tumbado, una experiencia excepcional comparada con sus viajes de preso, pero cuando creemos que su vida es posible, nos devuelve a la realidad de una sociedad aniquiladora, un mundo moralmente enfermo que inhabilita para la vida. Este final es el culmen de un proceso de curación no sólo médico, sino básicamente de esperanza a través de la relación humana de la posibilidad de un cambio político. El personaje quiere empezar a vivir, pero ha alcanzado esa posibilidad en un mundo cerrado y apartado, el hospital, la realidad de fuera romperá esa esperanza y se convierte en el principio de otra novela. Pero él no abandona el deseo de humanidad que le permite sobrevivir a situaciones físicamente destructivas.

³⁸⁴ A. Döblin, *Berlín Alexanderplatz*, pg. 458.

Otros no sobrevivieron. El sí. Y no había muerto de cáncer. Y el destierro se resquebrajaba ya como la cáscara del huevo.

Recordó el consejo del comandante de que se casara. Pronto le aconsejarían todos lo mismo.

¡Qué bien se estaba tumbado!

Pero cuando el tren se estremeció y se puso en marcha, en el punto más característico de su pecho_ allí donde se ubica el corazón o se emplaza el alma_ sintió un espasmo, un zarpazo. Se retorció, se dio la vuelta y se echó de bruces sobre el abrigo introduciendo su crispado rostro en el anguloso macuto que contenía las hogazas de pan.

El tren corría. Las botas de Kostoglotov, como algo muerto se bamboleaban sobre el pasillo del vagón con las punteras hacia abajo...

Un hombre malvado arrojó tabaco a los ojos del Macaco Rhesus.

Así, sin más ni más. Sin reparo ni consideración...³⁸⁵

Si bien todas estas novelas clásicas no hacen un recuento de las potencialidades generales humanas sino más bien ofrecen una experiencia de vinculación a la realidad a través de una búsqueda de sentido, el sentido es sentirse vinculado a la realidad, lo que sí muestran son los condicionantes propios de cada momento histórico. Los condicionantes no son iguales para todos los miembros de una sociedad, pero hay una sensibilidad vital propia de cada época que condiciona por igual y que se enfrenta a la potencialidad de un personaje, que se vuelve instrumento para desvelarla. Hartmann

³⁸⁵ A. Solschenizyn, *Pabellón de cáncer*, pg. 616.

alude en su *Estética* a la creación por parte del hombre de un sentido que pone en juego su ser ético. Señala que justamente el mundo sin sentido es el que lo convierte en el que lo da. Nosotros entendemos que la organización social está basada en una sensibilidad vital, una forma de entender el mundo que modifica las posibilidades de relación y que es precisamente el hombre como ser ético en el sentido de Hartmann, en su interacción con él, el que pone de manifiesto esas modificaciones que no se corresponden con las necesidades propiamente humanas. De alguna manera el hombre tiene que dejar al mundo sin ese sentido concebido para poder ser hombre:

*Si el hombre mediante sus fuerzas, su sentimiento del valor y ocasional realización en el mundo es capaz de la donación de sentido entonces adquiere sentido para él justo la falta de sentido del mundo como un todo: entonces se le ocurre ser el donador de sentido en ella.*³⁸⁶

La novela parte de la necesidad de buscar también ese sentido opuesto a lo humano propio de cada época y que no permite la singularidad, la propia *donación* de sentido. Hartmann da un paso más en su exposición y apunta a la imposibilidad de otorgar sentido cuando el mundo lo rechaza por principio. Encontramos una correlación con la concepción postmoderna del mundo como absolutamente fragmentado y absurdo, con una negación radical del sentido, por lo tanto con la imposibilidad de la novela siguiendo este impulso de búsqueda.

³⁸⁶ N. Hartmann, *Estética*, pg. 475.

*A un mundo que rechazara el sentido no podría otorgárselo —se le opondría—, pero sí a un mero mundo "sin sentido", que por sí mismo fuera indiferente a él y perfectamente abierto a la donación de sentido.*³⁸⁷

Precisamente, la novela plantea la forma de estar en el mundo de un personaje que de alguna manera se ve incapacitado para expresar sus potencias humanas por los fallos en la organización social, de manera que su captación del mundo fuera de sí se va mermando conforme esa presión social aniquiladora se va radicalizando. En este sentido, nos valen los diferentes recorridos históricos de la novela que hemos hecho, en los que se ve una evolución en el peso de la narración hacia el mundo interior del personaje conforme ese rechazo al sentido se va fraguando socialmente, hasta llegar a incapacitarlo totalmente en las novelas postmodernas, rompiendo de esta manera con el impulso novelístico. El impulso narrativo, cuando deja de buscar y describe lo que da por hecho, abandona el espíritu novelístico del que hablaba Lukacs y vuelve de alguna manera a la épica.

*La epopeya forma una totalidad de vida acabada en sí misma, la novela busca descubrir y edificar la totalidad secreta de la vida... Así el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva se objetiva como psicología de héroe novelesco: esos héroes están siempre buscando.*³⁸⁸

Hanna Arendt define el espacio de lo humano como el espacio de aparición de lo nuevo mediante la acción y el discurso, el espacio donde aparecen unos hombres frente a otros y se comunican gracias a la condición de pluralidad. La novela escribe desde ahí, digamos que desde el deseo del cumplimiento de esa humanidad, como

³⁸⁷ *Ibíd.*, pg. 475.

³⁸⁸ G. Lukacs, *Teoría de la novela*, pg. 59.

veremos en el tercer capítulo de esta parte, muestra los defectos en nuestra forma de organizarnos que no lo permiten, para contar hombres y mujeres con acción y discurso que intentan mantener ese espacio humano o mujeres y hombres que no pueden llegar a ser humanos por esa falta de espacio para aparecer. La potencia de la novela es su forma de contarlo, creando una experiencia a través de una construcción de realidad. Lo real es la presencia, lo que se aparece, el mundo se aparece delante del lector ofreciéndole la posibilidad de conocerlo a través de una experiencia estética.

Nos parece interesante traer hasta aquí la crítica que Marx y Engels hacen a la crítica literaria de novelas desde sus presupuestos filosóficos acerca de la naturaleza humana. En *La sagrada familia*, Marx y Engels elaboran una crítica a la crítica crítica que justifica novelas que no representan al hombre real, al hombre que actúa socialmente, sino que construyen un falso mundo desde conceptos preconcebidos. No hay realidad en esas novelas porque no se puede ver ni sentir. Las sensaciones las coloca la crítica pero no están en la novela. Además de esa falta de presencia y de sensaciones, también hay un falso orden social, el autor coloca a sus personajes en escenarios elegidos arbitrariamente para montar una historia, pero ninguno de los personajes resultan creíbles porque no se muestran como son, sino desde sus creencias. Y pone como ejemplo *Los misterios de París*, de Eugenio Sue:

El señor Pastor no habla ni del cancán ni de la polka, sino de la danza en general, de la categoría de la danza, categoría que no se baila en ninguna parte, excepto en el cerebro crítico del señor Pastor. Que se toma, pues, la pena de observar un baile en la “Chaumiére”, de París, y su espíritu germano-

*cristiano se rebelará frente a ese atrevimiento, a esa ingenuidad, a esa petulancia graciosa, a esa música del movimiento sensual.*³⁸⁹

Y más adelante pone el ejemplo de la caridad al servicio del entretenimiento de las clases altas. En este caso, el texto literario no llega a descubrir lo que hay detrás de la apariencia, sin ironía, por lo tanto no estaría buscando nada, sino describiendo la ideología o vivencias de una clase social determinada. Rebaja un tema tan importante como la miseria a una oportunidad para lograr una trama superficial.

*La miseria es explotada sabiamente para procurar al benefactor lo picante de la novela, la satisfacción de la curiosidad, aventuras, disfraces, el goce de la propia excelencia, emociones, etcétera.*³⁹⁰

Resulta interesante para este capítulo la referencia a la naturaleza humana que hacen Marx y Hegel cuando describen la clase proletaria como inmersa en una situación inhumana. De alguna manera se puede equiparar al derecho a una vida digna negada para los trabajadores que los conduce a una revolución necesaria:

*Ella se encuentra, para emplear una expresión de Hegel, en el rebajamiento en rebelión contra ese rebajamiento, rebelión a la cual es empujada, necesariamente, por la contradicción que existe entre su naturaleza humana y su situación, que constituye la negación franca, neta y absoluta de esa naturaleza.*³⁹¹

No se refiere esta cita a ninguna novela, sino a la crítica a la obra de Proudhon, *¿Qué es la propiedad?* Traemos sin embargo esta idea de naturaleza humana que está

³⁸⁹ K. Marx y F. Engels, *La sagrada familia o crítica a la crítica crítica*, pg. 83.

³⁹⁰ *Ibíd.*, pg. 220.

³⁹¹ *Ibíd.*, pg. 50.

en la base de muchas novelas. La justicia o la igualdad no son reivindicadas en ningún texto, pero aparecen siempre como una necesidad para lograr el desarrollo de cualquier ser humano como ser singular y por lo tanto una comunidad basada en la pluralidad. En *Dafnis y Cloe*, los amantes no pueden consumir su amor hasta que no son reconocidos en su linaje, sin embargo, ellos destacan sobre el nuevo mundo aristócrata que se les ofrece por su naturalidad, basada en una relación no jerárquica con su mundo. Don Quijote, en su viaje al margen del papel social que le toca representar, es capaz de ver el mundo en igualdad. El lector no tiene una visión de los duques por encima de ninguno de los personajes que pueblan los caminos porque todos son vistos desde su condición de humanos. Se puede incluso pensar en este texto como algo excepcional en su época porque el pensamiento cultural de entonces no permitía esta visión. Precisamente esta capacidad de ver el mundo en la novela desde la igualdad es lo que le permite acceder a la naturaleza humana, a aquello que convierte a un ser humano en humano. Muchas novelas tratan de la caída a un nivel inferior, de un proceso de dejar de ser humano, es el caso de *El extranjero* de Camus o *El túnel* de Sábato, el sentimiento de no estar vinculado les lleva a no sentir y por lo tanto a que todas las posibilidades de acción tengan el mismo valor, ninguno. El hombre productivo del que hablaba Marx desaparece. Pero lo que cuentan esas novelas es precisamente el proceso que lleva a esa situación y transparentan lo propiamente humano en lo que esos personajes han perdido.

En otro momento de esta crítica a la crítica crítica, Marx hace referencia a Rodolfo, un personaje de la novela de Eugenio Sue. Este personaje separa el alma y el cuerpo, dando valor sólo al alma y despreciando el cuerpo. Su ideología cristiana le obliga a tomar esa decisión, pero en este caso, la novela no adopta una postura irónica ante el personaje, sino que lo cuenta de una forma plana. Marx reflexiona sobre esta

forma de estar en el mundo como aniquiladora de la naturaleza humana y, en realidad, cualquier lector de novelas podría leer la falta de verdad vital en el texto, la incongruencia con respecto a la experiencia que tenemos de nuestra naturaleza.

*Este es el medio cristiano, el medio que arranca el ojo, si el ojo es causa de escándalo; que corta la mano, si la mano es causa de escándalo, que, en una palabra, mata al cuerpo, si el cuerpo es causa de escándalo; pues el ojo, la mano, el cuerpo, no son, en realidad, más que accesorios superfluos y pecadores del hombre. Hay que matar la naturaleza humana, si eso cura sus enfermedades.*³⁹²

Este texto nos parece muy esclarecedor en cuanto a la idea de la novela como búsqueda desde un impulso realista o de visión de lo real en relación. Lo interesante de la experiencia de la novela es el acercamiento a la verdad en tanto que lo que vemos somos capaces de identificarlo con nuestra esencia humana, o mejor dicho, somos capaces de reconocer nuestra esencia humana en aquello que se nos cuenta dando lugar a un placer transformativo. Mientras que la epopeya o el mundo del cuento nos da claves de interpretación del mundo, la novela simplemente nos coloca en un lugar donde nos reconocemos y ese reconocimiento de nuestra humanidad que no da lugar a dudas es transformativo, como veremos en el tercer capítulo. La naturaleza humana aparece como un supuesto, en realidad como el supervisor de lo que se cuenta, es el foco que ilumina la acción, donde podemos ver aquello que no permite su desarrollo. Lo interesante de este libro de Marx y Engels es precisamente no dar por hecho la capacidad lectora. Una lectura plana sólo da lugar a una interpretación, no a la experiencia de comunidad que aporta la novela.

³⁹² *Ibíd.*, pg. 203.

De manera que podemos decir que la novela plantea la visión de una forma de organizarnos, un mundo, desde el punto de vista humano, es decir, desde esa naturaleza humana a la que se refiere Marx. Lo interesante de la novela es que no da por hecho una naturaleza humana, pero es capaz de crear una experiencia de comunidad, de reconocimiento de lo propiamente humano que ofrece algunas certezas precisamente por ese carácter de experiencia. Desde aquí entendemos que la novela es siempre realista no por ser imitación, sino por su impulso de búsqueda, de hacer aparecer que le lleva a crear una experiencia que siempre es una verdad vital. La novela no parece tener vocación de nutrir el espíritu objetivo con un listado de lógicas que conforman la condición humana, sino más bien de despertar singularidades en su forma de ser intersubjetivas o comunitarias.

2.2.2. *La novela como memoria de la humanidad*

Lukacs, en su descripción de la mimesis del arte, cuando construye una teoría estética que coloca al arte como una forma de antropomorfizar la naturaleza, piensa en su rendimiento social, en su papel de memoria de la humanidad en tanto que recoge lo digno de recordar en la vida cotidiana, aquello que enriquece y profundiza en la esencia del hombre:

*El arte tiene aquí un rendimiento doble: por una parte, lo digno de recuerdo se fija artísticamente en una forma que corresponde a su valor: el que el acto subjetivo singular de recepción dé lugar a un recuerdo pierde el decisivo carácter que tiene en la vida cotidiana, puesto que aquel acto —en principio al menos— **puede siempre evocarse otra vez**. Aunque el objeto así fijado desaparezca de la memoria individual, queda permanentemente **fijado en la memoria de la humanidad**, al menos según su principio. Por otra parte, lo que*

*se incorpora a esa memoria es lo digno de recordación, lo que amplía, enriquece y profundiza nuestro concepto del hombre, de sus relaciones con la naturaleza a la que está vinculado.*³⁹³

La novela, como obra de arte social, como veremos, se constituye de manera consciente como memoria de la humanidad, mostrando la evolución del hombre a través de la historia en su relación con la naturaleza y en su construcción de mundos, de formas de estar juntos. Kant, en su *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita*, señala a la Historia como el campo capaz de descubrir una evolución en la humanidad en cuanto especie. Precisamente habla de la posibilidad de desvelar lo oculto a través del relato de los acontecimientos:

*... las acciones humanas se hayan determinadas conforme a leyes universales de la Naturaleza, al igual que cualquier otro acontecimiento natural. La Historia, que se ocupa de la narración de tales fenómenos, nos hace abrigar la esperanza de que, por muy profundamente ocultas que se hallen sus causas, acaso pueda descubrir al contemplar el juego de la libertad humana en bloque, un curso regular de la misma, de tal modo que cuanto se presenta como enmarañado e irregular ante los ojos de los sujetos individuales pudiera ser interpretado al nivel de la especie como una evolución progresiva y continua, aunque lenta, de sus disposiciones originales.*³⁹⁴

Marx distingue entre una naturaleza humana general y la específica expresión de la naturaleza humana en cada cultura. Distingue dos tipos de apetitos humanos: los constantes y fijos: hambre o sexo, que sólo cambian en sus formas, y los “apetitos

³⁹³ G. Lukacs, *Estética*, Tomo II, pg. 182.

³⁹⁴ I. Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, pg. 3.

relativos” que no son parte integral de la naturaleza humana, sino que pertenecen en su origen a ciertas estructuras sociales y condiciones de producción y comunicación: la necesidad de dinero, por ejemplo.

La potencialidad del hombre, para Marx es una potencialidad dada. No puede cambiar, como la estructura del cerebro, se mantiene igual desde el comienzo de la historia. Sin embargo el hombre cambia en el curso de la historia, se desarrolla, se transforma, es el producto de la historia. La Historia es la historia de la realización del hombre a través del proceso de su trabajo y su producción.

El total de lo que se llama historia del mundo *no es más que la creación del hombre por el trabajo humano y el surgimiento de la naturaleza para el hombre, éste tiene, pues, la prueba evidente e irrefutable de su autocreación, de sus propios orígenes.*³⁹⁵

Resulta fundamental entender la condición humana en constante transformación, en ese sentido la definición de Hanna Arendt de condición humana aclara esta posibilidad de dar cuenta de una gran historia de agenciamientos. La investigación de Hanna Arendt sobre la condición humana resulta básica para esta forma de ver la novela. Comenzamos por su distinción entre condición y naturaleza humanas:

Para evitar malentendidos: condición humana no es lo mismo que naturaleza humana y la suma de la totalidad de actividades humanas y capacidades que se corresponden con la condición humana no constituyen nada parecido a la naturaleza humana... Por otro lado, las condiciones de la existencia humana- la vida en sí misma, la natalidad y la mortalidad, la

³⁹⁵ K. Marx, *El capital*, pg. 626.

*mundaneidad, la pluralidad y la tierra- no pueden “dar cuenta” nunca de lo que somos o responder a cuestiones sobre quién somos por la simple razón de que nunca nos condicionan absolutamente.*³⁹⁶

Si entendemos la condición humana como una forma de condicionarnos a lo largo de la historia a través de la actividad humana, entonces podemos entender la novela como un mecanismo de comprensión de esas condiciones. No está en su intención mostrar un mundo cerrado de significados sino llevar a la consciencia las condiciones que se van tramando a lo largo de la historia. Hanna Arendt define concretamente la condición humana:

*La condición humana comprende más que las condiciones bajo las cuales le es dada la vida al hombre. Los hombres son seres condicionados porque todo aquello con lo que establecen contacto se convierte en una condición de sus existencias.*³⁹⁷

El impulso novelístico trata de mostrar el mundo como forma de estar juntos,³⁹⁸ el mundo como construcción humana que nos va condicionando. Este es uno de los puntos fundamentales que la distingue literariamente. No es una palabra fundadora sino una palabra en relación. Por eso la presencia³⁹⁹ es la categoría estética principal de la novela como ha apuntado Ortega. Pero es fundamental visualizar el punto de

³⁹⁶ H. Arendt, *The Human Condition*, pp. 10-11. *To avoid misunderstanding: the human condition is not the same as human nature, and the sum total of human activities and capabilities which correspond to the human condition does not constitute anything like human nature... On the other hand, the conditions of human existence_ life itself, natality and mortality, wordliness, plurality, and the earth_ can never “explain” what we are or answer the question of who we are for the simple reason that they never condition us absolutely.*

³⁹⁷ *Ibid.*, pg. 9. The human condition comprehends more than the conditions under which life has been given to man. Men are conditioned beings because everything they come in contact with turns immediately into a condition of their existence.

³⁹⁸ Veremos más tarde esta definición de mundo en J. L. Nancy.

³⁹⁹ La presencia como categoría estética propia de la novela será tratada específicamente en la tercera parte de esta investigación, aunque ha ido apareciendo en todos los capítulos.

partida de la novela sin dar por hecho ninguna naturaleza humana definida y acabada que nuestra actividad debe acatar.

Hemos visto el impulso de novelar como búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, de aquellas formas de estar en el mundo acordes a nuestra naturaleza, siendo esta abierta, pero manteniendo una constancia en el tiempo en cuanto a la necesidad de relación con el exterior, que no se pierde mientras se mantiene el movimiento de búsqueda sin cerrar el sentido en un discurso. Además de esta búsqueda que siempre encuentra la propia búsqueda como elemento esencial del ser humano, en ese buscar, ejerce un papel de crítica sobre los elementos constituyentes de una sociedad determinada que no permiten que el ser humano se desarrolle como tal. Es en ese sentido en el que la novela asume el papel de memoria de la humanidad. Primero, acepta el hombre como proyecto y no como un ser acabado, segundo, su punto de partida es el del humanismo, mantenerse fiel a un deseo de hombre capaz de relacionarse desde el desarrollo individual de cada uno de sus miembros y tercero, conscientemente, asume su papel de mostrar un momento histórico, la red de relaciones que componen una sociedad revelando las fuerzas que la sostienen. Cualquier forma artística revela el espíritu de una época, la potencia de la novela está en crear una experiencia en el tiempo y el espacio concretos, reproduciendo el estado vital de los hombre y mujeres que viven ese momento, revelando las fuerzas que actúan sobre ellos y la red de relaciones que mantienen de forma inconsciente en el día a día de la vida cotidiana. La novela muestra lo imposible de ver en la vida cotidiana, justo aquello en lo que estamos inmersos sin tener perspectiva para verlo. El uso de la palabra, elemento fundamental en las relaciones sociales y en un espacio y tiempo, hacen que esa mimesis creadora, se convierte en

una recreación consciente de las relaciones vitales en las cuales estamos inmersos de manera inmediata, sin poder ver los puntos de vista, por ejemplo, de los otros.

En ese sentido, los descubrimientos de la novela, aunque no sean conceptualizados, sino iluminados en su propia forma de ser, en el tiempo y el espacio, son precursores de conceptos filosóficos, como escribe Kundera en *El arte de la novela*:

*La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (la búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos. ¿Qué fabulosas “descripciones fenomenológicas” las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno?*⁴⁰⁰

Todos estos descubrimientos no proceden de teorías, sino de impulsos novelísticos en épocas determinadas. La necesidad de novelar es la necesidad de uno de los miembros de una cultura que comparte una lengua. Esta necesidad aparentemente individual sin embargo es compartida por todos los miembros de esa comunidad dispuestos a entrar en el mismo modus de búsqueda y de inquietud que, el que convertido en novelista, ha necesitado compartir. De manera que la necesidad de novelar, como veremos, es individual, en cuanto prende en un individuo, pero es social porque nace de una inquietud compartida que es la que sienta las bases de la comunicación novelesca. Esa búsqueda viene determinada por una situación compartida con respecto a la realidad de una época y un espacio y tiempo concretos y es desde el sentimiento que suscita esa situación desde el que se produce la búsqueda. Lo que encuentra, las lógicas que dan cuenta de las formas de relación propias de ese

⁴⁰⁰ M. Kundera, *El arte de la novela*, pg. 43.

momento y ese lugar, llegan a ser identificadas porque satisfacen el planteamiento, son capaces de dar cuenta del sentimiento vital de esa época y el problema de sentido, en cuanto falta de vinculación a lo real.

Martin Buber se plantea en *¿Qué es el hombre?* la pregunta sobre la esencia del hombre. Lo primero que hace es un recuento por la historia de la filosofía para mostrar un planteamiento de la cuestión existencialista o racionalista, pero siempre alejados de las cuestiones que verdaderamente darían una respuesta totalizadora. En realidad, al estar inmerso en un proceso vital, si se olvida su ser en movimiento, se olvida su esencia. En esta cita de Martin Buber, donde resume los olvidos de la antropología filosófica, aparecen sin embargo, los campos propios de la novela:

*Una antropología filosófica legítima tiene que saber no sólo que existe un género humano sino también pueblos, no sólo un alma humana sino también tipos y caracteres, no sólo una vida humana sino también edades de la vida; sólo abarcando sistemáticamente éstas y las demás diferencias, sólo conociendo la dinámica que rige dentro de cada particularidad y entre ellas, y sólo mostrando constantemente la presencia de lo uno en lo vario, podrá tener ante sus ojos la totalidad del hombre.*⁴⁰¹

Este contenido ideal de la antropología filosófica, que recogiera la variedad de formas de estar en el mundo y su relación entre ellas, se identifica con el contenido real de la novela. Estamos indagando en la especificidad de la novela desde su impulso de búsqueda, impulso propiamente humano, o como hemos visto, principio de la naturaleza humana que la novela siempre muestra. Pero ese principio no tiene un contenido material, es decir, se revela como parte esencial del ser humano cuando

⁴⁰¹ M. Buber, *¿Qué es el hombre?*, pg. 18.

queda en evidencia por las circunstancias sociales el fin del proyecto individual. La novela es una búsqueda que lo que siempre muestra es la necesidad de mantener la búsqueda, pero además, muestra las circunstancias históricas que dificultan la posibilidad de ser humano del hombre. Ese mostrar las circunstancias históricas a través de una acción vital mantiene la dinámica de las relaciones por la capacidad de crear presencia, de manera que la novela se constituye en un instrumento fundamental para la antropología filosófica en lo que tiene de memoria presente de la humanidad.

Ortega, cuando reivindica la razón vital, antes de Martin Buber, está reivindicando esa necesidad de no perder la diversidad de los puntos de vista a lo largo de la historia y los pueblos:

*Si el universo hubiese presentado una faz idéntica a lo ojos de un griego socrático que a los de un yanqui, deberíamos pensar que el universo no tiene verdadera realidad, independiente de los sujetos. Porque esa coincidencia de aspecto ante dos hombres colocados en puntos tan diversos como son la Atenas del siglo V y la Nueva York del xx indicaría que no se trataba de una realidad externa a ellos, sino de una imaginación que por azar se producía idénticamente en dos sujetos.*⁴⁰²

No hay, según Ortega, una forma unívoca de ver el universo, no podemos entenderlo sin tener todas las perspectivas, de manera que resulta fundamental tener en cuenta los puntos de vista tanto de las distintas épocas como de los distintos lugares. Y continúa acercándose más a la definición de razón vital al pensar en cada vida humana como un punto de vista sobre el universo. De manera que la novela, que cuenta el punto de vista de una vida humana en un contexto histórico determinado, de

⁴⁰² J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, obras completas, tomo 3, pg. 200.

alguna manera sería un ejercicio de la razón vital que además, no intenta cerrarlo en un concepto, sino que lo mantiene vivo en su forma presencial de plantearlo.

Cada vida es un punto de vista sobre el universo. *En rigor, lo que ella ve no lo puede ver otra. Cada individuo – persona, pueblo, época – es un órgano insustituible para la conquista de la verdad.*⁴⁰³

Ortega hace a continuación referencia al hombre utópico como un hombre que no es fiel a su punto de vista y que pretende llegar a un sistema válido para todos los tiempos y todos los hombres. En realidad, la aplicación de estas ideas son las que la novela está poniendo en evidencia como formas de despojar al hombre de su esencia, la realización de su punto de vista.

*La doctrina del punto de vista exige, en cambio, que dentro del sistema vaya articulada la perspectiva vital de que ha emanado, permitiendo así su articulación con otros sistemas futuros o exóticos.*⁴⁰⁴

Ortega entiende la vida humana como un proyecto supeditado a la toma de decisiones. Esa toma de decisiones está basada en las creencias que constituyen el estado del hombre pero que no tienen una articulación totalmente lógica. Sin embargo, sí están estructuradas, de manera que la jerarquía en la que se organizan permite entender la vida propia y la de los diferentes tiempos. Pero la condición fundamental para entender cuál es la creencia fundamental de cada época es la comparación con otras épocas, y siguiendo con su teoría sobre la necesidad de pluralidad y diferentes puntos de vista, cuanto mayor sea el número de épocas que podamos comparar, más preciso será el conocimiento.

⁴⁰³ *Ibíd.*, pg. 200.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, pg. 201.

*El diagnóstico de una existencia humana- de un hombre, de un pueblo, de una época- tiene que comenzar filiendo el repertorio de sus convicciones. Son estas el suelo de nuestra vida. Por eso se dice que en ellas el hombre está. Las creencias son lo que verdaderamente constituye el estado del hombre. Las he llamado “repertorio” para indicar que la pluralidad de creencias que un hombre, un pueblo o una época está, no posee nunca un articulación plenamente lógica, es decir, que no forma un sistema de ideas, como lo es o aspira a serlo, por ejemplo, una filosofía.*⁴⁰⁵

Evidentemente, la posibilidad de entender el sistema de creencias de una época pasada se amplía enormemente con la novela. Al poner en evidencia la relación problemática entre los repertorios del individuo y la sociedad en la que tiene que desarrollarse, no sólo relativiza tales creencias, sino que presenta de qué forma fueron configurando una forma de estar juntos, un mundo. La novela siempre acaba fijando la necesidad del desarrollo individual como esencia de la naturaleza humana, esencia que se basa en la búsqueda y no en la adherencia incondicional a un sistema de ideas. Para la razón histórica de Ortega, que pretende entender las distintas épocas históricas desde la comparación, la novela supone una memoria fundamental de las relaciones entre individuo y sociedad y por lo tanto del entramado de las ideas y la vida.

Lukacs, en su *Teoría de la novela*, definía la novela por la ruptura con el mundo exterior, de manera que otro tipo de narración de historias, como las de Dostoyevski supondrían el fin de la novela por la reconciliación con ese mundo exterior. La novela estaría según él, como ya hemos apuntado en otras partes de esta investigación,

⁴⁰⁵ J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Obras completas, Tomo 6, pg. 14.

suscrita a un periodo temporal, el del hombre problemático que no tiene como fin más que el fracaso por no estar dirigido hacia un fin común:

*En el fracaso de toda interioridad, cada destino singular no constituye sino un episodio y el mundo está hecho de una suma infinita de estos episodios aislados, heterogéneos, que no tienen como destino común sino el fracaso necesario. Aquí, por el contrario, el fundamento filosófico de esa relatividad es el logro posible de los esfuerzos dirigidos hacia un fin común.*⁴⁰⁶

Después de leer su *Teoría de la novela* y *Materiales sobre el realismo* parece posible que en el fondo Lukacs estuviera distinguiendo las buenas novelas como aquellas que terminan en una visión del mundo donde es posible una vida en común, de las malas novelas, que se quedarían bajo un alma romántica poniendo de relieve la imposibilidad de congruencia entre el individuo y la sociedad, poniendo el ideal por encima de la realidad. En esta investigación, como hemos ido viendo, entendemos la novela como una forma positiva, aunque crítica, de plasmar la problemática del individuo puesto que todas las obras aportan una experiencia de comunidad y la seguridad de que lo humano reside en el desarrollo individual para mantener una pluralidad absolutamente necesaria como posibilidad de comunidad.⁴⁰⁷

Jordi Claramonte en su libro *Desacoplados* da una vuelta al individuo problemático de Lukacs en el análisis de algunas películas de western. El planteamiento del western, en el que el guión resulta fundamental y el espíritu de esos guiones respira del espíritu de las novelas escritas en el siglo XIX, es un planteamiento justamente en el que el individuo se enfrenta a la institución. Viviendo

⁴⁰⁶ J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, Obras completas, Tomo 6, pg. 14.

⁴⁰⁷ Sobre este tema ver el apartado sobre la novela como experiencia de comunidad.

en la frontera, el mundo virgen de sociedad, tiene que enfrentarse a la llegada del montaje social que intenta organizar a todos sus miembros en roles asignados que la mayoría de las veces no coincide con el ser singular del individuo. Jordi Claramonte explica esta dialéctica con la figura del desacoplado. El hombre del western sería un desacoplado en tanto que sus disposiciones no pueden acoplarse con el repertorio de posibilidades que ofrece ese nuevo mundo más socializado:

Una de las intuiciones centrales de este ensayo es que el modo de relación más característico del western es el del desacoplado, aquel para quien el orden modal hegemónico, el mundo como quien dice, se ha vuelto radicalmente contingente- la tierra un estéril promontorio, el firmamento una turbia y pestilente unión de inmundos vapores- en la medida en que el repertorio de materialidades relacionales que encuentra o admite acoplamiento fértil con las disposiciones e inteligencias que el western es capaz de poner en juego.⁴⁰⁸

Todos los westerns desacoplados terminan bien en el sentido en que a través de una acción que diseñan desde un reconocimiento de su *conatus*, son capaces de mantenerlo, de mantenerse, por lo tanto, en su singularidad, en ese reclamo social que le obliga a abandonarla. Pero uno de los elementos más importantes es que plantea los condicionamientos sociales concretos de ese lugar y esa época determinada. No se trata de una condición existencial, sino de una condición social, podríamos decir, y eso tiene en común con la novela que, aunque ahonde más en cuestiones metafísicas o religiosas incluso, del ser humano, pone de relieve los fallos en la forma de

⁴⁰⁸ J. Claramonte, *Desacoplados, estética y política del western*, pg. 11.

organización social, el personaje se enfrenta al papel que le toca y que no le permitirá desarrollar su contatus.

*Ahora bien la constatación de la necesaria existencia de esos desacoplamiento no debe hacernos confundirlos con un elemento más de una heideggeriana condición humana, pasando alegremente por el alto momento crítico que los desacoplamientos suponen. Las inercias de lo instituido tienen una reconocida tendencia a cristalizar, a cosificar las relaciones que funden determinados repertorios y a dejar fuera las potencias de lo instituyente.*⁴⁰⁹

El western está muy bien elegido como ejemplo de cambio social, de hombres que tienen que adaptarse a un mundo que no se corresponde además con sus “creencias”, siguiendo a Ortega, pero en realidad, cada época histórica lleva consigo este desajuste, para empezar, el miedo a lo desconocido, a imposibilidad de acoplarse a situaciones en las que no se confía y para seguir, los miles de matices de cada momento histórico.

Siempre ha estado presente la relación entre filosofía y literatura, en cuanto que parecen dos formas distintas de enfrentarse a las mismas preguntas. Muchas novelas descubren mundos susceptibles de ser pensados y, normalmente, los descubren antes de que la filosofía los piense, en cualquier caso, igual que Martin Buber hace un recorrido histórico con la pregunta sobre el hombre por la filosofía, la novela puede colocarse en la misma situación, mostrando a lo largo de la historia cómo es el hombre en cada momento histórico y evidenciando que hay una esencia que se mantiene en el tiempo, la de buscar y encontrar un sentido sólo en el reconocimiento de la singularidad, en la posibilidad de desarrollo de la singularidad y la posibilidad

⁴⁰⁹ *Ibíd.*, pg. 81.

de la comunidad desde ahí. Lo podemos ver desde *Dafnis y Cloe*, que necesitan estar en el lugar que les corresponde para poder estar juntos, hasta Oleg de *Pabellón de cáncer*, que sufre la miseria humana producida por un control extremado de las instituciones. Mientras la filosofía intenta dar respuesta a la pregunta sobre el hombre, y Martin Buber hace un recorrido histórico sobre ella poniendo de relieve los reduccionismos de los que parte, la novela no se plantea una respuesta, simplemente quiere verlo en su dimensión relacional, visión imposible en la vida cotidiana. El simple hecho de ver aporta un conocimiento que implica una experiencia transformadora, como veremos. La novela tiene una función social y es memoria de la humanidad en cuanto mantiene viva la sensibilidad de cada época, ofrece la posibilidad de asistir a formas de vida del pasado. Esta posibilidad de revivir la experiencia vital propia de cada época viene dada por su carácter de mundo actual, es decir, como apuntaba Bajtin, la novela no quiere narrar el pasado ni inventar un mundo ficticio, sino que en su impulso está conseguir reflejar de forma experiencial la actualidad, de manera que gracias a este impulso, tenemos acceso al pasado en presente, no como una interpretación, sino como asistencia.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Hemos visto como dentro de la novela la imaginación juega un factor fundamental, pero la fantasía crea otro tipo de experiencia estética. La ciencia ficción, sin embargo, puede imaginar un futuro con unas condiciones que den cuenta de una sensibilidad vital posible entroncando con la problemática actual.

3. LA NOVELA COMO EXPERIENCIA DE COMUNIDAD

3.1. La novela como intervención social. Función comunitaria

Como veremos en este capítulo y hemos entrevisto en los anteriores, la novela es una obra de arte social en su propia articulación. Toda forma artística lleva consigo una experiencia de comunicación que la convierte en un acto social, lo peculiar de la novela es que su objeto es el hombre en cuanto ser social y su impulso tiene una intención transformadora en ese sentido. Este impulso de transformación del mundo actual no es directo, sino más bien una consecuencia del espíritu de crítica que sí impulsa la escritura. El espíritu de crítica da lugar a una experiencia que en tanto experiencia, transforma. Por eso podemos hablar de un impulso de intervención, porque, como hemos visto en los prólogos de los primeros autores o en las voces de los posteriores, partiendo de una necesidad subjetiva, esa necesidad subjetiva solo se colma haciéndose extensiva a toda la humanidad. Esta intención transformadora, como veremos, necesita construir un texto, crear un efecto, una experiencia que la haga posible y en este sentido, la novela se aleja de ser una representación. Su carácter realista, como hemos visto, nada tiene que ver con la imitación, sino con llegar al mundo relacional que hay detrás de la apariencia y que se presenta como verdad vital, un objetivo que necesita de una recreación ordenada.

El título del capítulo se refiere a una función comunitaria para distinguirla de una función social atendiendo a las diferencias entre sociedad y comunidad, entendiendo por comunidad una experiencia relacional que sólo es posible en el mantenimiento de la pluralidad de los seres que toman parte en ella y la sociedad, siguiendo a J. L. Nancy, como “la asociación disociante de las fuerzas, de las

necesidades y de los signos.”⁴¹¹ Tendremos que distinguir desde ese punto de vista la diferente forma de ejercer esa función comunitaria con respecto al mito. De alguna manera, la novela substituye al mito con una función estructural dentro de la sociedad.

3.1.1. *El campo de la novela: la dimensión social del hombre.*

El campo de la novela viene definido por su impulso, que hemos visto de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana. Esa búsqueda, no tiene lugar en el campo del conocimiento científico, ni en la historia, sino en el campo de las relaciones humanas. Todas las novelas se enmarcan en un lugar y en un tiempo determinados donde tiene lugar alguna acción que involucra a varios personajes. La búsqueda necesariamente necesita un campo de relación en el que se puedan encontrar los mecanismos que la mueven, si no fuera búsqueda, sino expresión de una intuición o emoción, estaríamos en un género literario diferente. Podemos decir que el campo de las relaciones humanas que toma la novela es la forma de organización social propia de una época y un lugar concretos para llegar a mostrar, de forma experiencial y desde su crítica, el mundo realmente habitable basado en la interrelación como lógica fundamental de la condición humana. Lo que transparenta la apariencia gracias a ese impulso de realidad al que nos hemos referido es esa lógica, y veremos más tarde cómo lo que espera el lector de novela es esa experiencia, de manera que la novela, como el mito, también es fundante en tanto que, al ser experiencia, transforma la conciencia. El mundo, según Jean Luc Nancy, no es un lugar, sino una manera de existir:

⁴¹¹ J.L. Nancy, *La comunidad inoperante*, pg. 23.

*Un mundo no es ni espacio ni tiempo: es nuestra manera de existir juntos. Es nuestro mundo, el mundo de nosotros, no como una posesión sino como la apropiación de la existencia en cuanto finita, en cuanto que su propia esencia (existir) es al mismo tiempo llegar a un mundo y abrirlo.*⁴¹²

El campo social en el que se mueve la novela es el campo de juego en el que se ponen en relación los individuos entre sí y con las instituciones que controlan sus relaciones. Esas sociedades que se van creando a lo largo de la historia promulgando leyes, abriendo y cerrando espacios de relación según las ideas que se van generando, necesitan ser vistas. Ser vistas significa, que al ser el medio en el que se mueve el individuo en su vida cotidiana, no se presentan con la distancia adecuada para poder ser analizadas. La sociedad se va transformando ciegamente porque no puede verse a sí misma. Aunque establezca métodos de estudio sobre cada una de sus facetas, la sensibilidad que genera y que configura a sus miembros no se detecta en el análisis. Una cosa son los datos y el estudio sociológico, que se realizan desde ella misma, y otra, ponerla a juicio desde la sensibilidad. Martin Butor define la novela como el laboratorio del relato, siempre a la búsqueda de una forma que pueda dar visibilidad a estos puntos ciegos:

*El nacimiento de esas ficciones responde a un deseo, cumple una función. Los personajes imaginarios llenan los vacíos de la realidad, nos la aclaran.*⁴¹³

El escritor de novela, lo que detecta es una falta de mundo en el sentido de existir-con donde pueda expresarse y por eso busca esa experiencia de mundo que anhela mientras critica la sociedad que la impide. Existe un punto ciego en la visión

⁴¹² J.L. Nancy, *La comunidad inoperante*, pg. 126.

⁴¹³ M. Butor, "La novela como búsqueda", *Sobre Literatura, I*, pg. 11.

de la actualidad, que viene precisamente del carácter presente, y ese ángulo muerto, fundamental para tener una visión real, lo muestra la novela. De alguna manera, señala las propiedades emergentes de un sistema social que se escapan al plan prefigurado. Por esta razón, la novela es crítica siempre, porque ejerce de visor para captar el error, aquello que no permite la pluralidad, el desarrollo de las singularidades, fundamental para el mantenimiento de la comunidad. El concepto de comunidad en Jean Luc Nancy se ajusta a esa experiencia que otorga la novela en base a su distinción entre singularidad e individualidad. Precisamente, la novela moderna cada vez se va centrando más en mostrar la individualidad extrema en sociedades que van perdiendo paulatinamente su carácter comunitario. Lukacs se refiere al protagonista de la novela como un individuo problemático que está enfrentado a la sociedad porque no puede desarrollar su ideal en ella. Sin embargo, las novelas, aunque muestran esa individualidad in-humana, lo hacen desde una crítica que transparenta la singularidad latente del personaje que intenta encontrar otras singularidades para poder comunicarse. El protagonista de la novela pensamos que desea, más que tener un ideal y el deseo de sí mismo en plenitud es lo que le lleva a realizar un movimiento de agenciamiento en el sentido deleuziano.⁴¹⁴ Ese agenciamiento resulta cada vez más difícil a lo largo de la historia porque la sociedad se radicaliza en su generación de individuos como simplemente partes indivisibles de una masa. Pero la novela suscita siempre una experiencia de comunidad porque el narrador siempre presenta esa subjetividad aunque el personaje no sea capaz de agenciarse un espacio creativo donde pueda desarrollarse como Wilhelm Meister. La imposibilidad transparenta la necesidad y esa certeza es lo que crea en el lector esa

⁴¹⁴ Sobre este tema ver *El Antiedipo* de Deleuze y Guattari

experiencia. La singularidad es la posibilidad de comunicación y expresión.⁴¹⁵ Para que sea posible esa singularidad es necesaria una pluralidad, condición opuesta a la idea de una sociedad inquebrantable que es fruto de deseo del individuo ya asumido como tal. Don Quijote puede reconocer su singularidad en su bondad al final de su historia y desde ahí es capaz de relacionarse con los que le rodean. Pero precisamente, esa bondad que le definía fue el detonante que le llevó a la locura de perderse a sí mismo en el colectivo de la caballería. La mayoría de los personajes de novela buscan su singularidad en un viaje larguísimo de retorno al principio pero con conciencia. Madame Bovary muere en el mismo estado en el que se encuentra en el primer capítulo, cuando quiere salir de su entorno asfixiante. En ese momento no era más que una sensación, al final del libro es una constatación. En *La educación sentimental*, Frédéric vuelve al final a su casa anhelando “el frescor de la hierba y la paz provinciana”⁴¹⁶ para huir del medio tan ficticio en el que se había movido. Su anhelo de pureza le lleva a la imposibilidad de relación. En el primer capítulo pone la amistad por Deslauriers por encima de todo y después de todo ese viaje “individual” termina en una conversación con el mismo Deslauriers en la que reconocen que lo mejor de su vida fue la visita frustrada de jóvenes al prostíbulo de la ciudad, el acto más inocente y por lo tanto, de verdad puro. En *La educación sentimental*, se ve este deterioro del personaje hacia un individualismo provocado por los valores de la sociedad de su momento. Para hacerse un hueco en ella, le obligan a ser como ellos, cumplir con las normas capaces de sostener una vida cómoda que se revela en la novela como infra-mundo.

⁴¹⁵ Más adelante veremos cómo Hannah Arendt también trata la singularidad y la pluralidad como condiciones necesarias para que tenga lugar la acción y el discurso.

⁴¹⁶ Op. Cit., pg. 599

El punto de vista desde el que se realiza la asistencia a cada época y lugar es fundamental para definir la novela. Su foco está en la relación, en mostrar los modos de relación de una época haciendo hincapié en los problemas que genera para el desarrollo de las singularidades. En *¿Qué es el hombre?*, Martin Buber hace un recorrido sobre el punto de vista del que parte la pregunta filosófica en cada época, todos puntos de vista reduccionistas según su mirada, sin embargo, quiere llamar la atención en la forma en que Feuerbach la aborda:

*Feuerbach no alude con el hombre que constituye el objeto supremo de la filosofía al hombre como individuo; alude al hombre con el hombre, al enlace de yo y tú. “El hombre individual en sí, nos dice en su programa, no tiene en sí la esencia del hombre, ni como ser moral ni como ser pensante. El ser del hombre se haya sólo en la comunidad, en la unidad del hombre con el hombre, una unidad que se apoya, únicamente, en la realidad de la diferencia entre yo y tú.”*⁴¹⁷

El campo de la novela es el mundo como espacio de relación desde el prisma de ese ser del hombre del que habla Feuerbach. La novela no parte de una ideología, pero sí de una necesidad de comunidad como esencia del ser humano. Por eso constituye una crítica, porque no crea una narración ejemplificadora, sino una narración que muestra lo real, lo que hay tras la apariencia, de manera que además de hacernos entender cuál es el problema, nos recuerda nuestra esencia en la experiencia que suscita. Buber se siente en deuda con este descubrimiento de Feuerbach, que por otro lado dejó sin desarrollar, y presenta una nueva perspectiva para la pregunta sobre el hombre que coincide con lo que siempre nos descubre la novela. Critica tanto al

⁴¹⁷ Op. Cit., pg. 58

individualismo como al colectivismo y propone el entre como terreno propiamente humano. Pero además, reclama la necesidad de autenticidad para que llegue a existir una auténtica relación entre dos personas. Recordemos que la novela pretende descubrir lo auténtico tras la apariencia en su impulso de llegar a crear una experiencia de comunidad. Desde este nuevo planteamiento reconoce como posible llegar a ver al ser humano tal y como es, planteamiento que coincide con el impulso novelístico:

*Ahora podemos dirigirnos al individuo y reconocerlo como el hombre según sus posibilidades de relación; podemos dirigirnos a la colectividad, y reconocerla como el hombre según su plenitud de relación. Podremos aproximarnos a la respuesta de la pregunta “¿Qué es el hombre?” si acertamos a comprenderlo como el ser en cuya dialógica, en cuyo “estar-dos-en recíproca-presencia” se realiza y se reconoce cada vez el encuentro del “uno” con el “otro.”*⁴¹⁸

Aunque suponga un tema suficiente para otra tesis doctoral, no hay que dejar de apuntar la importancia de esta coincidencia del impulso novelístico y la pregunta por el hombre desde el punto de vista ético. Estamos viendo que la novela tiene una función comunitaria, función que tiene que ver además de la experiencia de comunidad que suscita con el conocimiento que aporta sobre el ser humano, sobre su esencia relacional. “Reconocer al hombre según sus posibilidades de relación” es exactamente la aportación ética de la novela. No se puede hablar de tipos en la novela como en la épica, pero sí de, a través de infinitas posibilidades de situaciones, asistir una y otra vez a este principio de necesidad de relación y necesidad de pluralidad y

⁴¹⁸ *Ibíd.*, pg. 150.

desarrollo de la propia singularidad para poder llegar a la experiencia de comunidad en la que el hombre se realiza como tal. Se puede decir que la novela siempre cuenta lo mismo pero en contextos de tiempo y lugar diferentes planteando los distintos problemas a los que se ven enfrentadas las posibilidades de relación según las distintas formas de organizarnos socialmente. Pero el acercamiento del lector a la novela es siempre bajo el deseo de una experiencia de comunidad.

Otro tema importante que surge desde este prisma es el de la relación entre filosofía y literatura, que aquí sólo podemos bosquejar. En estos tiempos en los que se plantean la filosofía o la literatura de frontera es precisamente este compartir la pregunta desde el mismo punto de vista el que puede darle base. Parece que son campos que se retroalimentan: la visión novelística del mundo abre nuevas cuestiones para la filosofía y, la investigación filosófica sobre el hombre puede definir el impulso novelístico. En la crítica literaria, tampoco podemos extendernos aquí, es donde esta conjunción debería estar más clara, el crítico con conocimiento filosófico sobre cuestiones que aparecen en la novela puede llegar a una lectura más profunda y por lo tanto, ayudar a introducir la novela en la comunidad. Alfonso López Quintás, que ha estudiado la literatura como un mapa de procesos de construcción y destrucción humanas apunta esta necesidad:

Cuanto mejor se conozcan estos fenómenos humanos, más profundamente se calará en las obras literarias. De ahí la necesidad ineludible, por parte del intérprete, de leer cuidadosamente obras filosóficas que describan y analicen conceptos tales como amor y odio, lealtad y perfidia, agradecimiento y resentimiento, piedad y despego, entusiasmo y abatimiento, veracidad y falacia, palabra y silencio...

*Numerosos autores, tanto antiguos y modernos (Platón, Plotino, San Agustín, Santo Tomás, Pascal, Hegel, Fichte, Kierkegaard, J.H. Newman...) como contemporáneos (Romano Guardini, Jean Guitton, D. von Hildebrand, M. Scheler, Ch. Moeller, B. Haering, P. Laín Entralgo, Th. Haecker, Peter Wust, M. Nédoncelle, M. Buber, Henri J.M. Nouwen...) ofrecen en sus obras multitud de precisiones acerca de tales conceptos básicos.*⁴¹⁹

Milan Kundera, novelista en constante reflexión estética, subraya el carácter de la novela de guardiana del “mundo de la vida” que siempre ofrece una parte de la existencia hasta entonces desconocida y que va fraguando un proyecto que en su caso considera europeo:

*La novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La “pasión de conocer” (que Husserl considera como la esencia de la espiritualidad europea) se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre y la proteja contra “el olvido del ser”; para que mantenga “el mundo de la vida” bajo una iluminación perpetua.*⁴²⁰

Hemos visto en otros capítulos cómo consideramos que el impulso novelístico va más allá de la Edad Moderna, aunque sea Cervantes el que toma conciencia de la novela como tal y abra un camino más definido. Tampoco estamos de acuerdo en que este impulso sea únicamente europeo, consideramos que Japón, por poner un ejemplo de una cultura alejada de la europea, mantiene el impulso novelístico desde el siglo X con *La historia de Gengi* además de la actual existencia en prácticamente todas las culturas. En cualquier caso la idea de guardiana del “mundo de la vida” abriendo

⁴¹⁹ Véase el artículo de A. López Quintás, *El análisis literario y su poder formativo*, (<http://www.hottopos.com/convenit/lq1.htm>)

⁴²⁰ M. Kundera, *El arte de la novela*, pg. 14.

espacios de pensamiento sobre el ser humano a través de los tiempos, es válida para esta investigación. Kundera señala los mundos de cada autor, mundos que tienen que ver con la forma de organizarse de cada época:

En efecto, todos los grandes temas existenciales que Heidegger analiza en Ser y Tiempo, y que a su juicio han sido dejados de lado por toda la filosofía europea anterior, fueron revelados, expuestos, iluminados por cuatro siglos de novela... con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar “lo que sucede en el interior”, a desvelar la vida secreta de los sentimientos; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la tierra hasta entonces incógnita de lo cotidiano; con Tolstoy se acerca a la intervención de lo irracional en las decisiones y comportamientos humanos. La novela sondea el tiempo; el inalcanzable momento del pasado con Marcel Proust; el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos, que llegados al fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos. Et caetera, et caetera.⁴²¹

Parece clara la influencia de la novela sobre la filosofía como ofrecimiento de una visión nueva, sin embargo no está bien visto por parte de la literatura la “intrusión” de la filosofía. La crítica siempre recela de las novelas que llaman de tesis, que parten de alguna idea que quieren reflejar en la novela. Este reduccionismo olvida que la filosofía puede alimentar el impulso de búsqueda sin convencer al novelista de ningún concepto cerrado. En realidad estamos hablando de dos campos en pregunta constante y la forma de preguntarse es prácticamente paralela a lo largo de la historia

⁴²¹ *Ibíd.*, pg. 15.

porque es una pregunta suscitada en un contexto histórico determinado. La novela, como veremos, abre nuevas posibilidades de relación haciendo ver lo caduco del mundo actual. Lo vemos en don Quijote y su planteamiento de la igualdad en una sociedad estamental, en la necesidad de poder conocerse a uno mismo en el Wilhelm Meister, en el problema del rol en la sociedad burguesa en Madame Bovary o cualquiera de las novelas norteamericanas de mediados del siglo XX.

Aunque no podamos extendernos en este tema que se abre, sí nos interesa resaltar que una parte de la filosofía se interesa por el ser social del hombre y coincide con el campo de la novela, por eso, algunos filósofos como Goldman, estudia la novela desde el punto de vista sociológico. Sin embargo, la novela, jugando en el campo de la dimensión social del hombre, no refleja al hombre como simple producto de un modelo social y económico, eso nos llevaría a una novela realista de representación, sino la dimensión comunitaria del hombre que subyace detrás de la organización social en la que se ve inmerso. El campo de la novela no es la pura subjetividad, ni la transcendencia, ni el aspecto político del ser humano, sino el ser social para revelar el ser comunitario. En *La condición humana*, Hanna Arendt alude a la novela como obra por completo social:

El sorprendente florecimiento de la poesía y la música desde la mitad del siglo VIII hasta casi el último tercio del XIX, acompañado por el ascenso de la novela, el único arte por completo social, coincidiendo con una no menos llamativa decadencia de todas las demás artes públicas, especialmente la

*arquitectura, es testimonio suficiente de la estrecha relación entre lo social y lo íntimo.*⁴²²

Cuando Hanna Arendt se refiere a obra por completo social entendemos que se refiere a su campo, a que su interés o su impulso no se dirige a la intimidad ni la trascendencia, sino al aspecto social del hombre, a la estrecha relación entre lo íntimo y lo social. Entiende la sociedad como el lugar de la convención, de lo común, que imposibilita la acción. Mientras que en el mundo griego, el ámbito de lo público estaba restringido a la individualidad, el mundo moderno entiende lo público como la ausencia de individualidad.⁴²³ Hanna Arendt distingue la Edad Moderna, edad en la que hemos visto que la novela se hace consciente de sí misma, como la época en la que se ha perdido la certeza de un mundo futuro, una época en la que ni siquiera el mundo parece real, la humanidad socializada es la que se interesa sólo por las clases y no por el hombre, de manera que el conflicto entre lo individual y lo social está perfectamente tramado:

La rebelde reacción contra la sociedad en la que Rousseau y los románticos descubrieron la intimidad iba directamente y en primer lugar contra las igualadoras demandas de lo social, contra lo que hoy llamaríamos conformismo inherente a toda sociedad. Es importante recordar que esta rebelión tuvo lugar antes de que el principio de igualdad, al que hemos culpado

⁴²² Op. Cit., pg. 39. The astonishing flowering of poetry and music from the middle of the eighteenth century until almost the last third of nineteenth, accompanied by the rise of the novel, the only entirely social art form, coinciding with a no less striking decline of all the public arts, especially architecture, is sufficient testimony to a close relationship between the social and the intimate.

⁴²³ Hemos tratado este tema en la primera parte de la investigación, siguiendo la Estética de Hegel y las ideas sobre la novela de los románticos.

*del conformismo a partir de Tocqueville, hubiera tenido tiempo de reafirmarse en la esfera social o política.*⁴²⁴

Esta es otra muestra del adelanto a los cambios sociales de la novela, de su capacidad de abrir nuevas posibilidades de relación latentes en el momento. Sobre esta capacidad transformadora trataremos en el próximo apartado. Hemos visto que un mundo, según Jean Luc Nancy es nuestra manera de existir juntos implicando un nosotros. Este sentido de mundo nos vale para entender cómo la novela plantea la falta de mundo en el momento en que no se puede dar el nosotros. Merleau Ponty en cuyo pensamiento destacamos el sentido relacional del hombre con su entorno y la concepción del mundo como simultáneo al momento de vivirlo, entiende que no puede existir sin interrelación, sin que existan dos consciencias constituyentes:

*La coexistencia tiene, en todo caso, que ser vivida por cada uno. Si ni uno ni otro somos consciencias constituyentes, en el momento en que vamos a comunicar y encontrar un mundo común, nos preguntamos quién comunica y para quién existe el mundo.*⁴²⁵

Esta necesidad de consciencia constituyente para la existencia de un mundo que posibilite la comunicación, es precisamente el movimiento que guía al personaje, que no es capaz de esa interrelación porque no es autosuficiente para alcanzar esa consciencia instituyente, sino que necesita al otro. El personaje de novela está abocado a los otros para poder desarrollar su daimon. No puede ser héroe porque no depende absolutamente de él el conseguirlo. Esta es la verdadera interrelación que

⁴²⁴ Op.Cit., pg. 39. *The rebellious reaction against the society during which Rousseau and the romanticists discovered intimacy was directed first of all against the leveling demands of the social, against what we would call today the conformism inherent in every society. It is important to remember that this rebellion took place before the principle of equality, upon which, we have blamed conformism since Tocqueville, had had the time to assert itself in either the social or the political realm.*

⁴²⁵ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pg. 368.

presenta y que permite la experiencia de comunidad que suscita. El otro no es otro en el sentido de alteridad total, sino que yo no puedo ser sin el otro. El mundo, siguiendo a Merleau-Ponty es lo que se vive en contacto con los otros y la novela lo que viene a mostrar es la resistencia a la creación de mundo en la forma social de organizarnos y la interrelación como condición de humanidad.

La novela no plantea si algo está bien o mal, simplemente muestra en una actualidad aquello que sería propiamente humano y aquello que no lo es. Lo propiamente humano se presenta como posibilitador de los actos de intersubjetividad, de comunicación, de crear mundo, lo inhumano aparece justamente en la suspensión de la intersubjetividad.

En don Quijote, por ejemplo, en el momento en que los duques organizan toda la farsa para reírse de los protagonistas, con ese poder de la sociedad estamental de su época, el lector, que los ha acompañado ya por un largo camino, se siente encerrado como ellos, sin ninguna posibilidad vital porque están en un espacio donde es imposible la intersubjetividad, la comunicación. De alguna manera se acaba el mundo para ellos hasta que pueden salir de ahí. Al estar colocados en planos diferentes los duques y ellos, la comunicación no es posible, los protagonistas son vistos desde la chanza, pero como no tienen conciencia de ello, la situación se vuelve inhumana. El deseo de Sancho de ser gobernador es usado por los duques para entretener sus aburridas vidas, y es el uso del otro lo que las novelas critican una y otra vez. El viaje constructivo de Quijote- Sancho se paraliza cuando son tratados como objetos. Se quedan sin mundo por la imposibilidad de relación y eso se traduce en un efecto expresivo sombrío y en una relación problemática entre ellos, una falta de entendimiento.

Cualquier novela pondrá por delante las dificultades con las que se encuentra el personaje para ese desarrollo humano, siempre un uso interesado por parte de otros, ya sea el dinero de la herencia del príncipe Mischin en *El Idiota* de Dostoyevski, las posibilidades sociales de Swann en *En busca del tiempo perdido*, la juventud y la inocencia de Franz Castorp en *La montaña mágica*, la libertad moral de Oleg en *Pabellón de cáncer*... En cada novela, la singularidad que mantiene al personaje vivo se convierte en objeto de deseo de uso de otro u otros y por lo tanto, el personaje se convierte en objeto y pierde su carácter humano. Ese deseo de lo más valioso del otro no aparece en la novela además como un impulso de maldad de un personaje cualquiera, sino como fruto de los valores que sostienen una época, la sociedad en la que viven. El lector se hace consciente de esos valores que rompen con la posibilidad de comunidad, puede ver las propiedades emergentes negativas que surgen del espíritu de su época, de su forma de organizarse. A la novela le interesa el alma humana en toda su profundidad, pero no tiene el interés poético de alimentarla sino un interés prosaico, en el sentido de alejado del ideal, simplemente exponer el entorno al que está expuesta. El personaje de novela no es un héroe en sentido estricto, no quiere realizar ninguna hazaña, ni siquiera tiene que tener un ideal imposible de realizar, si eso no forma parte de su personalidad, no es más que uno, un uno que podría ser yo, que podría ser cualquiera porque todos estamos bajo la influencia de ese contexto que lo rebaja a un nivel inhumano.

3.1.2. *La función estructural de la novela en substitución del mito*

En su ensayo *Mito, magia, mimesis*, Eduardo Subirats plantea el mito como palabra originaria ligada a la naturaleza y fundadora de la comunidad humana:

*Es la palabra ligada a los orígenes de la naturaleza y de la vida, y al mismo tiempo al fundamento de la comunidad humana. Por ello, por encontrarse en los fundamentos del ser, la palabra y los relatos mitológicos poseen una función ritual y una consistencia sagrada.*⁴²⁶

Esta palabra fundadora a la que se refiere Subirats no tenía nada que ver con la narración y mucho menos con la ficción. Ni era invención, ni creencia, más bien “una palabra real, una palabra actualizada a través del relato, el canto y la danza, una palabra vinculada a la acción realizada en el sentido dramático del *dromenon griego*.”⁴²⁷

Esta palabra mítica siempre ha sido considerada vinculadora de individuos desde la solidaridad, de manera que en su base está “una ética para la comunidad humana.”⁴²⁸ Todavía ahora, en un mundo donde el mito está interrumpido, como señala J.L. Nancy⁴²⁹, estamos dispuestos a reconocer en él, las lógicas de la condición humana, pero exactamente las lógicas que provienen de una situación primordial. El artículo de Subirats cuenta el proceso moderno de identificación del mito con una representación, convirtiéndolo en un a-logon y por lo tanto en ficción:

*La condena teológica del mito como representación falsa, su adelgazamiento epistemológico a la categoría de ficción y su reducción gramatológica a texto lo relegan a un a-logon.*⁴³⁰

⁴²⁶ E. Subirats, “Mito, magia, mimesis”, en Antipod. Rev. Arqueol., N° 15, pg. 34.

⁴²⁷ *Ibíd.*, pg. 34.

⁴²⁸ *Ibíd.*, pg.34.

⁴²⁹ Retomaremos en la tercera parte esta idea de Nancy del mito interrumpido en cuanto pérdida de su poder, para hablar de la novela como experiencia de comunidad.

⁴³⁰ *Ibíd.*, pg. 38.

Y continúa exponiendo su retorno como una recuperación estética que parte del descubrimiento por parte de Nietzsche del mito como origen de la tragedia griega. En ese momento, se da cuenta de que el mito en la música puede dar lugar a un reencuentro del hombre con sus pasiones, sus ritmos más profundos y su pertenencia a la naturaleza. Subirats concede a Nietzsche y el psicoanálisis la recuperación de la memoria mitológica y lo interesante en esta investigación es la consideración del mito como un “sustrato profundo y creador de experiencia humana.”⁴³¹ Nietzsche entendía que el ser humano se había vuelto abstracto y por lo tanto, la civilización moderna había empobrecido absolutamente la experiencia humana. El hombre ya no fluía con la naturaleza y se movía al margen de su propio ritmo. Lo que había perdido era la experiencia sensible y emocional podía recuperarlo a través del arte, la literatura y la psicología. También Subirats recoge el objetivo de Thomas Mann de recuperar el mito debido a la anulación de la conciencia individual causado por el totalitarismo. Había que superar la individualidad burguesa por una individualidad libre. Porque si el mito hacía referencia a la ética, el mundo moral es el propio de la modernidad, un mundo que “comprende normas fundadas en una voluntad subjetiva elevada a principio racional universal, en el sentido de la *areté* aristotélica o el principio moral categórico de Kant.”⁴³²

En la primera parte de esta investigación observamos como la novela, desde el punto de vista de los románticos y del propio Lukacs pertenecía al mundo moderno, al mundo abandonado del mito en el que el hombre ya no estaba vinculado a la naturaleza y de alguna forma su relación con ella se había vuelto nostálgica. La novela era vista por los románticos como el espacio perfecto para la recreación de esa

⁴³¹ *Ibíd.*, pg. 39.

⁴³² *Ibíd.*, pg. 34.

nostalgia. Parece claro que la novela pertenece a ese mundo en el que ya no existe una ética basada en los mitos que mantenga vinculados a los hombres entre sí en una comunidad y a los hombres con la naturaleza manteniendo un tipo de vida que respeta los ciclos naturales. Podemos entender que la búsqueda de la novela a la que nos hemos referido, esa búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, provenga de la nostalgia por la humanidad en este sentido, por recuperar ese doble vínculo que parece propiamente humano y no la fragmentación y la imposibilidad de comunicación a la que llevan las sociedades basadas en individuos no singulares, sino simples partes indivisas de una masa. Desde ahí, el anhelo que lleva a escribir una novela es la necesidad de experiencia, que solo puede darse en la comunicación. Las pulsiones vitales de las que hablaba Nietzsche, las pasiones, la búsqueda de la propia singularidad aparecen en la novela con carácter de presencia suscitando las emociones que son fruto de la comunicación. Una narración que solo quisiera relatar hechos pasados, que solo quisiera describir y no poner en juego lo que sea la humanidad, no necesita crear una experiencia, pero la novela, en su deseo de alcanzar ese vínculo roto, necesita una experiencia. Por eso se convierte en un objeto artístico con una función estructural social que substituye al mito. No aporta verdades que sostienen una ética, pero sí muestra las posturas morales que son válidas para todos y que revelan lógicas que no sirven como referencias racionales, sí como experiencias transformadoras. En cuanto a la recuperación de la experiencia al que se referían tanto Nietzsche como Mann, la novela substituye al mito. El carácter vívido de la palabra mítica es substituido por la creación de una experiencia a través de una mimesis creativa.

Pero también debemos referirnos a mito en el sentido aristotélico, en tanto que mimesis de praxis, historia que cuenta una acción propiamente humana, para entender

la novela como sustitución del mito en tanto que creación de experiencia comunitaria que pone de relieve la condición humana de la interrelación. La falta de vínculo con el exterior por un lado, y de intimidad por otro como vínculo con uno mismo es lo que la novela intenta subsanar. Al mostrar los problemas sociales que llevan a esta desvinculación, revela la relación como horizonte propiamente humano.

Jordi Claramonte expone en su artículo *Primeros apuntes sobre la teoría clásica* la teoría clásica de la praxis humana como reveladora del quien a través de la acción y el discurso, haciendo alusión a Hanna Arendt cuando dice que para que esa praxis tenga lugar necesitamos de los otros:

*La acción y el discurso son a la vez entonces lo más personal que cada cual podemos aspirar a desplegar, lo más irrenunciablemente nuestro... y al mismo tiempo, siempre al mismo tiempo y es importante sostener esto, son lo más común que podemos mostrar, aquellos polos de sentido que nos permiten encontrarnos con nosotros mismos y con los demás. Y lo son además de tal manera que este discurso y esta acción constitutiva sólo pueden darse, sostiene Arendt (Arendt, 2002, pág 80 y ss,) cuando estamos rodeados y en cierta forma asistidos por los otros, por uno u otro tipo de comunidad.*⁴³³

En este mismo artículo se refiere a la teoría aristotélica sobre el mito como mimesis de praxis, de manera que el mito puede entenderse como una historia que imita esa acción humana, la praxis, una acción propia del héroe que es capaz de desarrollar su daimon incluso a cambio de su vida:

⁴³³ J. Claramonte, *Primeros apuntes sobre la teoría clásica*, 2011
(<http://jordiclaramonte.blogspot.com.es/2011/12/hamlet-etica-y-accion.html>)

En Homero, un héroe no es eso obviamente, pero tampoco es alguien especialmente destacable por su valentía o su efectividad social o militar: a la luz de la teoría clásica, un héroe es todo hombre libre que ha abandonado el ámbito de su privacidad para mostrarse públicamente y dar curso a una historia propia (archein), especificando y construyendo las condiciones materiales bajo las cuales puede darse su quehacer (poiein) y estructurando y dando cuenta de su propia ética (prattein)⁴. Héroe es entonces el que autónomamente determina o encuentra su quehacer, y lo hace. Puede pagar un precio alto por ello, o no. Hasta cierto punto es lo de menos. Héroe es entonces quien se manifiesta constituyendo un determinado aspecto del mundo y una manera determinada de dar cuenta de él, conquistando la autonomía de quien establece sus fines y sus medios.⁴³⁴

Desde esta definición acertada del héroe, que da cuenta de la literatura que imitaba héroes, la novela se presenta como una obra de diferente objeto estético y que por lo tanto suscita una experiencia estética también diferente. La novela substituye al mito en tanto que no es una historia que imita una acción propiamente humana, no es mimesis de praxis, sino que precisamente es una construcción en la que la acción no es lo primordial, como bien ha señalado Ortega, porque su protagonista no es un héroe, es precisamente un personaje incapaz de acción y discurso, aunque ése sea su anhelo y la mayor parte de las veces inconsciente. El campo de la novela, como hemos visto es el ser social del hombre como perteneciente a un grupo institucionalizado que merma las posibilidades de acción y discurso. Hemos visto como actuaba como reflejo crítico sacando a la luz los puntos oscuros del sistema, las propiedades emergentes no deseadas de una forma de organizarse y como al hacerlo,

⁴³⁴ Artículo citado.

transparentaba la relación de fuerzas que lo causaba y ese quien propio de la praxis, oculto para el propio personaje. La praxis queda revelada como condición humana fundamental, queda experimentada como el horizonte humano en una sociedad infrahumana. Y enlazando con lo anterior, como esa visión no es una visión distanciada, sino una vivencia, suscita una experiencia propiamente humana en el sentido de reconocimiento de algo común inmerso en una verdad vital que puede tener una función estructural.

Don Quijote sale a un viaje absurdo precisamente en busca de una praxis. Es absurdo porque su mundo no le permite realizarse en la acción y el discurso, de manera que adopta la figura del héroe que ha conocido en sus lecturas. Ese viaje absurdo, sin embargo, el hecho de haber salido, le permite establecer un principio de acción que le obliga a relacionarse con otros. Y ese movimiento, que en la vida cotidiana nunca surgiría, es lo que le devuelve al principio realizando una acción y discurso mínimos, el repartir sus posesiones antes de morir y hablar de forma transparente con sus familiares y vecinos. Esta pequeña acción, opuesta al deseo de heroicidad caballerescas de salvar al mundo, es sin embargo, propiamente humana en tanto que responde a su daimon y reparte o estructura. Don Quijote no es un héroe propiamente en tanto que imita en el peor sentido y no crea en un principio desde su propio daimon que irá conociendo, pero ofrece una visión muy minuciosa de ese conocimiento de uno mismo y de los otros en la acción y el discurso. La novela sufre una evolución en ese sentido, siguiendo las transformaciones sociales a lo largo de la historia. Sus personajes son cada vez más impotentes en el sentido de ser capaces de praxis. No son capaces de esa acción de don Quijote de romper con todo y salir de viaje, no son capaces de volverse locos, se van ciñendo a lo institucionalizado y el quien propio de la praxis llega a ser incluso olvidado.

Goethe escribe una novela con consciencia de este problema y crea un género novelesco, la bildungsroman, en la que el protagonista emprende un viaje de conocimiento de sí mismo mientras conoce el exterior. El Wilhelm Meister es en ese sentido una cierta novela de tesis porque parte de una complicada red de relaciones a disposición de ese personaje que llegará a ser autónomo como autónomos tendrán que ser todos los miembros de la Humanidad. Lukacs tiene dudas sobre la construcción de esta novela, que considera manipulada por Goethe, y es verdad que puede perder verosimilitud sin llegar a perderla del todo, pero mantiene la comunicación de ese aprendizaje como una experiencia. En este caso, el personaje será capaz de praxis, pero eso es otra historia, no forma parte de la novela que se termina justo en ese punto como si con esa revelación hubiera cumplido.

Todos los personajes de las novelas más emblemáticas que vienen después son personajes no salvados por la novela en un sentido tan amplio de darles capacidad para ser héroes a partir de ese momento, pero sí son salvados en cuanto toman conciencia de su problemática, de su incapacidad. Cuando pensamos en Dafnis y Cloe, y estamos todavía en el siglo II en Grecia, no podemos recordarlos como héroes. Ellos no hacen nada más que seguir sus emociones y vivir como un elemento más de la naturaleza. Es la sociedad que les rodea la que los coloca en uno u otro lugar sin que a ellos les afecte. El destino tiene su papel, pero ya no es fundamental porque no lo valoran, simplemente son conscientes de su amor y de la necesidad de realizarlo. En ese sentido el salto con respecto a las epopeyas de Homero es radical. Longo se ha colocado en otro lugar para escribir, donde lo importante ya no es crear un mito, sus personajes son simples pastores sin vida pública y sin posibilidad de praxis. Su inocencia es lo que les permite fluir con la naturaleza y por lo tanto actúan

de espejo donde se puede ver la corrupción de los personajes que mantienen el sistema social:

*El joven amo, que era de natural amable, no pudo sufrir ver a Gnaton a sus pies, especialmente puesto que sabía qué eran las penas de amor. Por tanto, le prometió que pediría a su padre que le diese a Dafnis para que fuera su servidor y se lo llevaría a la ciudad, donde Gnaton podría hacer lo que deseara. Luego, para tranquilizarle, le preguntó riendo si no le avergonzaría besar a un patán como el hijo de Lamon y el gran placer que le proporcionaría tener acostado a su lado a un cabrero.*⁴³⁵

Podríamos decir que este ámbito de las pasiones humanas no sería tratado de esta forma en una epopeya. Estos personajes no son los protagonistas de la novela, están ahí para contextualizar la situación de Dafnis, pero ese mundo interior pequeño y mísero producido por la diferencia de clases sociales no tendría cabida en la mimesis de una gran acción. No solo es la presencia la nueva categoría estética que aparece en Dafnis y Cloe sino también un nuevo interés, un nuevo impulso, que hemos llamado, por buscar las lógicas internas de la condición humana, apareciendo la inocencia, el no sucumbir al artificio del ser social, como fundamental para posibilitar el amor y por tanto, la relación.

Volvemos a contrastar este punto de vista con el de la literatura medieval. En *El caballero de la carreta*, Amor no es fruto de una relación de singularidades, como lo era en Dafnis y Cloe, sino de un ideal que es representado por una mujer. Lanzarote da su vida por Amor representado en Ginebra, pero apenas la conoce, o ésta es la sensación que se nos transmite por la falta de palabras en su relación. La historia de

⁴³⁵ Op. Cit., pg. 80.

Arturo pasó a ser un mito, sinónimo de inteligencia, lealtad y honor. Sus acciones responden a una praxis y muchas sociedades celtas lo acogen como parte de su imaginario, de una forma de ser propia que les otorga identidad como pueblo, que crea comunidad. Todos los países de influencia celta pueden sentir no solo a Arturo como ejemplo vital, sino la fuerza de la naturaleza en la que se mueven los magos o la lucha como valor incluso femenino. Evidentemente ese mito fue creado desde un tipo de sensibilidad que nace de unas costumbres, un tipo de paisaje, un clima, además de otras fuerzas actuantes, y ese mito devuelve esa sensibilidad formada en una historia para que pueda ser reconocida y afirmada por todos. Esa identidad y sentido de comunidad que transmite el mito, la novela lo traspasa a la comunidad universal. No quiere decir que el mito propio de una cultura no sea significativo para cualquier sensibilidad, la diferencia está en el marco de relaciones. Cualquiera puede reconocerse en la vivencia del amor que tienen los pastores Dafnis y Cloe porque proviene de una disposición humana común. La intención de estos personajes no es convertirse en héroes. Los personajes de la novela ya no se deben a una comunidad, lo que buscan es simplemente consumir una relación. Ninguno de estos personajes podrían servir a un rey o ser fieles a un ideal de mujer o morir por una promesa. El personaje de novela no busca la integración en una cultura, sino el desarrollo de su daimon. Y ese desarrollo de la singularidad solo puede darse en la relación con los otros, como apuntan Hanna Arendt o Merleau-Ponty. La diferencia está en esa relación con los otros, que no se puede producir desde una concepción del mundo compartida, una sensibilidad reconocida, sino desde una comunicación real en la que se pongan en juego el quien de cada uno de los que se comunica. Siguiendo con el mito de Arturo, cada uno de los personajes actúa según lealtad a su comunidad por encima de escuchar las razones de otro. No existe el diálogo en este tipo de narración,

pero porque no existe ni es necesaria la comunicación. Sin embargo, en don Quijote, los personajes están en constante diálogo porque su viaje está encaminado a poder desarrollarse en su daimon, que solo pueden conocer contrastado con otros. Si la infinita conversación entre don Quijote y Sancho no fuera tal y sus palabras no ejercieran ninguna influencia en ambos, no podrían conocerse, no se habría producido una comunicación. Uno de los maravillosos aciertos de la novela consiste en reflejar los cambios que se van produciendo en esa conversación infinita según se van conociendo y las emociones comienzan a tomar parte en ella. Al conocer al otro, el uno no atiende a todo su discurso y sabe separar lo que es auténtico de lo que responde a la costumbre. Son capaces de solo atender a la singularidad del otro y no se arredran a la hora de engañar a la parte más convencional. Ya hemos visto el pasaje en el que Sancho engaña a don Quijote en su trance de darse latigazos porque entiende que ese castigo no proviene de la autenticidad, sino del paripé caballeresco.

Con esta relación entre don Quijote y Sancho ninguna comunidad puede llegar a identificarse con algún valor o garantizar su permanencia, pero la experiencia de la comunicación sustituye al mito en su función estructural dentro no de una comunidad de identidades sino de la Humanidad como comunidad, o lo que Kant llama cosmopolitismo:

Y este sentimiento se troca en la esperanza de que, tras varias revoluciones de reestructuración, al final acabará por constituirse aquello que la Naturaleza alberga como intención suprema: un estado cosmopolita

*universal en cuyo seno se desarrollen todas las disposiciones originarias de la especie humana.*⁴³⁶

Lo interesante de la tesis de Kant es la salida del absurdo del devenir humano a través de una intención de la Naturaleza. Parte de que cada criatura tiene unas disposiciones naturales que tienen que ser desarrolladas, hasta aquí podríamos decir que coincide con el planteamiento del personaje de la novela. Pero el hombre, que tiende a socializar porque entre otros es donde puede tener lugar ese desarrollo, también tiende a individualizarse, de ahí la necesidad de crear un estado que ayude a mantener este equilibrio, un equilibrio que necesita englobar a toda la humanidad para ser efectivo. En el planteamiento político de Kant el gran objetivo está en crear instituciones que no anulen la autonomía del hombre, que simplemente no permitan que ese afán de individualidad se coloque por encima y no permita el desarrollo de las disposiciones humanas. La función de la novela, como ya hemos apuntado en otras ocasiones, consiste en dar a conocer esos excesos de la organización social y el olvido de la humanidad como alineamiento con la Naturaleza a la vez que la contradicción inmanente en cada personaje, que según Kant garantiza el cumplimiento de ese cosmopolitismo:

El hombre tiene una tendencia a socializarse, porque en tal estado siente más su condición de hombre (20-21) al experimentar el desarrollo de sus disposiciones naturales. Pero también tiene una fuerte inclinación a individualizarse (aislarse), porque encuentra simultáneamente en sí mismo la insociable cualidad de doblegar todo a su mero capricho y, como se sabe

⁴³⁶ I. Kant, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre la Filosofía de la Historia*, pg. 20.

*propenso a oponerse a los demás, espera hallar esa misma resistencia por doquier.*⁴³⁷

En ese sentido se puede hablar de una función estructural de la novela en nuestra forma de organizarnos, no positiva, en tanto que no levanta un sistema arquitectónico, pero sí de consciencia, de conocimiento de los impulsos que mueven nuestra socialización.

Los personajes de novela a diferencia de los personajes de epopeya, del mito, no se conocen a sí mismos. El motivo de su movimiento o de su aparición en la novela es precisamente su intención de conocerse. Sin embargo, los héroes mitológicos actúan ya desde un cierto conocimiento de sí mismos, no solo eso, sino que los otros se relacionan con ellos de ese conocimiento común. De manera que Homero no necesita crear un personaje a través de la forma de su lenguaje, sus movimientos o físico, simplemente los define de antemano en su peculiaridad y desde esa peculiaridad se mueven. Agamenón es rey de hombres, Aquiles el de pies ligeros, Helena, divina entre las mujeres. Todos son conscientes de la singularidad de cada uno, de manera que su acción no está dirigida por el conocimiento de la propia singularidad, sino por su cumplimiento, un cumplimiento que no es sencillo y que da pie a una narración, pero sí necesario. La otra gran diferencia radica en el tipo de relación. Todos los personajes del mito se saben en relación, piden la ayuda de un dios y actúan conscientes de cual es su lugar en el mundo que conforman. Los personajes de novela no tienen mundo, lo tienen que crear.

⁴³⁷ Op. Cit., pg. 9.

Hemos visto como el *Wilhelm Meister*, la *bildungsroman*, es el tipo de novela consciente de esta posición del personaje moderno y de su necesidad de conocimiento. En otros momentos, la novela se vuelve inconsciente aunque actúa de la misma manera. En lugar de entender la novela del siglo XIX como referente por ese realismo imitativo que se le ha atribuido, sería la *bildungsroman* el modelo de novela consciente de sí misma, la que toma ese camino de conocimiento del personaje, esa creación de un mundo al alcanzar la interrelación. La novela, siguiendo a Bajtín está en constante transformación, es abierta en cuanto a su forma, de manera que, a pesar de que la *bildungsroman* ejemplifica el movimiento vital que configura la novela, no establece una forma que la cierre. En la evolución de la novela, no varía esa necesidad de autoconocimiento del personaje, pero se va dificultando su realización. El personaje cada vez está más desvinculado de manera que la crítica social es cada vez más patente. Los personajes de Faulkner, por ejemplo, están mermados en su actuación desde su misma raíz, hasta el punto de acabar imposibilitados. Lo que muestra en este caso la novela, no es solo aquel que no pudo ser el personaje, sino sobre todo la desnaturalización de la organización social, la incapacidad de todos y cada uno de sus miembros para tener una conciencia generativa. En cualquier caso, ya hemos señalado como estos personajes de Faulkner y en general del modernismo, alcanzan cierto despertar de la conciencia que abre alguna posibilidad, por lo menos de distanciarse del pensamiento alienante que conforma su sociedad. Eso no los convierte en héroes, simplemente aumentan su capacidad de obrar y conocer, siguiendo la ética de Spinoza y posibilitan la intuición de su daimon. No podemos olvidar, que esta evolución del personaje, que puede ser mínima, se presenta para una evolución del lector, la acción y toda la red de relaciones fallidas que componen el texto están ordenados para crear una experiencia

en el lector. La estructura, el orden, es fundamental en la novela como lo era en el mito, siguiendo a Aristóteles: “El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos”.⁴³⁸ La diferencia entre el mito y la novela no está en el efecto que persigue, sino en el personaje, mientras en un caso es un héroe, “personas mejores que nosotros”,⁴³⁹ “hombres esforzados”,⁴⁴⁰ siguiendo a Aristóteles, en la novela son podríamos llamar anti-héroes en tanto que incapaces de praxis. Pero la novela no tiene como objetivo final la descripción de estos antihéroes sino, como el mito, crear vínculo. No lo hace otorgando significados, sino creando una experiencia de comunidad al desvelar la interrelación como condición humana. Esa interrelación es definida por Kant cuando se refiere en la *Crítica de la razón pura* a la categoría de comunidad como “la causalidad de sustancias que se determinan recíprocamente”.⁴⁴¹

Jean Luc Nancy entiende el mito como esencialmente comunitario porque comunica lo común y se refiere a la esencia humana. Entiende también, siguiendo a Benjamin, que es la forma del héroe en tanto que es pragmático y simbólico, aludiendo a su ensayo sobre *Las afinidades electivas* de Goethe.

*El mito comunica lo común, el ser-común de lo que revela o de lo que relata. Al mismo tiempo, por consiguiente, que cada una de estas revelaciones, revela también la comunidad a sí misma y la funda. El mito es siempre mito de la comunidad, vale decir, es siempre mito de la comunión- voz única de muchos- capaz de inventar y de compartir mito.*⁴⁴²

⁴³⁸ Op. Cit., pg. 147.

⁴³⁹ Ibíd., pg. 181.

⁴⁴⁰ Ibíd., pg. 143.

⁴⁴¹ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, pg. 116.

⁴⁴² J. L. Nancy, *la comunidad inoperante*, pg. 64.

Uno de los temas fundamentales de la filosofía actual es precisamente el de la comunidad, la pregunta suele estar planteada por supuesto en qué la comunidad, pero sobre todo en cómo crear comunidad en la época actual. Desde ese planteamiento, Nancy entiende que el mito ya no tiene realidad porque está interrumpido en su efectividad:

*En cierto sentido, ya no nos queda, del mito, más que su realización, o no nos queda más que su voluntad. Pero no estamos ni en la vida, ni en el invento, ni en el habla, míticas... el mito, en cuanto inauguración o fundación, es un mito, vale decir una ficción, un simple invento.*⁴⁴³

Esta interrupción del mito a la que se refiere Nancy, lleva consigo la necesidad de otro tipo de relato fundante que pueda dar juego en medio de la sensibilidad actual. La novela, entendemos que con ese reflejo crítico de cada sensibilidad formada desde las distintas formas de organizarnos, tiene tal papel de fundación en cuanto presencia de las lógicas de la condición humana, una presencia que tiene carácter de certeza en tanto que esas lógicas aparecen imbricadas en la realidad en movimiento. El carácter de la novela es abierto al igual que es abierta y en continua transformación la creación de mundo. Quizás la falta de significados concretos que pudieran servir de paradigmas no constituyen una fuente de posibilidad de una comunidad basada en lo común, pero sí de una comunidad espontánea, que nace de la interrelación. Es en ese momento, en el de la intuición de la interrelación como aparición de la comunidad, cuando el lector puede tener una experiencia y por lo tanto sentirse vinculado. Siguiendo a Nancy, “no hay experiencia fuera de la comunidad”.⁴⁴⁴ Como hemos visto al referirnos a Merleau- Ponty y el desarrollo de todas las novelas, solo puedo

⁴⁴³ *Ibíd.*, pg. 66.

⁴⁴⁴ *Ibíd.*, pg. 32.

conocerme a través del otro. En el nuevo escenario de la comunidad aparece una nueva forma de vivirla contraria a la posibilidad de ser héroe, y es la necesidad del otro, el entre como categoría fundamental. Quizás por eso, la experiencia de la novela, el vínculo al que nos lleva, no es concluyente. La certeza de necesitar al otro nos coloca en una apertura obligada que puede hacer posible la aparición de comunidad. Puede parecer débil esta función estructural de la novela, en tanto que lleva consigo la apertura, la necesidad del otro y la ausencia de significados cerrados, sin embargo, al reconocerse como condición humana, refuerza la certeza de que ésta es la única comunidad posible. Esta característica de la novela hace que su lectura sea especialmente impactante, porque no resuelve y deja al lector a expensas del otro. Descubrir la necesidad del otro para la propia realización lleva consigo la plenitud de la experiencia de comunidad, pero al mismo tiempo revela la necesidad de un encuentro que no depende solo de uno mismo.

3.1.3. *La intervención de la novela en el campo social. Función transformadora*

La novela es una forma de expresión idéntica a la forma de expresión cotidiana del ser humano. Refleja la condición humana en los distintos contextos culturales y en su misma dimensión espacio- temporal, entendiendo esa condición humana como “una naturaleza cuya evolución y realización está en el encuentro del ser individual con su naturaleza última que es el ser social.”⁴⁴⁵

Las teorías de Maturana y Varela sobre el ser humano como autopoietico, en tanto que ser vivo y autónomo, en tanto que capaz de especificar lo propio de él, resultan muy esclarecedoras para entender el mecanismo de la novela como objeto estético. En todas las novelas, el personaje principal se descubre a sí mismo a través

⁴⁴⁵ Maturana y Varela, *El árbol del conocimiento*, pg. 27.

de la interacción social. La búsqueda del autor es siempre la posibilidad de una forma de organización social que permita el descubrimiento de uno mismo. Para ello coloca a un personaje en una situación que permite señalar los fallos de la organización presente. Y esa muestra de los fallos de la organización se da en la relación entre el personaje y otros personajes, poniendo de manifiesto la dificultad de comunicación en situaciones en las que el individuo pasa a ser parte de una colectividad o es visto desde las grandes creencias que conforman una cultura sin posibilidad de revisión. La sociedad no aparece como un lugar en el que aportar todo lo bueno que el personaje tiene porque precisamente no es una sociedad creada para la comunicación, la aceptación de la diferencia, sino una sociedad creada para el mantenimiento de un orden, mantenimiento que conlleva la pérdida de autonomía del individuo como hemos visto en la primera parte de esta investigación al referirnos a Hegel. En este texto de Maturana y Varela se explica la conexión entre el desarrollo individual y la interacción social, base de la novela:

Por tanto, si el desarrollo individual depende de la interacción social, la propia formación, el propio mundo de significados en que se existe, es función del vivir con los demás. La aceptación del otro es entonces el fundamento para que el ser observador o auto-consciente pueda aceptarse plenamente a sí mismo. Sólo entonces se redescubre y puede revelarse el propio ser en toda la inmensa extensión de esta interdependiente malla de relaciones que conforma nuestra naturaleza existencial de seres sociales, puesto que, al reconocer en los demás la legitimidad de su existencia (aun cuando no la encontremos deseable en su expresión presente), se encontrará el individuo libre también para aceptar legítimamente en sí mismo todas las dimensiones que al presente puedan darse en su ser y que tienen precisamente su origen en el todo social.

*Eso libera de un inmenso y pesado fardo "original" a nuestras relaciones (y convenciones) sociales, reconciliándonos de paso con la propia vida, por ser tal reflexivo viraje un retorno a sí mismo a través de un reencuentro con el resto de la propia humanidad.*⁴⁴⁶

La lectura novelística, el encuentro que se produce en la búsqueda, encuentro que tiene lugar en el lector y no necesariamente en el personaje, es justamente ese reflexivo viraje sobre sí mismo con la liberación de las convenciones sociales, la apariencia, que lleva a una experiencia de comunidad, lo que Maturana y Varela llaman “reencuentro con el resto de la propia humanidad”. Es en este sentido transformadora, porque, como veremos en el capítulo dedicado a la experiencia, al utilizar los mismos elementos de la experiencia cotidiana, un lenguaje y una acción en espacio y tiempo, produce ese reencuentro de manera vital, reencuentro que podemos llamar experiencia de comunidad.

Hannah Arendt define el espacio de lo humano como el espacio de aparición de lo nuevo mediante la acción y el discurso, el espacio donde aparecen unos hombres frente a otros y se comunican gracias a la condición de pluralidad. Lo real es la presencia, lo que se aparece cuando el otro se pone delante. “Para nosotros, la apariencia- cualquier cosa que es vista y oída por otros y por nosotros mismos- constituye la realidad”.⁴⁴⁷ Para Hannah Arendt la apariencia constituye la realidad en tanto algo que otros oyen y ven igual que yo. En ese sentido, la novela justamente es compartir una mirada sobre el mundo, primero con el que me cuenta la historia, pero

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, pg. 27. Nos interesa esta visión de Maturana y Varela por partir de una base biológica.

⁴⁴⁷ *Ibíd.*, pg. 50. For us, appearance- something that is being seen and heard by others as well as by ourselves- constitutes reality.

después con toda la trama de relaciones que se me muestra y que yo como lector, reconozco.

Hannah Arendt hace referencia en *La condición humana* a la falta de seguridad de la realidad en la época moderna. Un exceso de subjetividad llevaría a no compartir con otros las sensaciones sobre el mundo de manera que se crea una inseguridad con respecto a la realidad.

*Mientras que la presencia de otros que ven lo que nosotros vemos y oyen lo que nosotros oímos nos garantiza la realidad del mundo y de nosotros mismos, la intimidad de una vida privada desarrollada, como nunca había sido vista antes de la edad moderna con la concomitante decadencia del ámbito público, identifica y enriquece enormemente toda la escala de emociones subjetivas y sentimientos privados, y esa intensificación tiene lugar a expensas de la certeza de la realidad del mundo y los hombres.*⁴⁴⁸

El compartir de la novela, la certeza de nuestra pertenencia al mundo implícita en su lectura, tiene que ver precisamente con esta crítica en la Edad Moderna al exceso de subjetividad. Ese exceso de subjetividad se presenta desde la organización social que no permite una vivencia de comunidad, que no permite la interrelación y por lo tanto la comunicación entre los que oyen y ven lo mismo. La novela consigue esta sensación precisamente a través de la experiencia, una experiencia crítica y consciente, de manera que indirectamente se puede percibir la realidad que hay detrás

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pg. 50. The presence of the others who see what we see and hear what we hear assures us of the reality of the world and ourselves, and while the intimacy of a fully developed private life, such as had never been known before of the rise of the modern age and the concomitant decline of the public realm, will always greatly intensify and enrich the whole scale of subjective emotions and private feelings, this intensification will always come to pass at the expense of assurance of the reality of the world and men.

y que en la vida cotidiana se vuelve opaca. La novela actúa, como ya hemos dicho, como un observador que da cuenta de los puntos ciegos de la vida cotidiana atendiendo a la condición humana social. Esos puntos ciegos son los que nos separan, los que nos vuelven inseguros al no poder compartir nuestro espacio. Teniendo en cuenta que la acción y el discurso constituyen el tejido de las relaciones humanas, muestra la falta o ineficacia de acción y discurso en cualquier sociedad. La pluralidad es la condición necesaria para que se dé la acción y el discurso y es precisamente lo que se destruye en sociedades que pretenden cerrar a sus miembros en lo común, en normas que eviten la singularidad:

*La acción, la única actividad que se desarrolla directamente entre hombres, sin la intermediación de la materia o cosas, se corresponde con la condición humana de la pluralidad, con el hecho de que los hombres, no el hombre, viven en la tierra y habitan el mundo.*⁴⁴⁹

La pluralidad, vista por Hannah Arendt como una condición humana atendiendo no a una idea de hombre, sino a cada uno de los hombres que habitan el mundo, puede llegar a perderse cuando una sociedad asienta sus bases en una idea de hombre que iguala a todos destruyendo su singularidad. Por eso, la novela es capaz de crear una experiencia de comunidad basada en la singularidad que se siente perdida en esa destrucción que cuenta. Consigue esa experiencia, justamente evitando cualquier concepto que vaya hacia lo común. El contenido de la narración novelesca no pierde su carácter vívido, en ese caso estaríamos hablando de otro tipo de narración. El carácter vívido es per se abierto, las acciones no se cuentan, se exponen para ser

⁴⁴⁹ *Ibíd.*, pg. 7. Action, the only activity that goes on directly between men without the intermediary of things or matter, corresponds to the human condition of plurality, to the fact that men, not Man, live on the earth and inhabit the world.

vividas en un marco espacio temporal como en la vida cotidiana. Volvemos a decir, esto es la creación de experiencia orientada al lector.

Hannah Arendt coloca la narración en lo común, lo sitúa como “la transposición artística de experiencias individuales”, de manera que lo íntimo es capaz de expresarse y aparecer públicamente. Esta expresión que lleva a compartir experiencias y por lo tanto a tener un sentido de realidad que puede verse amenazado por un exceso de intimidad ante la decadencia de lo público, es propiamente novelística. Al constituirse en experiencia, no pierde la singularidad, la necesaria intimidad de la vivencia, pero a la vez, cualquiera puede vivirla, es más, está pensada para que la vivan cuanto más mejor y poder establecer una mirada compartida, un estar de acuerdo, no opinable, sino visible. Hannah Arendt atiende a la figura del héroe desde la concepción griega de hombre libre, capaz de acción y discurso, y las historias vendrían a revelar quién está detrás de ese discurso y esa acción. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, aunque en efecto, los héroes troyanos eran hombres libres con capacidad de decidir sus acciones, en esa narración interesaba más su acción que el quien que había detrás, más propio de la novela, teniendo en cuenta además que los dioses participaban en su acción. Ese quien es importante desde el impulso de revelar el mundo en relación y por lo tanto la singularidad necesaria para asegurar una pluralidad. El quien del héroe se manifestaba en su acción, el ser la más bella, el de pies ligeros, el rey de hombres..., pero no era un quien que lograban por sí mismos, sino que venía dado por el destino y la ayuda de los dioses. El personaje de novela, sin embargo, tiene que buscar su quien, aquello que le da unidad y le permite la relación con el exterior. A lo largo de la historia, la novela denuncia esa dificultad de encontrar el quien, el daimon, podríamos decir, y en la última época esa dificultad se vuelve tan enorme que el peso de la narración recae sobre todo en la sociedad como

entorno sofocante. Es el caso de la novela de los llamados modernistas como Faulkner, Joyce, Virginia Woolf. La novela postmoderna directamente priva a los personajes de alguna posibilidad de salvarse en esta situación, no es que la sociedad sea asfixiante, sino que el personaje ya ha olvidado esa posibilidad de ser un quien, se ha mimetizado con su sociedad. No hay conflicto porque no son dos. Por eso no es una experiencia lo que necesita la narración postmoderna, sino la descripción, una descripción abierta a la metáfora, una hiperironía que ya no transparenta porque no hay nada que transparentar. No podemos aquí categorizar sobre la narración postmoderna, obviamente no ha establecido fronteras con otras formas literarias como la novela, pero su impulso es otro, como hemos visto.⁴⁵⁰ En la novela modernista, los personajes han perdido consciencia, aunque mantienen cierta sensibilidad, pero no son capaces de discurso ni acción porque no tienen conciencia de lo que les ocurre ni posibilidades de conocerse. Es por eso, que al presentar personajes tan debilitados, cobra más protagonismo la forma; al no haber nada que contar, lo importante es la forma en que se cuenta. En cualquier caso, Hannah Arendt se refiere con social a la esfera de los asuntos humanos, a la trama de relaciones humanas, y su acierto está en iluminar al que actúa no como autor de sus actos sino como actor y paciente, es decir, como dentro de la trama de relaciones, justamente el campo de la novela. Los protagonistas de novelas no se presentan como autores de sus actos, sino como actores en una trama de relaciones y pacientes también de las acciones de otros. Para Hannah Arendt los hombres, si no fueran iguales no podrían entenderse y si no fueran diferentes no tendrían que entenderse. De manera que la acción y el discurso son las formas en las que aparecen como seres únicos dando lugar a la posibilidad de la comunicación. Acción y discurso son justamente el campo en el que se desarrolla la

⁴⁵⁰ Sobre este tema volver al artículo de Foster Wallace, "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction".

novela poniendo de manifiesto la relación o no relación, la posibilidad de conseguir esa singularidad o no.

En el hombre, la alteridad, que comparte con todo lo que existe, y la distinción, que comparte con todo lo vivo, se convierten en singularidad, y la pluralidad humana es la paradójica pluralidad de seres singulares.

El discurso y la acción revelan esta distinción singular. A través de ellas los hombres se distinguen en lugar de ser distintos sin más; son los modos en que los seres humanos se aparecen unos a otros, no como meros objetos físicos, sino como hombres.⁴⁵¹

Según Hannah Arendt, la acción es natural al que nace, proviene de la condición de la natalidad, pero el discurso proviene de la condición de pluralidad. Y la acción además necesita del discurso, de manera que tanto en el actuar como en el discurso, los hombre se muestran en su singularidad:

Los hombre muestran quienes son hablando y actuando, revelan de manera activa su identidad única y personal, así hacen su aparición en el mundo humano... Esta expresión del “quién” en contradicción con lo “que” es alguien- sus cualidades, dones, talentos y defectos que puede ocultar o exhibir- está implícito en todo lo que alguien dice o hace... Por el contrario, es más que probable que el “quien” que aparece tan claro e inequívoco a los otros, se mantenga oculto a la propia persona, como el daimon de la religión griega, que

⁴⁵¹ Op.Cit. pg. 176. *In man, otherness, which he shares with everything that is, and distinctness, which he shares with everything alive, become uniqueness, and human plurality is the paradoxical plurality of uniqueness, and human plurality is the paradoxical plurality of unique beings. Speech and action reveal this unique distinctness. Through them, men distinguish themselves instead of being merely distinct; they are modes in which human beings appear to each other, not indeed as physical objects, but qua men.*

*acompaña a cada hombre a lo largo de toda su vida, mirando siempre desde atrás, por encima de su hombro y por lo tanto haciéndose visible sólo a aquellos que se encuentra.*⁴⁵²

Lo que ilumina justamente la novela es el quien al que se refiere Hannah Arendt. El personaje está trazado a través de su qué para poder situarlo en un espacio y tiempo y una sociedad concreta, pero precisamente ese qué es el que dificulta su singularidad. El personaje se mueve imbuido en su qué buscando ser él mismo, pero sólo el lector puede intuir ese quien por la distancia y la posibilidad de verlo en relación, no solo en relación con los otros, sino en relación consigo mismo, como si fuera un puzzle con las piezas desencajadas. El lector ve aquello que el personaje no puede ver, su daimon, podríamos decir, el carácter singular que lo diferencia, y comprende su acción porque la ve en contexto, porque tiene presentes los distintos elementos que toman parte en ella. Precisamente, la novela ofrece un campo de visión sobre lo que constituye nuestro campo de acción. Y el descubrimiento de la novela no es el del hombre en su individualidad aislada, sino en su singularidad formando parte de la pluralidad y conformando por lo tanto, un mundo humano, descubrimiento que aparece detrás de la apariencia, lo que no se cuenta. El deber de la novela es mostrar esa singularidad de los personajes de manera problemática, como señala Lukacs, es decir, en su expresión deficiente por un exceso de presión social promoviendo lo común, y no lo singular. La cita de Hannah Arendt a la que hacemos referencia resulta fundamental para entender la interrelación que transparenta la ironía en la novela. El

⁴⁵² Ibid., pg. 179. *In acting and speaking, men show who they are, reveal actively their unique personal identities and thus make their appearance in the human world... This disclosure of "who" in contradiction to "what" somebody is_ his qualities, gifts, talents, and short-comings, wick he may display or hide- is implicit in everything somebody says or does. ... On the contrary, it is more than likely that the "who" wick appears so clearly and unmistakably to others, remains hidden from the person himself, like de daimon in Greek religion wick accompanies each man throughout his life, always looking over his shoulder from behind and thus visible only who those he encounters.*

personaje se busca a sí mismo , pero no puede verse, son los otros los que pueden verlo, de manera que la relación es absolutamente necesaria para el cumplimiento de su singularidad. La novela muestra en esa interrelación la singularidad del personaje, no en la mera descripción de su personalidad.

El campo de la novela es la dimensión social del hombre desde un punto de vista crítico. Si hacemos un recorrido por las novelas desde este punto de vista, podemos ver cómo ha ido evolucionando la forma de mostrar los puntos ciegos de la vida cotidiana: ha pasado de una visión más global de la sociedad a otra cada vez más individual, pero en ningún momento ha perdido ese campo social, porque en todos los casos, es el narrador, desde el impulso de búsqueda, el que dirige la narración. Hannah Arendt resalta la necesidad del narrador para que el hecho heroico llegue a serlo verdaderamente, porque si alguien no lo contara, no llegaría a ser conocido y por lo tanto dejaría de ser heroico y dejaría de volver inmortal al héroe que lo hubiera realizado, en referencia a Grecia. Saliéndonos del mundo griego y metiéndonos en la novela, diríamos que el narrador deja de ser el que transmite los hechos que conforman una cultura, los que descubren significados humanos propiamente, y se convierte en un “revelador”, destapando la apariencia a través de una ironía que nos muestra las razones invisibles que nos dan consciencia sobre nuestra vida cotidiana. El personaje cada vez va tomando menos importancia porque está cada vez más mermado en su singularidad y el narrador busca voces y recursos para llegar a mostrar de manera experiencial esa merma y por lo tanto la interrelación que es necesaria como condición humana. Ya hemos visto como los autores iban perdiendo identidad dentro de las obras creando esa diferencia entre narrador y autor. Aristóteles en su poética señala la necesidad de que el poeta en la epopeya imite y aparezca lo menos posible: “Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues al

hacer esto, no es imitador”.⁴⁵³ El narrador se convierte en el punto de vista, en la voz necesaria para crear una experiencia que siempre va a ser de comunidad, pero que en cada época tendrá que mostrar una sensibilidad concreta, una red de relaciones no adecuada para el desarrollo de la singularidad y la pluralidad necesarios para vivir humanamente, desde el planteamiento de Hannah Arendt. Si la intención es contar la inocencia de los personajes de *Dafnis y Cloe* como causante de sus acciones, el narrador los presentará como pequeños con respecto al mundo que les rodea, digamos que hay más mundo que personajes principales; pero si lo que quiere es mostrar como Cervantes, un hombre contra el mundo, entonces el personaje tendrá que tomar una presencia enorme. El narrador del *Wilhelm Meister*, en cambio, comienza su relato creando un puzzle en el que quiere resaltar la interdependencia de los personajes; Wilhelm va cambiando en función de quién se va encontrando. Sin embargo en *La educación sentimental*, el personaje pierde su vínculo con el mundo, y en lugar de empezar por una sensación, empieza por describir una sociedad que crea una sensación, el aburrimiento, la falta de vínculo. El personaje de Frédéric tiene tan poca identidad, es tan incapaz de actuar y hablar, que la sociedad tiene una presencia mayor, lo contrario que en don Quijote. La recuperación por parte de Proust del personaje, su necesidad de ser alguien, de buscarse en un tiempo perdido, muestra una visión paralizante, incapaz de crear mundo por su imposibilidad de relacionarse. Su visión no es compartida de manera que su singularidad no es vista por nadie y por lo tanto tampoco por sí mismo. Su necesidad de ver el pasado vívidamente viene precisamente del anhelo de no perderlo. El volver atrás y poner el foco en las distintas escenas viene precisamente de su falta de acción y discurso en ese momento, de su imposibilidad de relación y por lo tanto de participación en la construcción del

⁴⁵³ Op. Cit., pg. 221.

mundo. La visión consciente y deseada del pasado es una forma de participar, de evitar esa muerte humana. La escritura siempre es un acto de comunicación y por lo tanto, un acto de salvación para el personaje que lo hace. En las novelas del siglo XX, donde el personaje tiene tan poca capacidad de acción y discurso, se utiliza mucho este narrador identificado con el personaje que se salva en el acto de escribir. Los expresionistas Joyce, Virginia Woolf o Faulkner más tarde, le dan toda la presencia al narrador. El sentido está en que el narrador quiere denunciar de una manera más clara y por lo tanto, se empeña en mostrar con más intensidad los errores sociales que no permiten a los personajes desarrollarse. Esos personajes no nos importan demasiado personalmente, no llegamos a tener una empatía con ellos como en antiguas novelas porque están tan alejados de su “quien” que resulta difícil sentirlos como un tú. El narrador está en continuo cambio a lo largo de la historia atento a su necesidad de metamorfosearse para poder guiar en la experiencia de la sensibilidad de cada época. En el siglo XX, consciente de sí mismo, del papel fundamental en la construcción de esa experiencia, ya ha tomado mucha distancia y quiere mostrar desde arriba y con la fuerza del lenguaje el proceso de unificación al que son sometidos. Y esa unificación no permite crear personajes singularizados, sino personajes muy unificados. Siguiendo el esquema de Lukacs de hombre problemático, a lo largo de la historia el conflicto va cargando el desequilibrio unas veces en la sociedad, en un exceso de unificación y presión, y otras en el individuo, en un exceso de individualidad. En cualquier caso, siempre es la forma de organización social la culpable del desequilibrio creando individuos incapaces de ver fuera de sí o soldados que obedecen a lo común olvidando su singularidad. En ambos casos, el personaje es alguien que se transforma y puede sacar adelante su quien o no puede hacerlo pero se mantiene en una cierta necesidad. Lo importante de la novela es que ese

descubrimiento del quien no es heroico, no responde a una lucha voluntaria y consciente, sino a una trama de interrelaciones que le permite descubrirlo. Necesita una cierta consciencia, un cierto deseo, pero sin la aparición del otro en su singularidad, no puede conseguirlo. La interrelación es una condición necesaria que se muestra de manera vibrante como base de la comunidad. Lo que siempre revela la novela es que el conocimiento del quien sólo tiene lugar en la interrelación, lugar de lo específicamente humano. Hannah Arendt se refiere a la red de relaciones como el único campo posible para la expresión del quien, para la acción y el discurso, lo que llama el campo de los asuntos humanos. Ese sería para nosotros el campo de la novela:

*Estrictamente hablando, el ámbito de los asuntos humanos consiste en la red de relaciones humanas que existen dondequiera que vivan hombres juntos. La expresión del “quién” a través del discurso y el establecimiento de un nuevo nacimiento a través de la acción, siempre caen en una red existente de antemano donde se pueden sentir sus inmediatas consecuencias.*⁴⁵⁴

Esa red de relaciones humanas con sus conflictos de deseos e intenciones no permite el logro de la acción del nuevo ser que entra en ella, pero sí vuelve real esa acción. Se crean historias que serán recordadas, según Hannah Arendt, pero en las que el héroe no será el autor, sino agente y paciente a la vez. Esto es precisamente lo que transparenta la novela, el ser singular como agente y paciente, pero no héroe, porque su acción unilateral no tendría ningún efecto en la fundación o establecimiento de comunidad. El héroe da lugar a la narración pasada y terminada, el personaje de

⁴⁵⁴ *Ibíd.*, pg. 183. The realm of human affairs, strictly speaking, consists of the web of human relationships which exists wherever men live together. The disclosure of the “who” through speech , and the setting of a new beginning through action, always fall into an already existing web where their immediate consequences can be felt.

novela, en sí mismo a veces y en el lector siempre, crea una experiencia de comunidad. Puede ser no en sí mismo pero sí en el lector, porque como hemos visto, la experiencia está pensada para la lectura, no para el personaje, el personaje no es más que un medio en la novela por mucha fuerza que llegue alcanzar llegando a identificarse con la novela como don Quijote. La experiencia de comunidad en esta novela, por tomarla de ejemplo, no sería posible sin la relación con Sancho y sin su exposición a lo que va llegando de fuera en su viaje. Podemos aprovechar para resaltar eso que llega de fuera como un súper fuera debido a la locura ideologizada de don Quijote. Cervantes sabe plasmar la llegada de los personajes que van apareciendo desde una lejanía inmensa y de esta manera resulta mucho más relevante el diálogo o el resultado del aprendizaje. Esta conversión de lo infinitamente lejano en cercano tiene lugar gracias a la presencia de Sancho, que ayuda a su amo a alejarse de su ideología y ver. Ese movimiento nunca sería capaz de realizarlo solo don Quijote, es necesaria la presencia del otro. Al igual que Sancho sería incapaz de dar un salto sobre sus costumbres si don Quijote no le mostrara otra posibilidad. En la aventura de Sierra Morena, cuando Sancho quiere satisfacerse del agravio y pelear con el cabrero, villano como él, don Quijote lo para: “_Así es_ dijo don Quijote_; pero yo sé que él no tiene ninguna culpa de lo sucedido”.⁴⁵⁵ La transformación está presente en la novela constantemente, de una manera positiva, como es el caso que acabamos de señalar, o de una manera negativa, como ausencia. El personaje puede llegar a transformarse o no, aunque siempre tiene que tener un mínimo de consciencia que siempre puede dar lugar a una transformación, pero lo que nunca puede darse es la falta de transformación en el lector. El impulso de búsqueda, en el fondo, es una reivindicación de la propia búsqueda como condición humana, de manera que el

⁴⁵⁵ Op. Cit., pg. 250.

lector sufre una transformación en su amplitud de conciencia. Su conciencia se amplía en cuanto a conocimiento de la condición humana, es decir, conocimiento de la posibilidad de comunidad desde esa experiencia. En este sentido, al ser una experiencia absolutamente íntima pero también absolutamente común en el sentido de reconocimiento de la necesidad del otro para ser humano, podemos entender que la novela es transformadora de la sociedad desde una experiencia íntima y común donde el propio objeto es la comunidad. Siguiendo a Hegel, que ya hemos tomado como referencia en su crítica a las instituciones sociales como debilitadoras de la autonomía, podemos entender mejor esta experiencia transformadora de la novela. El concepto de experiencia en Hegel nos interesa por su carácter constituyente del sujeto. Cuando hablamos de posibilidad en el personaje de novela, estamos hablando de aquello a lo que está abierto gracias a la experiencia. No nos referimos sólo a la experiencia como condición de posibilidad del conocimiento, en el sentido kantiano, sino a la experiencia como condición de posibilidad de la acción. Cada individuo, para Hegel, se construye a base de experiencias, tiene historia y sociedad donde se mueve y crea sus experiencias. Si esa sociedad cambia, se da un paso más en la historia y también cambia uno de los sustratos de la experiencia del individuo. Veámos como el *Wilhelm Meister* de Goethe,⁴⁵⁶ escrita en la época de Hegel, construía un viaje de formación en el que el personaje se iba conociendo a través de la experiencia, del contacto con el exterior, con otros diferentes, y este conocerse era al mismo tiempo formarse, es decir, ir creando una singularidad con cada vez más posibilidades de relación. Esta formación de la conciencia a través de la experiencia, de aquellos acontecimientos que cambian al personaje, que aumentan su capacidad, Hegel la extiende a una historia de formación de la conciencia, de manera que cada

⁴⁵⁶ Sobre este tema ver el trabajo de J. Hyppolite, *Génesis y estructura de la Fenomenología del espíritu*.

época representa una nueva forma de conocer que viene de otra época anterior con su propia sensibilidad y que llevará a otra posterior. La experiencia transforma la conciencia y en esa transformación está implicados el exterior y el interior del sujeto. Cuando se refiere a la autoconciencia, Hegel la vincula al conocimiento de lo externo y de sí misma:

Así, pues; para ella el ser otro es como un ser o como un momento diferenciado; pero para ella es también la unidad de sí misma con esta diferencia como segundo momento diferenciado. Con aquel primer momento la autoconciencia es como conciencia y para ella se mantiene toda la extensión del mundo sensible, pero, al mismo tiempo, solo como referida al segundo momento, a la unidad de la autoconciencia consigo misma; por consiguiente, el mundo sensible es para ella una subsistencia, pero una subsistencia que es solamente manifestación o diferencia, que no tiene en sí ser alguno. Pero esta contraposición entre su fenómeno y su verdad sólo tiene por su esencia la verdad, o sea la unidad de la conciencia consigo misma; esta unidad debe ser esencial a la autoconciencia; es decir, qué ésta es, en general, apatencia.⁴⁵⁷

Hegel va más allá en su concepción de la experiencia y la entiende como verdad sentida, como el momento en que el espíritu se hace objeto de conciencia. No queremos tomar el sistema hegeliano como base de nuestra teoría, simplemente tomar su concepción de experiencia como conciencia en devenir, de manera que la novela no pierda ese devenir en su mimesis creativa:

Debe decirse, por esta razón, que nada es sabido que no esté en la experiencia o, como también se expresa esto, que no sea presente como verdad

⁴⁵⁷ W. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, pg. 108.

*sentida, como lo eterno interiormente revelado, como lo sagrado en que se cree, o de cualquier otro modo como se diga. Pues la experiencia consiste precisamente en que el contenido _ que es el espíritu _ sea en sí, sustancia y, por tanto, objeto de la conciencia. Pero esta sustancia que es el espíritu es su devenir hacia lo que él en sí es; y solamente como este devenir que se refleja dentro de sí es, en sí, en verdad, el espíritu.*⁴⁵⁸

Está claro el conocimiento, la ampliación de conciencia que promueve la novela y esto ya puede identificarse con una función transformadora, pero aunque no vamos a meternos exhaustivamente en una función ética, sí tenemos que tenerla en cuenta. Lukacs resalta el carácter ético de la novela:

*En la novela, en compensación, la intención ética es sensible al corazón mismo de la estructuración de cada detalle, es en su contenido más secreto, un elemento eficaz de la construcción de la obra.*⁴⁵⁹

Esta intención ética de la que habla Lukacs, podríamos haberla añadido al impulso que la distingue, sin embargo, creemos que la intención ética está latente en la búsqueda de lógicas de la condición humana y de campos fiables para llegar a lo real. La finalidad es ética de manera obvia, llegar a visualizar un mundo donde sea posible la eudaimonía, la plenitud de cada uno de los seres humanos y de todos. Esta parte es importante porque es diferenciadora con respecto a otras formas literarias. En la experiencia de comunidad que suscita, siempre hay una intuición de que la plenitud solo es posible en el caso que se dé en todos y cada uno de los seres humanos. La comunidad aparece precisamente en este reconocimiento, en que alcanzar la

⁴⁵⁸ *Ibíd.*, pg. 468.

⁴⁵⁹ *Ibíd.*, pg. 69.

eudaimonía como felicidad, la plenitud de ser, en soledad es imposible y que precisamente es la propia interrelación, la comunicación entre singularidades la que da lugar a esa plenitud. No es que la comunicación o interrelación ayuden o sean condición de posibilidad, sino que es la plenitud. Precisamente ahí radica el carácter satisfactorio de la experiencia de novela, en que se cuente lo que se cuente, sea capaz el protagonista de más o menos praxis, la experiencia de comunidad, esa comunicación sí la vive el lector en esa aparición de la interrelación, aunque solo sea como posibilidad o en su privación, detrás de la apariencia. De manera que en una pluralidad categorial, al reflejo del que habla Lukacs, se puede unir la invención que necesita el impulso de búsqueda y la creación de experiencia, una invención que contribuye a la construcción de naturaleza humana. La novela sería en este caso instituyente en cuanto tiene poder de intervenir en la forma de organizarnos. No sólo a nivel de lector singular o en cuanto a costumbres, como el sistema de relaciones creado a través de por ejemplo las novelas por entregas, la conversación literaria, la forma de las mujeres de conocer el mundo a la que se refería Bocaccio..., sino abriendo nuevas posibilidades de relación en su presentación de un mundo convulso.

En su búsqueda, la novela interviene, ilumina esas lógicas de la condición humana que aparecen desde una posición del autor, son lógicas que todos los lectores pueden reconocer y que sin embargo no formaban parte de la naturaleza humana hasta ese momento. Estaban ahí, eso es lo que Lukacs llama reflejo, el descubrimiento, sin embargo, no se descubren en una representación de la realidad, se descubren desde el impulso del autor del que hemos hablado, un entramado de subjetividad y circunstancias que la crítica convencional llamaría punto de vista. ¿Es posible que un punto de vista subjetivo de lugar a un descubrimiento universal? Sí porque es precisamente una necesidad de universalidad lo que coloca al escritor en posición de

buscar, desde su subjetividad que no entiende, llega a una universalidad que la comprende.

El ejemplo de don Quijote es muy ilustrativo del impulso de intervención o transformación del que hablamos. Los dos personajes cambian a largo de su viaje. Comienzan con una relación de amo- siervo y terminan con la absoluta seguridad de Sancho de su necesidad de ser autónomo. Esta posibilidad de una nueva forma de organización social que rompa con el esquema amo- siervo podía ser vista en esa época, pero solo desde una mirada crítica y abierta, capaz de encontrar esta lógica de la condición humana buscando en las formas de relación de ese momento. Hacia el final del texto, don Quijote exige a Sancho que cumpla su promesa de azotarse y pretende hacerlo él mismo para que no se deje llevar por su debilidad. Pero Sancho no tiene pensado hacerlo, su mente abierta no le obliga a cumplir un absurdo y es capaz de enfrentarse a su amo:

Don Quijote le decía:

-¿Cómo, traidor? ¿Contra tu amo y señor natural te desmandas? ¿Con quien te da su pan te atreves?

-Ni quito rey, ni pongo rey_ respondió Sancho_, sino ayúdome a mí, que soy mi señor. Vuestra merced me prometa que se estará quedo, y no tratará de azotarme por agora, que yo le dejaré libre y desembarazado; donde no, aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ Op. Cit., pg. 1003. No podemos de dejar de aprovechar este pasaje para resaltar la ironía, Sancho se refiere a su mujer de una forma caballeresca, de manera que su forma de liberarse es adoptando estilos de amo. La novela nunca abandona su apertura, su distancia con respecto a aquello que cuenta.

La novela abre nuevas posibilidades de relación propiamente humanas, que de alguna manera terminan con formas de organizarse caducas en cuanto a posibilitadoras. Para que eso ocurra es necesario ver al margen de las ideas, en la relación de las fuerzas que componen una sociedad. Por eso es tan importante la elección de un personaje en el que confluyan el mayor número posible de ellas.

Don Quijote, lo que quiere es ser, si lee libros de caballerías y decide hacerse caballero es por esa necesidad de ser, porque sólo se puede ser entre otros y él entiende que ser caballero es salvar a indefensos. La soledad de don Quijote en su hacienda significaba la muerte para él. Necesita la aventura como una forma de relación. Todos los personajes que hemos señalado hasta ahora dan un paso adelante, aparecen en la novela por su necesidad de ser, esa necesidad es la que da lugar a la novela, la que da el pistoletazo de salida a la red de relaciones que se van a generar a partir de esa toma de conciencia de un personaje. Por mucho que una novela cuente la imposibilidad de relación, siempre la va a contar desde el acto de búsqueda de esa relación y en esa búsqueda produce una transformación de la imagen del mundo, porque muestra un nuevo sentido al descentrarse desde su crítica. Dice Merleau Ponty:

*El sistema de ideas y de procedimientos técnicos que la crítica descubre en la obra de arte, lo deduce de esa significación inagotable de la que la novela se ha encontrado revestida cuando ha venido a descentrar, a distender, a solicitar hacia un nuevo sentido nuestra imago del mundo y las dimensiones de nuestra experiencia. La novela, al sobrevenir, la transforma, antes de cualquier significación, como la línea auxiliar introducida en una figura abre el camino a la solución.*⁴⁶¹

⁴⁶¹ M. Merleau- Ponty, *La prosa del mundo*, pg. 141.

La novela no es sólo revisión del mundo en construcción a través de su crítica, sino que es también construcción del mundo en su carácter transformativo. Como señala Merlau- Ponty, la novela no está en el campo de la significación, sino antes, en la línea de la experiencia, que como tal, transforma. Veremos más adelante cómo la experiencia no es una reflexión, la novela busca la creación de experiencia porque su campo, el del hombre en su dimensión social o intersubjetiva sólo existe de forma experiencial, en el momento de su expresión.⁴⁶²

Lo que interesa en este momento de la investigación es el que hemos visto que la novela muestra nuevas posibilidades de formas de relación acordes con nuestra condición de humanos y cómo la relación sólo es posible en la expresión, es poner de manifiesto la necesidad de crear una experiencia, de manera que sólo la experiencia puede ser fiel a ese campo. Cualquier intento de conceptualizar la relación es incapaz de aprehenderla.

El germen de la novela no es la expresión de la individualidad del autor, no es expresar la esencia universal, sino intervenir en la construcción del mundo creando una experiencia de comunidad que está basada en la expresión de la intersubjetividad. La intervención no es una representación de la realidad, no es un simple espejo, que también, sino que es creación de una posibilidad en la transformación del mundo, ofrece un nuevo punto de vista que abre posibilidades nuevas de formas de vida.

En el origen de la novela está abandonar el ideal que lleva a la representación. Cada vida humana en un sistema social puede ser una mera representación de las ideas que la sostienen, el personaje elegido, tiene que ser uno de sus miembros que

⁴⁶² En el capítulo anterior hemos visto cómo Marx entiende la expresión como conocimiento del mundo y por lo tanto, relación.

abandona ese ideario y busca su singularidad bajo el impulso de comunicarse, de encontrar a alguien más.

Ese alguien más, el que posibilita la intersubjetividad y la comunicación tiene que ser visto en su singularidad, no como una proyección. La intersubjetividad es lo que revela la novela como condición necesaria para una vida humana. Para entender la intersubjetividad no podemos dejar de acudir a la obra de Merleau-Ponty. La superación de la frontera entre el yo y el otro a través de la identificación de la intersubjetividad con la intercorporalidad resulta fundamental para entender el valor de la novela como presencia a través de la percepción, como creadora de experiencia y por lo tanto de esa relación intercorporal, la experiencia del nosotros de manera consciente. Aquí valoraremos el concepto de mundo para Merleau Ponty.

En *La prosa del mundo*, Merleau-Ponty nos lleva a través del estilo y la expresión, la capacidad de desorganizar los objetos del mundo y reordenarlos para llegar a una comunicación expresiva, hasta la percepción como acción:

O mejor-porque la percepción es siempre acción-, la acción, en este caso, se vuelve praxis, es decir se niega a las abstracciones de lo útil y no admite el sacrificio de los medios al fin, de la apariencia a la realidad. Todo cuenta de ahora en adelante y el uso de los objetos cuenta menos que su aptitud para componer en conjunto, hasta en su íntima textura, un emblema válido del mundo con el que nos hallamos enfrentados.

*Nada tiene de sorprendente el que esta visión sin anteojeras, esta acción sin prejuicio, descentren y reagrupen los objetos del mundo o las palabras.*⁴⁶³

⁴⁶³M Merleau- Ponty, *La prosa del mundo*, pg. 106.

Se refiere aquí Merleau-Ponty al arte en general, a la pintura y las palabras y nosotros recogemos esta forma de descentrar y reagrupar y la enmarcamos en la novela como intervención. Ya hemos hablado otras veces de la intención de reflejo social pero ordenado, produciendo una intervención. Este orden viene marcado por el impulso de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana. El entorno social que se refleja no está visto desde ningún sistema de valores, como sucede en el arte en general, pero sí está visto desde ese impulso de alcanzar una experiencia de comunidad, como veremos, basada en la apertura y la pluralidad. Cualquier obra de arte lleva a una experiencia de plenitud y comunicación, la novela, al usar los mismos elementos que componen la experiencia cotidiana ofrece además consciencia tanto de la parte social aniquiladora como de nuestra verdadera naturaleza. Podemos decir con Merleau-Ponty que es un reflejo del mundo no como algo previo del que se tiene una percepción, sino como algo que se construye. La novela plantea la construcción del mundo por parte de un personaje que, en otras circunstancias y tomando otras decisiones, crearía otro diferente. De esta manera, como hablábamos en el capítulo anterior al referirnos a la función substitutiva del mito, nos hace conscientes de la vida como proyecto, el mundo como construcción y por lo tanto la necesidad de conocer nuestras fuerzas vitales, de dejar fluir nuestra naturaleza para que eso pueda producirse. Este es el aspecto moral de la novela, que trata de la acción humana como propia del hombre autónomo y no en función del destino. Precisamente ese fluir de su propia naturaleza que pretenden los personajes de novela es la base para crear una experiencia de comunidad, que nunca surge por el cumplimiento de unas normas, sino que aparece como una plenitud en el momento en que es posible la comunicación. Merleau-Ponty expone su concepto de mundo en su *Fenomenología de la percepción*:

No hay que preguntarse pues, si percibimos verdaderamente un mundo; al contrario hay que decir: el mundo es lo que percibimos... el mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable. “hay un mundo” o más bien “hay el mundo”: jamás puedo dar enteramente razón de esta tesis constante de mi vida. Esta facticidad del mundo es lo que constituye la Weltlichkeit der Welt; lo que hace que el mundo sea mundo.⁴⁶⁴

La intervención de la novela también viene marcada por ser memoria de la humanidad, como hemos visto en la segunda parte, no solo por darnos una visión global de las transformaciones sociales y las diferentes sensibilidades que conforman cada época, sino por la búsqueda de sentido que es capaz de revelar la naturaleza humana en construcción. Merleau Ponty apunta a que estamos condenados al sentido:

Finalmente, así como la historia es indivisible en el presente, también lo es en la sucesión. Con relación a sus dimensiones fundamentales, todos los períodos históricos se revelan como manifestaciones de una sola existencia o episodios de un solo drama- del que no sabemos si tiene desenlace alguno-. Por estar en el mundo estamos condenados al sentido; y no podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome un nombre en la historia.⁴⁶⁵

Recogemos de nuevo el concepto de Marx de naturaleza humana como un quehacer histórico, que se puede considerar como material de la novela. Erich Fromm recoge en su libro sobre la naturaleza humana en Marx la reflexión de la sexta tesis sobre Feuerbach:

⁴⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, pg. 16.

⁴⁶⁵ *Ibíd.*, pg. 19.

Marx no dice, como lo cita Bell, que "no hay una naturaleza humana inmanente a cada individuo", sino algo muy diferente, es decir, que "la esencia humana no es algo abstracto e inmanente a cada individuo." Éste es el punto esencial del "materialismo" de Marx contra el idealismo de Hegel. Marx nunca renunció a su concepto de la naturaleza humana (como lo hemos demostrado al citar el pasaje de El capital) pero esta naturaleza no es puramente biológica y no una abstracción; es una naturaleza que sólo puede entenderse históricamente, porque se desenvuelve en la historia.⁴⁶⁶

Por un lado, la novela es la que ilumina cada momento de esa construcción de la naturaleza humana, pero por otro, siguiendo con la teoría de Marx sobre la construcción del hombre, esa revelación la ofrece desde la propia acción. El concepto de “vida productiva”, en cuanto a conocimiento del ser humano en su relación con el exterior, es el que da cuenta del aspecto transformador de la novela a nivel individual. La novela se dirige al conocimiento del mundo exterior desde la acción de otros y en ese momento también produce un conocimiento de sí mismo del lector. La transformación primera es una transformación individual en el conocimiento del mundo exterior en relación con uno mismo. El impulso de la novela es un impulso de búsqueda pero a la vez de transformación, su intención no es en primera instancia la de crear placer, la belleza, sino la de tomar consciencia y transformar, en ese sentido se puede considerar la novela como un arte político sin ideología, sólo en cuanto a creador de consciencia política, es decir, de entender la sociedad de manera activa, desde un impulso de transformación. El placer, como veremos en la tercera parte, que suscita la novela no es fruto de la belleza de las palabras, que se adaptan a lo que tienen que reflejar, sino a la experiencia de comunidad que reconcilia al ser humano

⁴⁶⁶ Op. Cit. Pg. 49

con su humanidad y lo vuelve a vincular con la naturaleza, sea cual sea el resultado de la acción del personaje. En algunas novelas, como *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, el protagonista llega a un conocimiento de sí mismo, propio de la bildungsroman que le abre un mundo de relaciones donde se hace evidente esa vinculación, pero otras novelas muestran la imposibilidad de esa vinculación o por las circunstancias exteriores, como en el caso de *Pabellón de cáncer*, donde la sociedad vive una decadencia moral producida por la imposibilidad de acción, o por la subjetividad debilitada del personaje, como en *Palmeras salvajes*, que no le permite tomar decisiones que posibiliten algún mundo. Estas novelas en las que el personaje no se puede desarrollar, producen sin embargo una experiencia de comunidad o de plenitud en el reconocimiento de esa imposibilidad, pero siempre con lo propiamente humano como horizonte. Oleg, en *Pabellón de cáncer*, reconoce esa inmoralidad social porque se mantiene en su subjetividad anhelante de comunicación y Harry en *Palmeras salvajes* decide abandonar la sociedad y quedarse en la pureza de una decisión, la de sufrir por lo que ha hecho. En ningún caso el personaje pierde su humanidad y se vende a la sociedad, no existiría novela si fuera así, no es un héroe porque no tiene ninguna intención de salvar el mundo, pero logra mantener el deseo de singularidad.

3.2. La novela como experiencia

Al definir la novela como experiencia de comunidad, debemos clarificar qué entendemos por experiencia. Para ello nos acogemos al planteamiento que John Dewey desarrolla en *El arte como experiencia* y la vamos examinando como posible creación de experiencia orientada al lector. En primer lugar proponemos una

definición más o menos abierta pero que pone su acento en la relación, en el intercambio, en una interpenetración del yo y el mundo exterior:

*La experiencia, en el grado en que es experiencia, es vitalidad elevada. En vez de significar encierro dentro de los propios sentimientos y sensaciones privados, significa un intercambio activo y atento frente al mundo; significa una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos. En vez de significar rendición al capricho y al desorden, proporciona nuestra única posibilidad de una estabilidad que no es estancamiento, sino ritmo y desarrollo.*⁴⁶⁷

Si aplicamos esta idea de experiencia como “vitalidad elevada”, podemos entender el movimiento del personaje de novela que hemos visto como búsqueda de sí mismo que se puede traducir en busca de vitalidad, de algún tipo de relación que le reporte vitalidad en un entorno que no se lo permite. Primero vamos a aplicar este presupuesto de experiencia al personaje novelístico, no héroe, como hemos visto. La interpenetración a la que alude Dewey exige apertura y capacidad de ser transformado en la relación y ése es también uno de los pilares del movimiento del personaje de novela: su lucha por ser capaz de relacionarse para lo cual necesita de su singularidad y poder ver la singularidad de lo que está fuera. Esa interpenetración de la que habla Dewey no se da por el mero hecho de ser humano, sino que es una condición de humanidad que hay que alcanzar y que para darse necesita un estrato de libertad, en el sentido de posibilidad de singularidad. Hemos visto que el campo de la novela es el ser humano como ser social, en tanto que desde ahí va a realizar su movimiento de crítica y de mostrar la comunidad como horizonte, pero concretamente, a nivel de la

⁴⁶⁷ J. Dewey, *El arte como experiencia*, pg. 21.

acción del personaje, el campo de la novela es la posibilidad de la experiencia. El lector va siguiendo el movimiento del personaje en búsqueda y va apeteciendo con él la plenitud de la experiencia, sólo que mientras que el personaje puede no alcanzarla, el lector siempre lo va a hacer porque tiene acceso a un conocimiento mucho más amplio que el personaje, un conocimiento contextualizado que revela el debería ser y aquellos puntos ciegos de la vida cotidiana que actúan como fuerzas oponentes.

3.2.1. *La construcción de experiencia orientada al lector*

Dewey distingue entre la experiencia general de vivir, la interacción necesaria con el entorno propia de la vida, y el tener *una* experiencia. Es en este sentido en el que nos interesa, la experiencia sobreviene cuando hay atención y lo experimentado llega hasta el fin de su curso, otorgando una cualidad específica que la diferencia de otras.

*En contraste con tal experiencia, tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces y sólo entonces se distingue ésta de otras experiencias se integra, dentro de la corriente general de la experiencia.*⁴⁶⁸

Nos interesa la distinción que hace Dewey entre las experiencias habituales de nuestra vida cotidiana que no tienen cualidad estética, es decir, no se constituyen en *una* experiencia diferenciada, de aquellas que sí lo hacen. Habla del suceder de las cosas sin que pongamos una intencionalidad en ellas, sin que haya principios y finales genuinos. Precisamente esto es lo que critica o pone de relieve la novela, la dificultad de los personajes para ser singulares y tomar las riendas de su vida.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, pg. 41.

*Las cosas suceden, pero ni las incluimos definitivamente ni las excluimos con decisión; nosotros nos abandonamos. Cedemos de acuerdo con la presión externa o nos evadimos y nos resignamos. Hay comienzos y paradas, pero no hay indicios ni conclusiones genuinas. Una cosa reemplaza a otra, pero no la absorbe ni la lleva consigo. Hay experiencia, pero tan laxa e inconstante que no es una experiencia. Es innecesario decir que tales experiencia no son estéticas.*⁴⁶⁹

Mientras la epopeya se lanza a contar la experiencia del héroe, una acción que llega a conformar una experiencia, la novela tiene el impulso de buscar la experiencia que debería haber tenido lugar en la acción de un personaje, que por la imposibilidad de interactuar con su entorno, no llega a ocurrir. Comienza buscando en el campo social, en las relaciones fallidas y ordena todo esa red de relaciones para crear una experiencia que no llega por lo que se cuenta, sino por lo que no se cuenta. Algunas novelas terminan en el cumplimiento de una experiencia por parte del personaje, sobre todo en las primeras: don Quijote llega a conocerse, al igual que Sancho es mucho más consciente de sí mismo y toma las riendas de su vida; Wilhelm Meister llega, ayudado por otros, a la posibilidad de un comienzo luminoso, pero a partir de ese momento, los personajes, siguiendo, también, los cambios sociales producidos, van perdiendo posibilidad de desarrollarse en su daimon. El final de las novelas se convierte en la apertura de un nuevo espacio en el que el personaje ha tomado cierta conciencia, ha sufrido un cambio que le va a llevar a actuar con más conciencia de sí mismo, pero sin estar garantizado. Unas veces esa posibilidad es más grande y otras es más pequeña: Frédéric, en *La educación sentimental*, no llega más que al recuerdo de la única experiencia que ha tenido, la visita al prostíbulo en su adolescencia, y ese

⁴⁶⁹ *Ibíd.*, pg. 46.

recuerdo entendemos que le va a abrir un nuevo campo de acción a la búsqueda de ese tipo de experiencias que suponen abandonar la actitud de resignación que ha asumido, pero sólo es una posibilidad. En este caso, la experiencia depende de él, lo contrario del final de *Pabellón de cáncer*, donde Oleg, absolutamente abierto a la experiencia, se encuentra con un entorno completamente vacío y aciago. Los personajes llegan por sí mismos a donde llegan, por sí mismos en relación con el entorno, pero los personajes de epopeya toman sus decisiones con ayuda de los dioses. El gran héroe Aquiles toma sus decisiones tras la visita de su madre y el apoyo de algún dios, es verdad que tiene que aceptar lo que le piden, pero también es verdad que nunca se enfrenta a ellos, que nunca está solo. En cualquier caso, los acontecimientos que nos narra los vemos como fruto de la relación entre los hombres con los dioses, mientras que en la novela, ese elemento desaparece. Las decisiones o falta de decisiones recaen en el personaje en soledad, enfrentado al mundo, intentando abandonar esa soledad y llegar a un encuentro vinculante. Es por eso, como señala Marx en *La sagrada familia*, que el amor es el tema fundamental de la novela y de ahí que Lukacs considere a Dostoyevski como el fin de la novela por el triunfo del amor y el fin de la lucha por el ideal. Nosotros consideramos a Dostoyevski como un gran referente de la novela justamente por su impulso de búsqueda y creación de experiencia. Suponemos que Lukacs entiende que su final, la renovación por el amor gracias a una bondad natural, se sale de su concepción de la novela como lucha del hombre problemático o imposibilidad de cumplimiento de un ideal, sin embargo, ese final redentor no cierra ni asegura nada, simplemente abre un nuevo capítulo donde Raskólnikov, por ejemplo, se pondrá a prueba en el confinamiento en Siberia. Al distanciarnos de entender el personaje de novela como héroe romántico, entendemos que los personajes de Dostoyevski no son más que personajes que tienen la posibilidad de

salvarse gracias a la aparición del amor, es decir, a la posibilidad de relación, la aparición del otro como otro diferente que me obliga a reconocirme a mí mismo. En este sentido, son novelas cuyo final parece más luminoso, donde la experiencia de comunidad que da identidad a la novela toma conciencia de sí misma. Entendemos que está alineada con la visión de Lukacs de una bondad natural reparadora, puesto que el amor o es natural o no es amor. En el final de *La Ilíada*, aunque aceche el peligro de la invasión de los aqueos, el lector tiene la seguridad de que los funerales de Héctor llegarán a su final porque así lo han decidido los dioses, en la novela, sin embargo, no hay un final cerrado, no hay promesa asegurada. De manera que el peso de la experiencia que crea la novela recae sobre el lector. Es posible que el personaje no llegue a tener experiencias vitales que se conformen en una praxis y lo vinculen al mundo, pero el lector sí tendrá su experiencia vinculante al vivir de manera plena el viaje novelístico del personaje. Ese vivir de manera plena es lo que Dewey entiende por el material experimentado que sigue su curso hasta su cumplimiento, es, como hemos hablado, la posibilidad de ver al personaje en su contexto, de ver lo real detrás de la apariencia gracias a la distancia de la ironía. La novela tiene siempre un final abierto, principio posible de otra novela, pero ha llegado a su cumplimiento y eso es lo que la convierte en *una* experiencia como señala Dewey. Cuando una novela no cumple con la promesa tácita de llegar a la realización de su principio, no llega a ser tal. Hemos visto cómo el impulso de la novela es siempre de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, que desde el punto de vista del autor es búsqueda de “verdad”. Esa búsqueda está planteada en contextos espacio temporales y culturales muy diferentes, pero siempre se consume en el mismo encuentro, no de verdades concretas, sino de una condición humana fundamental, la interrelación, provocando una experiencia vinculante que supera la soledad de la que parte el personaje, aunque

él mismo no pueda hacerlo. Mientras Madame Bovary es incapaz de superar su soledad y se suicida, el lector lo experimenta como un cumplimiento. “¿Qué poca cosa es la muerte! _ pensaba _ : ¡me dormiré y se acabó!”⁴⁷⁰ El lector asiste al horrible sufrimiento físico de su muerte, que ella no esperaba, igual que ha asistido a todas las consecuencias terribles de todas las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida. Pero lo que el lector ve, y ella no, como ya hemos apuntado en el capítulo dedicado a la ironía, es el leitmotiv que dirige su vida, que en un momento es capaz de pensarlo, pero después incorpora en la base de todas sus decisiones sin tener conciencia de ello: “Y quería saber qué se entendía exactamente en la vida por las palabras *felicidad, pasión y deliquio*, que tan hermosas le habían parecido en los libros.”⁴⁷¹ Emma Bovary no se deja llevar por el papel que tiene que representar en la sociedad, es justamente el ejemplo contrario, aquella que se separa completamente y que dirige su vida hacia la experimentación de palabras que han resonado en la conformación de un ideal, al igual que don Quijote, sin atender a su singularidad. El cumplimiento de la novela que experimenta el lector es el final del camino de una vida donde los otros no son parte de una interrelación, sino medios para la consumación de su deseo ideal. Ella no es consciente de este uso de los otros, de su incapacidad para establecer vínculos, pero el lector, gracias a la ironía, a la distancia que crea el narrador, es capaz de ver lo que transparenta una vida aparentemente entregada, apasionada. Esa consumación, la muerte horrible y dolorosa, la bancarrota, la imposibilidad incluso de relación con la hija, deviene en *una* experiencia para el lector y por lo tanto, según Dewey, “vitalidad elevada”. ¿Cómo es posible que este final propicie una experiencia que aumente la vitalidad? Precisamente por ese carácter de consumación que lleva implícito la recompensa de “verdad” que promete el impulso de la novela que dirige

⁴⁷⁰ G. Flaubert, *Madame Bovary*, pg. 367

⁴⁷¹ *Ibíd.*, pg. 84

al lector a lo largo de toda la obra. Esa “verdad” no es una idea que puede dar lugar a un listado de lógicas que mueven al ser humano hacia un tipo de vida u otra, aunque también da pie a este tipo de consideraciones, es una experiencia de comunidad, de vinculación, en el reconocimiento de la interrelación como condición humana fundamental, precisamente en la falta de interrelación en la vida del personaje.⁴⁷² Su deseo aparece alejado de su daimon, como un deseo ideológico, pero no tiene tiempo de ser totalmente consciente de ello y salvarse, la risa final, antes de morir, cuando oye una canción que habla sobre el calor de un nuevo día que hace soñar a las muchachas con el amor, es la única toma de conciencia antes de morir, que al lector le da la clave para entender la diferencia entre el sueño y el verdadero vínculo, al igual que don Quijote.⁴⁷³ Si seguimos con el ejemplo de *Madame Bovary*, podemos observar que la historia comienza y termina con Carlos Bovary y no con ella. Aunque la protagonista sea ella, la razón por la que aparece él abriendo y cerrando la historia es porque da pie al desarrollo de los acontecimientos. Nunca ha sido él mismo, todas las decisiones las ha dejado en manos de otros, es incapaz de ofrecer resistencia a la personalidad de Emma, por lo tanto imposibilita también la relación. No tiene nada que ofrecer, dejando en evidencia la necesidad de singularidad para que exista la comunicación, de mostrarse a sí mismo. Su muerte, no es más que esa imposibilidad, ni siquiera tiene indicios para poder conocerse. Pero además, la irritación que produce en Emma su vacío, la incita a una huida hacia delante. También es el lector, en este caso, el que tiene el poder de ver a Carlos Bovary en su contexto y, por lo tanto, más allá de la apariencia desde la apariencia. Podríamos decir que la novela se ofrece al lector, no está entregada al personaje ni a los grandes acontecimientos, está entregada

⁴⁷² Insistimos en reconocimiento nunca es discursivo, sino plenamente experiencial.

⁴⁷³ En realidad podría hacerse un paralelismo muy interesante entre la locura de don Quijote y la locura de Emma como huida del papel social que les toca vivir y reconocimiento de esa locura antes de morir. En los dos se trata de un viaje en busca de vínculo pero guiados por un ideal que no les permite la interrelación, sino que les aliena.

a crear una experiencia en el lector, para lo cual, éste resulta absolutamente necesario porque tiene que ser capaz de participar en el proceso creativo.⁴⁷⁴ Este punto es importante, el de diferenciar la experiencia del lector, de la búsqueda de experiencia del personaje. Si lo que contara fuera experiencias del personaje, entonces lo haría en pasado terminado, se convertiría en una epopeya, pero lo que cuenta es una búsqueda y por lo tanto, lo importante es transmitirla como tal, de ahí la necesidad de crear esos recursos que guían al lector por el mismo camino de la búsqueda. Y ésta, entendemos, es una de las diferencias fundamentales con el cine, el tipo de experiencia estética que suscita. La novela no está concebida para ser filmada. El espectador recibe una historia hecha y ante ella puede sentir diversas emociones, incluso, después comentar lo que le ha parecido bien o mal, lo que ha entendido y no ha entendido. El lector construye el texto. Dewey señala la diferencia entre las experiencias estéticas que se diferencian por la cualidad de su materia y las palabras como signos:

Por lo tanto, una experiencia de pensamiento tiene su propia cualidad estética. Difiere de aquellas experiencias que son reconocidas como estéticas, pero solamente en su materia. La materia de las bellas artes consiste en cualidades; la de la experiencia que lleva a una conclusión intelectual son signos o símbolos que no poseen una intrínseca cualidad propia, pero que sustituyen a cosas que pueden, en otra experiencia, ser experimentadas cualitativamente. Esta diferencia es enorme. Es una razón por la cual el arte estrictamente intelectual nunca será popular como lo es la música. Sin embargo, la experiencia misma, tiene una cualidad emocional satisfactoria,

⁴⁷⁴ En el capítulo dedicado al carácter transformador de la novela, veremos como viene dado por su experiencia, entendiéndola, siguiendo a Hegel, como generadora y transformadora de conciencia.

*porque posee una integración interna y un cumplimiento, alcanzado por un movimiento ordenado y organizado.*⁴⁷⁵

Tomamos este texto por la identificación de la palabra como signo. La novela está construida con una estructura, un orden, contar es siempre establecer un orden para crear un tipo de experiencia concreta, el lector sigue ese orden al que obliga el narrador, pero mientras las imágenes están ahí para ser recibidas, las palabras no son nada, no son más que signos a los que el lector tiene que otorgar un referente. Ese referente que necesitan las palabras individualmente para ser efectivas y los grupos de palabras que conforman ámbitos nunca vistos ni imaginados con anterioridad, procede, en esta acción de leer, de lo más singular del lector. En esto no se diferencia de ningún otro tipo de arte, donde la relación del receptor con la obra proviene de su intimidad a la vez que la revela, pero en este caso, al usar palabras, el instrumento propio de la vida cotidiana, de nuestra vida en proceso, el nivel de conciencia es mayor. Podemos decir, que así como en la vida cotidiana es necesaria la interrelación para que tenga lugar una experiencia, es decir, la comunicación de singularidades, en la novela, esa interrelación está asegurada porque apela a la singularidad del lector. Es imposible leer una novela desde la impostura o el lugar común social, la novela apela a la intimidad porque rompe, desde su crítica, con el papel social, con la apariencia con la que nos hemos identificado. Es por eso, que en una época actual, en la que la narrativa no apela a la intimidad porque describe más que construye experiencia, el lector encuentra cierta incomodidad para entrar en algunas novelas. La novela no busca, efectivamente, como había visto Benjamin, una narración que pueda ser oral y otorgar entidad a una comunidad, la novela se dirige a la intimidad de un lector, pero para que pueda tener una experiencia de comunidad en el reconocimiento de la

⁴⁷⁵ Op. Cit., pg. 44.

relación como condición humana. Esa experiencia, como veremos, es transformadora, pero a nivel individual. A nivel social, puede dar lugar a la conversación, pero no a crear identidad, porque precisamente su acento en la singularidad como posibilitadora de la interrelación, le otorga un carácter abierto. Si cerrara el texto en significados, perdería esta apertura. La experiencia de la novela está creada desde la presencia, como hemos visto, de manera que tiene el mismo carácter que las experiencias que podemos tener en la vida cotidiana, que después podremos describir, pero no transmitir de forma viva. La narración, al no dirigirse tanto a nuestra intimidad como a nuestra condición de humanos, de pertenencia a una comunidad, posibilita una lectura compartida, en la que participa menos la experiencia vital de cada uno y más la experiencia histórica de la comunidad. El lector de novela pone en juego toda su intimidad, su bagaje de experiencia que en la vida cotidiana no aparece de manera consciente. No se trata de una reflexión, sino de imaginación creativa en el sentido kantiano, del libre juego de facultades, facultades que están matizadas por una historia de experiencias. Siguiendo a Dewey, la imaginación es intrínseca a la experiencia:

La experiencia estética es imaginativa. Este hecho, en conexión con una falsa idea de la naturaleza de la imaginación, ha oscurecido una cuestión más amplia, a saber, que toda experiencia consciente tiene por necesidad cierto grado de la cualidad imaginativa. Porque si las raíces de toda experiencia se encuentran en la interacción de la criatura viviente con su circunstancia, esa experiencia solo se hace consciente, materia de percepción, cuando entran en ella significados derivados de experiencias anteriores.⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ Op. Cit., pg. 307.

Esta acumulación de la experiencia permite que un lector puede tener lecturas diferentes en cuanto a matices o interpretación a lo largo de su vida, aunque la experiencia de comunidad, la tendrá siempre si ha sido capaz de acoplarse a las disposiciones del texto.⁴⁷⁷ De esta forma, la novela, ofreciendo un infinito número de matices que dependen de la experiencia del lector, ofrece siempre una experiencia de comunidad que cualquiera y en cualquier situación puede tener. Lo que siempre va a mostrar, el debería ser del personaje y de su acción que trasluce la apariencia, es la culminación de la promesa de su impulso. Traemos el texto de la *Estética* de Hartmann en el que habla de la aparición del debería ser del hombre en un retrato de Rembrandt:

*Pero lo asombroso es que también este estrato, del todo no cósmico y no sensible, tiene a su vez la fuerza de la transparencia para otra cosa. En el hombre, tal como es, puede aparecer el hombre, tal como no es, pero como debería ser de acuerdo con su esencia y su idea, es decir, puede aparecer su idea individual_ del mismo modo en que, en la vida, aparece sólo para la mirada amorosa.*⁴⁷⁸

Hartmann se refiere a un estrato de percepción en un cuadro, una capacidad de mostrar con la pintura no sólo el carácter de un hombre, sino además el hombre que no es y debería ser poniendo como ejemplo los retratos de Rembrandt. La novela no tiene niveles de lectura en el que esta función aparezca en uno superior, sino que tiene como objetivo mostrar el debería ser a través de un orden que guía al lector. Sin esta

⁴⁷⁷ Damos por hecho en este análisis de la experiencia del lector, que ha habido un acoplamiento entre el texto y el lector, de manera que las disposiciones naturales y culturales del lector le permiten entrar en él. Nos basamos en la teoría de Jordi Claramonte desarrollada en *La república de los fines* sobre la articulación de lo disposicional y lo repertorial que permite la relación.

⁴⁷⁸ Op. Cit., pg. 197.

lectura no hay novela. Es posible que un lector no sea capaz de llegar a esta lectura y se quede solo en los matices del desarrollo, pero podríamos decir que no quedará satisfecho, no sentirá esa culminación de la que hablamos. La novela se sitúa en mostrar lo que no se cuenta para lo cual obliga en su desarrollo, no a interpretar, sino a co-crear la experiencia ofreciendo la presencia. Ortega enfatiza la participación del lector con su imaginación creativa gracias a una falta de definición:

*Si en una novela leo: “Pedro era atrabiliario”, es como si el autor me invitase a que yo realice en mi fantasía la atrabilis de Pedro, partiendo de su definición. Es decir, me obliga a ser yo el novelista. Pienso que lo eficaz es, precisamente, lo contrario: que él me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir a Pedro como ser atrabiliario.*⁴⁷⁹

Esta creación que tiene que concebir el lector, dar un referente al signo, está mediada por su experiencia vital, de manera que cuando se produce, lo vivido aparece de forma vinculante y sin discurso. El personaje se mueve en su búsqueda y el lector le acompaña, pero mientras el personaje está metido en su acción y no puede verse en contexto, el lector sí y eso posibilita que tenga una experiencia, que ese conocimiento sea transformativo y que la materia, la búsqueda, se entienda en toda su extensión, en el sentido de cumplirse al que se refería Dewey. Y este entrar en el recurso creado para suscitar experiencia es común además de ser subjetivo. Mi forma de imaginar *Madame Bovary* dependerá de los significados que las palabras van tomando a lo largo de mi experiencia. Ortega se refiere a la atención como un *a priori* psicológico que dirige la lectura:

⁴⁷⁹ Op. Cit. Pg. 159.

*No se atiende a lo que se ve, sino al contrario, se ve bien sólo aquello a que se atiende. La atención es un a priori psicológico que actúa en virtud de preferencias afectivas, es decir, de intereses.*⁴⁸⁰

Esto es lo que conforma la lectura individual, la que se produce desde una subjetividad, Ortega se refiere a una suerte de “evidencia” que produce la novela desde la psicología de los personajes:

*Cuando el novelista desarrolla un proceso psicológico no pretende que lo aceptemos como una serie de hechos_ ¿quién nos iba a garantizar su realidad?_, sino que recurre a un poder de evidencia que hay en nosotros, muy parecido al que hace posible la matemática... Existe, en efecto, una evidencia a priori en psicología como en matemática, y ella permite en ambos órdenes la construcción imaginaria. Donde sólo los hechos conocen ley y no hay una ley de la imaginación es imposible construir. Sería un puro e ilimitado capricho donde nada tendría razón de ser.*⁴⁸¹

Esta es la base de su rechazo al realismo entendido como simple imitación, porque está en consonancia con Aristóteles en su *Poética* donde “En orden a la poesía es preferible lo imposible convincente a lo posible increíble...; pues es verosímil que también sucedan cosas al margen de lo verosímil.”⁴⁸² Se refiere Aristóteles a una preferencia poética, diferente a la del sentido común. La irracionalidad deberá estar al servicio de la intención poética, pero nunca deberá usarse sin necesidad. Entendemos la evidencia de Ortega como esa verosimilitud necesaria de la que habla Aristóteles. Aristóteles entiende que “en orden a lo que se

⁴⁸⁰ *Ibíd.*, pg. 180.

⁴⁸¹ *Ibíd.*, pg. 200.

⁴⁸² *Op. Cit.*, pg. 233.

dice debe explicarse lo irracional.”⁴⁸³ El receptor de la experiencia no atiende a la veracidad de los hechos, a si se corresponden con la realidad, sí a la lógica interna del objeto estético, en este caso, una novela, que como tal, tiene su propia racionalidad o su propio recorrido de culminación. Hemos visto lo que la novela promete en su impulso: la búsqueda y la función estructural por medio de la experiencia de comunidad en el reconocimiento de la interrelación como lógica fundamental de la condición humana. Desde esa promesa, el lector mide la verosimilitud de cada paso que le ofrece para llegar a ella. De manera que una novela que hablase de certezas, sin considerar el mundo que subyace a su historia como en continua transformación, se volvería incomprendible. Con esta consideración queremos dejar claro que lo que nos interesa como lectura común, es decir, capaz de ser admitida desde esa evidencia a la que se refiere Ortega, es la propia construcción de la novela. La novela es una forma especial de arte en tanto que trabaja con el mismo material de la vida cotidiana y en esa experiencia histórica y de suma de subjetividades de la vida cotidiana admitimos su evidencia. El material de otras formas literarias, como puede ser la poesía abriendo ámbitos posiblemente nunca intuitos, el teatro con la distancia de su puesta en escena, o la narrativa postmoderna como descripción e hiperironía, no asumen la incertidumbre de la vida cotidiana como parte de su construcción, no descubren el espacio y el tiempo como formas concretas de la sensibilidad de una época de manera vívida. Aunque trabajen en mantener la expectación, no tienen en su base la necesidad de crear esa vivencia tan concreta, esa forma subjetiva pero compartida de vivir el espacio y el tiempo. En la construcción de experiencia es necesario el reconocimiento de las condiciones en las que se da esa experiencia. No se trata de una reproducción en el sentido de copia, sino de una recreación en el sentido de ordenar

⁴⁸³ *Ibíd.*, pg. 233.

los elementos necesarios para que se pueda dar la experiencia. Es éste el aspecto que coloca a la novela en el debate del realismo que ordenábamos en la primera parte. El realismo de la novela se refiere a su carácter de experiencia y no a imitación de la realidad.

Aunque la experiencia de comunidad, esa plenitud final del texto, sea la diferencia fundamental entre la novela y otras formas literarias a nuestro entender, no podemos olvidar otras aportaciones de la novela como conocimiento, que no suponen una ampliación de conciencia a través de la experiencia, como en este caso, sino herramientas para la toma de decisiones vitales. Cuando nos hemos referido a algunas novelas para entender la experiencia final de comunidad a pesar del final desolador, como en *Madame Bovary*, hemos hecho una interpretación de los hechos. En esa interpretación hemos visto como el uso de los otros para el desarrollo del propio ideal o fantasía lleva exactamente a lo contrario de la experiencia de comunidad, a la soledad absoluta, que en este caso termina en suicidio. Esta relación uso de los otros igual a soledad e imposibilidad de desarrollo, puede ser una herramienta vital, un conocimiento ético, podríamos decir, en el sentido de servir de ayuda al camino de la eudaimonía y además de carácter comunitario, porque puede extenderse a toda la humanidad. Podemos entenderlo como lógicas internas de la condición humana para llegar a ser humanos verdaderamente, entendiendo que la base fundamental de ser humanos que nos revela la novela es la interrelación. Este tipo de lógicas que aporta la novela funcionan de manera diferente al repertorio de la épica, leyendas, fábulas o incluso relatos cortos, en los que queda más claro el mensaje, por llamarlo de alguna manera. La novela no da ninguna clave, es simplemente en el desarrollo de una acción donde se puede interpretar. La interpretación en la novela es importante y es el papel de la crítica literaria actual descubrir significados en el texto, esas pequeñas lógicas,

pero no debemos olvidar que la razón principal por la que un lector se acerca a una novela es satisfacer el deseo de experiencia de comunidad. No se puede separar una cosa de la otra, no existe esa experiencia sin el conocimiento de esas lógicas que se van viendo en la lectura, no se puede llegar a la experiencia final sin entender las lógicas de la acción, pero ese conocimiento forma parte de la experiencia, no es fin en sí mismo. Entendemos que la duración forma parte de este tipo de experiencia. Un relato puede ser leído en dos horas y la experiencia de su lectura será plena, viviremos lo que se nos ofrece, pero una novela necesita otra duración, no porque la acción sea más complicada, todo lo contrario, como hemos visto en Ortega, la acción tiene menos importancia, pero atendiendo a la presencia, se necesita estar y estar un tiempo relativamente largo para poder imbuirse en la sensibilidad de una época, en los personajes, en todo el contexto necesario para poder ir más allá de la apariencia. Es decir, la novela no nos cuenta para que nos enteremos, ni para que entendamos en última instancia, nos pone el material y el orden necesarios para que estemos y experimentemos y lleguemos, de esta forma, a ampliar nuestra conciencia. Dewey entiende que la experiencia viene dada por la interacción, como hemos dicho, y también aclara que el ambiente tiene que ofrecer cierta resistencia para que exista una autoconciencia, de manera que, si la relación con el exterior sucediese de manera automática e inconsciente, no habría propiamente una experiencia porque fundamentalmente, lo que aporta es un conocimiento transformador y vital, una vinculación con el propio mundo que sin esa conciencia no sería posible. Esta visión de Dewey enlaza con todas las teorías sobre la novela en las que el personaje de alguna manera se enfrenta a su mundo, solo que mientras Lukacs entiende que hay un héroe romántico con un ideal que le supera, nosotros solo vemos un personaje que intenta salir de su solipsismo y en primera instancia, tener algún tipo de experiencia

que reafirme su humanidad. Entendemos que el calificativo de problemático para el héroe de Lukacs tiene que ver con no entrar exactamente en el concepto de héroe al uso. El entorno es resistencia, según nosotros para el conocimiento de sí mismo del personaje y su posibilidad de praxis y, según Lukács, para la realización de un ideal irrealizable. Incluso don Quijote, que se puede entender como héroe de ideal irrealizable, lo entendemos como caricatura de héroe, en el sentido en que le falta lo fundamental para serlo, no querer serlo, sino serlo. Don Quijote tiene el deseo de ser héroe, no un ideal que le lleva a ser héroe. Cada vez que encuentra oportunidad de una lucha, una batalla que le dé nombre, no ve al que está enfrente, lo convierte en el objeto que encaje en las reglas de caballería. Vale esto como ejemplo de ese transparentar de la apariencia a través de la ironía. Don Quijote no se ve a sí mismo contextualizado como lo ve el lector. Lukacs dice en su *Teoría de la novela*:

*Así, la gran primera novela de la literatura universal se levanta en el umbral del período en que el dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en que el hombre se vuelve solitario y no puede encontrar ya sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la substancia, donde el mundo, arrancado de su paradójal anclaje en el más allá actualmente presente, está, de ahora en adelante, librado a la inmanencia de su propio sinsentido.*⁴⁸⁴

Este fragmento nos sirve para ilustrar la diferencia que vemos en nuestra visión de la novela. Desde el impulso de la novela de búsqueda, que la convierte en transversal a la historia, el mundo actual no dirige al texto más que en su necesidad de encontrar los recursos adecuados para re- recrear su sensibilidad. Lukacs entiende que la época marca de manera decisiva la posibilidad del héroe, más bien, marca su

⁴⁸⁴ Op. Cir., pg. 99.

imposibilidad de desarrollo como héroe. Entiende, en el caso de don Quijote, que el hombre se ha quedado solo, cuando el dios cristiano comenzaba a abandonar el mundo y que sólo en su alma puede encontrar el sentido. Sin embargo, todas las novelas parten de un viaje al exterior, una necesidad de encuentro y todas las novelas revelan que el sentido no está en la subjetividad aislada sino en esa interrelación intuita y deseada. Incluso en las novelas modernistas, que parten del interior de los personajes, ese interior está expuesto al exterior y sigue contando lo mismo, la necesidad de interrelación, de encuentro, para llegar al sentido, que no es más que la experiencia de comunidad. La novela, incluso en la Grecia del siglo II, no parte, como hemos intentado explicar, de la construcción de un mundo estable con unos valores que hagan posible una vida con sentido, sino de una visión irónica sobre la apariencia que dé lugar a una experiencia de comunidad. Desde ahí se entiende su carácter abierto, de manera que la apertura del mundo, la imposibilidad de cerrarlo en significados, es su propio sentido. La experiencia plena de la novela es la reafirmación una y otra vez de esta idea. En el propio don Quijote, al final hay una referencia a que da igual la verdad o la mentira. La locura de don Quijote era necesaria para que el mundo que le rodeaba se abriera. Todas las historias se resuelven al quitarles el peso de la determinación. La novela plantea personajes que con su acción son capaces de abrir huecos en mundos cerrados, de mostrar el carácter abierto de la vida. No son héroes porque son instrumentos para esa muestra y no terminan triunfantes porque desde la apertura y el carácter vital del desarrollo de mundos, no existe el triunfo. Por eso la ironía, en cualquiera de sus formas, es necesaria para mantener esta apertura. Cuando don Quijote está triste pensando en que ha sido vencido, Sancho le dice:

_Señor mío, alce vuestra merced la cabeza y alégrese, si puede, y dé gracias al cielo que, ya que le derribó en la tierra, no salió con alguna costilla quebrada;...volvámonos a nuestra casa y dejémonos de andar buscando aventuras por tierras y lugares que no sabemos; y si bien se considera yo soy aquí el más perdicioso... Yo, que dejé con el gobierno los deseos de ser más gobernador, no dejé la gana de ser conde, que jamás tendrá efecto si vuesa merced deja de ser rey, dejando el ejercicio de su caballería...⁴⁸⁵

Volver a casa o continuar son opciones, no decisiones definitivas de sentido. Incluso ser rey, conde o gobernador queda ridiculizado desde las palabras de Sancho, vacías de contenido en cuanto a lo que representan. Pero en esta distancia con lo institucionalizado y con lo esperado desde los valores estereotipados es donde se crea un vínculo con lo verdaderamente humano, una experiencia de comunidad. La desaparición de lo inauténtico hace posible lo genuino y por lo tanto la relación.

3.2.2. El acto de novelar. La creación de experiencia

La novela presenta la acción con un principio y un final genuinos, poniendo de manifiesto la relación entre todos los elementos que participan en ella, de manera que el lector puede experimentar esa acción de una forma en que el personaje no puede hacerlo. Y en ese experimentar gracias a un orden de acontecimientos “genuino”, como dice Dewey, aparece esa condición de humanidad que es la comunidad, la relación al margen de la institución, la experiencia que aparece. Nos interesa aquí ese orden que es capaz de crear una experiencia integral, una necesidad de organización y ritmo:

⁴⁸⁵ Op. Cit., pg. 1044

*Un drama o una novela no son la frase final, aun cuando los personajes luego estén dispuestos a vivir felizmente... En toda experiencia integral hay una forma porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento. Hay un principio, un desarrollo, un cumplimiento... Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio e inclusivo.*⁴⁸⁶

No es nuestra intención elaborar ahora una teoría sobre la retórica de la novela,⁴⁸⁷ pero sí resaltar que para conseguir crear la experiencia que le es propia, necesita de esa estructuración de la acción que sea capaz de dar a entender el contexto del personaje, su relación ineficaz con el mundo que le rodea, así como crear una sucesión de tensiones que puedan culminar en esa experiencia de comunidad, es decir, en intuir lo que no se llega a contar muchas veces a través de la acción del personaje, sobre todo conforme avanza la novela en la historia.

En todas las novelas el personaje realiza un viaje, una salida al mundo desde la motivación de encontrarse, de poder ser alguien. Hemos visto que ese logro de ser un “quien”, como señala Hanna Arendt, capaz de praxis, necesita del otro y la estructura de la novela está marcada por ese encuentro que se puede dar o intuir en su imposibilidad. En el *Wilhelm Meister* de Goethe, el personaje parte de la intuición de que el papel de comerciante que tiene asignado no va a ser adecuado para desarrollarse en su daimon y decide emplearse en un viaje por el mundo del teatro, que desde pequeño le ha otorgado experiencia, una relación consigo mismo. En ese

⁴⁸⁶ Op. Cit., pg. 64.

⁴⁸⁷ Sobre este aspecto recomendamos la lectura de *The rethoric of fiction* de Wayne C. Booth.

viaje, sin embargo, se olvida de sí mismo y empieza a ver a los otros en contraste, a buscar el desarrollo de aquellos con los que entra en contacto. Ese es el desarrollo de la novela, podríamos decir, donde el conocimiento de sí mismo se presenta en función del conocimiento de los otros, el desarrollo de él mismo necesita del desarrollo de los otros. Y es al final, cuando todas esas fuerzas creadas se completan en la aparición de una posibilidad fundamentalmente a través del amor correspondido, pero también en una ayuda externa, de manera que queda claro que es imposible el héroe, que sólo en la comunidad se puede realizar el personaje. La diferencia no solo con la epopeya, sino con la interpretación de la novela basada en un héroe problemático está en la absoluta necesidad del otro, que imposibilita una acción heroica solitaria. El personaje de novela solo se puede encontrar en la comunidad, y, si no es capaz de encontrarse con nadie, no podrá encontrarse consigo mismo. El personaje puede no entender ese movimiento, en la mayoría de los casos no lo hace, pero el lector sí. Wilhelm Meister se da cuenta al final, pero porque es una novela de formación en la que se forma verdaderamente y con la ayuda de una asociación secreta, ya hemos comentado como este texto de Goethe de alguna manera constituye el paradigma del sentido de la novela. Es en ese momento cuando aparece la comunidad como horizonte de humanidad y espacio de plenitud. En las novelas del siglo XIX, en las que siempre hay un punto de partida de búsqueda de sí mismo del personaje, un viaje social y un final de vuelta a algún principio válido, si bien, como hemos visto en Madame Bovary, el final puede ser revelador de algún fallo de ruta que se hace visible al lector, y no al personaje, la lógica de la relación como condición humana aparece siempre. Todavía en ese momento el personaje es consciente de que necesita un encuentro y lo busca. En el siglo XX esa estructura se mueve para adaptarse a las necesidades de la época. El personaje ha perdido fuerza y no es capaz de reconocer en

un principio su necesidad de conocerse, de manera que el narrador muestra un mundo institucionalizado con un gran poder sobre él y que lo sume en un caos interno. Ese caos está reflejado en idas y venidas en el tiempo, en una recolección de acontecimientos en forma de pensamiento, sensación, diálogo y cualquier intento de relación con el mundo que hay que ordenar. De manera que el orden, la estructura viene dado por la necesidad de crear esa experiencia de comunidad de la que hablamos, pero en ningún momento va a reflejar un movimiento del personaje pensado o decidido. Lukacs, desde su concepto de héroe romántico, distingue las novelas de Solschenitsyn en esta época como auténticas novelas en este sentido, sus personajes todavía tienen este primer impulso de ser ellos mismos y se mantienen en la estructura primera de la novela. Podemos entender que estas novelas proceden de un mundo diferente al occidental, en tanto que el personaje no se mueve en un mundo fragmentado, sino en un mundo rígido y funcionarial. Ahí radica la posición que hemos visto en Lukacs con respecto a las novelas de vanguardia, esa pérdida de voluntad o mínimo impulso del personaje por conocerse rompe con su esquema de héroe problemático y lo entiende como poco realista. Podemos poner como ejemplo de esas novelas de vanguardia en las que el narrador también se fragmenta en varios narradores, *Las Olas* de Virginia Woolf, donde los personajes intentan recuperarse y conocerse en un pasado que fue significativo porque originaba experiencias. La estructura está basada en crear una experiencia con la descripción del mar en cada momento del día que representa una edad desde la que acceder a esos recuerdos, que no aparecen como tal sino como presencia. Nos vale este ejemplo para ver también el efecto acumulativo de recursos novelísticos a lo largo de la historia, el uso de Emily Brönte del paisaje como efecto expresivo, lo retoma Woolf adaptado a su necesidad simbólica. La sensación que cada personaje tiene en la novela de sí mismo y de los

otros se contrasta con aquellos momentos en los que eran ellos mismos sin todavía haber sido tocados por la determinación social. El final, en Bernard, por ejemplo, uno de los personajes, es bastante clarificador, después de la presencia a través de la memoria de todas las experiencias del pasado, piensa:

Al hablar, me decía: “ Yo soy tú. Esta diferencia a la que damos tanta importancia, esta identidad a la que alentamos tan febrilmente, había sido vencida. Sí, siempre, desde que la anciana Mrs. Constable levantó la esponja y derramó el agua caliente sobre mí y me cubrió de carne he sido sensible, hipersensible. Aquí, entre las cejas, llevó el golpe que recibí cuando Percival se cayó. Aquí, en la nuca, el beso que Jinny dio a Louis. Se me llenan los ojos con las lágrimas de Susan. Veo a lo lejos, temblando como un hilo de oro, la columna que veía Rhoda; y siento fluir el viento cuando dio el salto.”⁴⁸⁸

El final, en este caso, es la culminación de todas las experiencias pasadas en una evidencia que colma la necesidad de entender la relación del personaje con los otros, aquellos con los que ha compartido la infancia y que se diferencian de los demás en que le sostienen como sujeto. Pero no es la culminación de una acción, sino que pertenece a otro tipo de estructura basada en el caos de inicio. Todas las relaciones tienen un dinamismo que va iluminando distintas facetas de la experiencia para llegar a esta ampliación de conciencia, que en este caso coincide en el personaje y el lector. Este personaje se da cuenta en su visualización del pasado que él es sus amigos, igual que en *Cumbres Borrascosas* Catherine dice “yo soy Heathcliff”. El amor, la autenticidad, el momento en el que se puede dar la relación, termina con la diferencia

⁴⁸⁸ Op. Cit., pg. 364.

insalvable de otra forma entre tú y yo, la subjetividad y el mundo externo, el nosotros aparece como mundo, a eso lo llamamos experiencia de comunidad.

Acabamos de ver la necesidad de ordenar y estructurar la acción para que llegue a aparecer la experiencia de comunidad detrás de esos movimientos de búsqueda de sí mismo del personaje en su relación con el mundo, pero en el acto de novelar hay otras categorías estéticas que también surgen en función de crear una experiencia. Una de ellas es la presencia. Hemos aludido a ella constantemente a lo largo de la investigación basándonos sobre todo en Ortega. Hemos visto como nuestra consideración de *Dafnis y Cloe* como primera novela se basa en la aparición de esta presencia, que la diferenciaba de otras manifestaciones literarias de la época. No se trata de reproducir un mundo, de representar una idea, sino de mostrar para recrear como experiencia la forma de percibir propia de cada época. De manera que la presencia requiere de una técnica diferente en cada momento para ser capaz de suscitar una sensibilidad. Es verdad que cada lector tiene su propia historia de experiencias, su propia configuración que hará que su experiencia sea única, pero la presencia, lo que busca no es una interpretación, sino dejar actuar a la imaginación como posibilitadora de crear experiencia. El lector se encuentra ante los acontecimientos, el paisaje o los personajes conociendo lo más íntimo de ellos, entrando en el gesto y no en una descripción que le lleve a una elaboración posterior. Este presentar al personaje para poder conocerlo como ocurriría en la vida cotidiana se consigue desde una mimesis creativa, no desde la mera descripción. Traemos aquí la escenificación que Wittgenstein hace del gesto como mimesis creativa, aquello que nos lleva a imitar lo más íntimo de alguien, lo imposible de describir. Eso es lo que nos descubre la singularidad que el propio personaje no puede ver, lo que permite al lector tener una conciencia que el personaje, al no poder verse, solo podrá tener en

una relación, viéndose en como es con el otro. Siguiendo a Wittgenstein, la mimesis es un gesto vívido que como respuesta solo puede tener un “este es”, un reconocimiento intuitivo, por lo tanto, si habláramos de representación, lo haríamos como volver a presentar desde un material diferente, pero con el acento en presentar, no en convertirlo en otra cosa. Describir una experiencia es imposible, el gesto es lo que trae a presencia aquello que imita.

*Pero sí es verdad que una y otra vez nos sentimos obligados a decir: “no puedo describir mi experiencia”... Si hago un gesto y ustedes son buenos imitadores, los gestos habrán de ser similares, pero diferentes; la forma de los dedos, etc. Es diferente. El criterio para que algo sea este gesto será el que algo hace click en ustedes, Ustedes dicen. “¡Ahora!” Decir lo que hay de semejante es imposible (el decirlo). Cada uno hace un gesto inmediatamente y dice “Este es”.*⁴⁸⁹

Entendemos que la imitación creadora como gesto, como expresar en movimiento, al contrario de la descripción que crea una distancia, un momento de reflexión para poder imaginar, es la forma de expresión más adecuada a esa búsqueda de la novela. El propio Proust, como hemos visto, necesita traer cada elemento del pasado para revivirlo en su necesidad de recuperarlo. Su intención no es describir lo que fue, sino recuperarlo para poder vivirlo ahora, que ya no está inmerso ciegamente en la vivencia y que necesita recuperar su vida en su búsqueda de sentido. Esa recuperación es traer al presente, presentar. Pongamos un ejemplo de personaje puesto delante.

⁴⁸⁹ L. Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, pg. 109.

*a ese primer Swann lleno de ocio, perfumado por la fragancia del gran castaño, los cestillos de frambuesas y una brizna de estragón.*⁴⁹⁰

Ni siquiera utiliza aquí Proust algo propio de Swann: su voz, su físico, su pensamiento, sino que trae el olor de lo que estaba a su lado y de esa forma tenemos una sensación sobre él. La presencia significa estar ante lo más íntimo del otro y esa intimidad no se puede describir. Las posibilidades retóricas para presentar son infinitas. Como hemos visto, cada autor va aumentando la caja de herramientas para crear efectos expresivos que nos lleven a tener delante las cosas.

En palabras de Jean Luc Nancy: “La presencia no es una cualidad o una propiedad de la cosa. La presencia es el acto mediante el cual la cosa se pone por delante: *prae-est*”.⁴⁹¹ El conflicto en el que se basa la novela entre la singularidad necesaria del personaje y la sociedad que la reprime es necesario sentirlo para poder tener una experiencia. La presencia es la única manera de que el lector llegue a sentir lo que lee. Longo resuelve en sensaciones la forma de estar en el mundo de sus personajes a través del mar, el cielo, el olor de las flores, la calidez de la piel o la humedad del beso y lo contrasta con la ley que termina con la experiencia, la llegada de los ciudadanos, los dueños de las tierras. Ahí se puede sentir el conflicto, la naturaleza deja de ofrecer sensaciones y los amantes son separados.

— ¡Maldito sea el reconocimiento de mi padre! ¡Cuánto más me valiera ser pastor! Era mucho más feliz de siervo porque entonces veía a Cloe, y ahora

⁴⁹⁰ Op. Cit., pg. 21.

⁴⁹¹ J.L.Nancy, *La partición de las artes*, pg. 217.

*Lampis la roba, se la lleva y esta noche va a dormir a su lado, mientras yo bebo y como. He jurado en vano por las Ninfas y por mis cabras.*⁴⁹²

Además, tenemos delante los modos de relación propios del siglo II en Grecia, los personajes conformados por sus leyes, un conocimiento de esa época imposible de conseguir por otro camino. La presencia no solo tiene el sentido de crear una experiencia, sino también de asistir a mundos pasados, no a su recuerdo. Esta presencia no la tenemos en la Edad Media occidental, donde la novela desaparece para dar lugar a la narrativa, tema que ya hemos tratado antes. Podemos imaginar lo que siente Lanzarote, pero no sentirlo porque su contexto no se transparenta en la narración. El texto no quiere crear presencia, sino narración, historia. Sin embargo, Shikubu en *La historia de Genji*, en el siglo X crea presencia. El mundo cerrado de palacio puede sentirse en cada una de las ceremonias y en el contraste con sus escapadas. Lo importante no son las peripecias, sino esa forma de estar que asfixia la singularidad y que sin embargo se empeña en sobrevivir. Cada palabra se siente susurrante. Se distinguen las voces en su sonoridad, de manera que podemos visualizar a cada personaje:

*Estaba a oscuras al otro lado de las cortinas, pero a través de ellas veía la tenue luz de una lámpara. “Me pregunto...”, se dijo, y miró con sigilo por una abertura entre las telas.*⁴⁹³

Esa sensibilidad propia de esa época y lugar concretos, nos la presenta en un gesto. La presencia no significa realismo entendido como imitación de la realidad porque la presencia se alcanza a través de una invención, un recurso que puede

⁴⁹² Op. Cit., pg. 87.

⁴⁹³ Op. Cit., pg. 370.

utilizar cualquier material y estructura. La presencia que tenemos en Faulkner por ejemplo en *El ruido y la furia*, no puede ser copia porque está pasada por la mirada de tres narradores. Los distintos puntos de vista nos obligan a reconstruir un mundo y poder contextualizarlo. En este caso, la contextualización es fundamental porque la degeneración familiar viene dada por el secreto. La presencia la tenemos desde tres ojos diferentes y cada uno nos da una perspectiva para mirar y por lo tanto, experiencias diferentes que confluyen en una visión unitaria. En el siglo XX la presencia cambia porque pasa por el monólogo interior, por ejemplo, de manera que de forma muy diferente a como Longo presentaba los elementos necesarios para una experiencia más sensorial, la presencia aquí recae en el interior de los personajes, en sus palabras. Nos encontramos en su pensamiento, en su mirada, y al ver lo que ellos ven, los vemos a ellos, pero, como hemos comentado cuando hablábamos de la búsqueda de espacios fiables para contar, tenemos la posibilidad de asistir al pensamiento, incluso al flujo de conciencia, a la forma más genuina de lenguaje. En realidad, hemos visto la presencia en la novela a lo largo de toda la investigación, cómo marca de alguna forma el comienzo de la novela, su distinción con la narración, también como la presencia es aparición y por lo tanto capaz de suscitar una experiencia, ya que, la sorpresa como lo no esperado, también es necesaria para crear experiencia. Lo esperado no nos obliga a transformarnos, a ver un punto de vista que no teníamos, lo nuevo capaz de hacernos ver al otro como otro y no como una proyección nuestra, es fundamental para que haya experiencia. Por eso en la novela, la capacidad de sorpresa es fundamental. Un desarrollo y final esperados no producirían nunca una experiencia y por lo tanto la lectura sería plana. A lo largo de esta investigación hemos ido viendo cómo la novela va tomando conciencia de sí misma de una forma intuitiva en sus distintos elementos. También lo hace en su

necesidad de crear presencia alejándose de la escritura en pasado para tomar poco a poco el presente como forma verbal muy apropiada para crear presencia. En *El hombre sin atributos*, Musil utiliza un narrador que reflexiona en presente mientras cuenta en pasado la vida de Ulrich. Esto crea una distancia enorme con la historia del protagonista, haciendo muy patente la ironía, el ridículo de un personaje tan consciente de sí mismo ante la voz de la reflexión. En presente, generaliza y en pasado, trae la acción. Es una de las formas en las que el presente marca el tono de la narración:

Porque el hombre exacto que lo toma todo tan meticulosamente y sin prejuicios nada aborrece tanto como la idea de tomarse en serio a sí mismo, y, por desgracia, apenas cabe dudar de que consideraría la utopía de sí mismo como un intento moral cometido contra personas seriamente ocupadas.

*Por eso Ulrich siempre había vivido bastante solo, vacilante entre si debía amoldar sus actividades al grupo más poderoso de actividades interiores o no; en otras palabras, surge la pregunta de si es posible encontrar un sentido y un fin a lo que sucedió y sucede con nosotros.*⁴⁹⁴

Aparentemente es impensable que este narrador tan reflexivo sea propiamente novelístico y llegue a crear presencia, sin embargo, en la duración del texto, en su presencia continua nos presenta el mundo excesivamente pensado de la época, hasta el punto de paralizar al protagonista. Pensando puede llegar a una conclusión y la contraria, de manera que el personaje se convierte en un auténtico cínico, incapaz de tomar decisiones que le vinculen a su mundo. Joyce utiliza el presente en el monólogo interior, Musil utiliza el presente en la reflexión de su narrador y Lobo Antunes utiliza

⁴⁹⁴ Op. Cit., pg. 254.

el presente con más efectividad, simplemente como forma de poner delante que asume todos los tiempos, que tiene como objetivo consciente poner delante, aunque sea el pasado:

(porque soy una mujer)

mi padre demasiado ocupado con sus amantes y mi marido demasiado ocupado por el miedo de ser quien era y por el whiskie

_ Las arañas Isilda líbrame de las arañas sacudiendo de los pantalones los animales que inventaba, arañas, langostas, lagartijas, serpientes, el comandante de policía buscando una nave que lo aceptase,⁴⁹⁵

Falta aludir a la presencia como presencia de la relación, el elemento principal para crear esa experiencia de comunidad con la que identificamos la experiencia estética propia de la novela. La intención crítica hacia las formas de organización que no permiten el desarrollo de los seres singulares que la conforman, lleva a mostrar precisamente esa singularidad frustrada y esa singularidad solo puede verse en la relación. De manera que la presencia en la novela es *presencia-con* haciendo referencia a Jean Luc Nancy.

Presencia-con: con en cuanto modo exclusivo del ser-presente, tal como el ser presente, y el ser presente del ser, no coincide en sí- es decir, consigo- sino siempre que co-incide, que “cae con” otra presencia, la misma que a su

⁴⁹⁵ A. Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, pg. 114. *(porque sou mulher) o meu pai demasiado ocupado com as amantes o meu marido demasiado ocupado pelo medo de ser quem era e pelo uísque*
_As aranhas Isilda libra-me das aranhas sacudindo das calças os animais que inventava aranhas, gafanhotos, lagartixas, serpentes, o comandante da polícia à procura dum navio que o aceitasse

*vez obedece a la misma ley. El estar- junto – a- varios es la situación originaria: es incluso lo que define a una “situación” en general.*⁴⁹⁶

La tercera necesidad de la novela que tiene que tener en cuenta al construir una experiencia es la recreación de la sensibilidad propia de la época. Hemos visto que el campo de la novela era lo social en cuanto una forma de organizarse concreta y que en la búsqueda de las lógicas de la condición humana articulaba una crítica a esa sociedad. Esta crítica también tiene que realizarse a través de la experiencia. Hemos visto cómo en *Dafnis y Cloe* lo conseguía en el contraste entre la vida sensorial de los amantes y el final de ese mundo sensorial ante la llegada de los señores, pero en general conviene pararnos en una circunstancia que diferencia a la novela de otras formas narrativas y es su re-creación de la experiencia cotidiana. La experiencia cotidiana está inmersa en la vivencia de un espacio y un tiempo, de manera que lo que nos interesa en la experiencia no son el tiempo y espacio objetivos, sino como posibilitadores de una experiencia concreta. Es evidente que el espacio y el tiempo desde el punto de vista de la experiencia no son neutros. El mismo acontecimiento vivido al lado del mar no es igual que vivido en una montaña, ni si es por la tarde o por la mañana o si hace frío o calor. Pero además, existe una forma de vivir el tiempo y el espacio propia de cada época. Podemos poner como ejemplo las tecnologías. Tener un amante en el siglo XVIII sin teléfono ni avión, significaba que la comunicación con la amada ausente por medio de cartas, que a lo mejor no eran contestadas o con la imposibilidad de que aparecieran una hora más tarde, implicaba una vivencia temporal diferente a la que se produce en el siglo XXI con el teléfono a tiempo real, incluso con el matiz de la posibilidad de mensajes cortos. El tiempo se

⁴⁹⁶ J. L. Nancy, *La comunidad inoperante*, pg. 126.

achica en el siglo XXI, da lugar a una experiencia diferente y podemos percibir una sensibilidad propia. Lo mismo pasa con el espacio, las distancias no subsanadas con rapidez se viven como enormes, el espacio también se achica en el siglo XXI con el avión de manera que podemos entrar a esa sensibilidad propia de cada época en función de la técnica, las políticas, los valores y todos los ámbitos de la vida que crean una vivencia de espacio y tiempo propia. En *Las amistades electivas*, Goethe de manera consciente trabaja el tiempo y el espacio en función del carácter de cada personaje, caracteres que seleccionan las personas que necesitan para ampliar su conciencia. Esos recorridos tan lentos por el campo, esas cenas interminables con sobremesas capaces de montar mundos enteros, son implanteables en la época actual. En ese sentido, Karl Ove Knausgaard, que sí intenta crear presencia o transmitir sus sensaciones con todos los elementos que las propiciaron, presenta un mundo donde el espacio y el tiempo aparecen como devorados por los acontecimientos al margen de los personajes. La ansiedad del personaje principal está marcada por este aluvión de sucesos triviales que no permiten la praxis y ese suceder de hechos triviales sin una decisión clara sobre ellos por parte del protagonista anula prácticamente el espacio y el tiempo. El personaje los vive sin vivirlos con conciencia, como si cayeran sobre él. El espacio y el tiempo de la vida cotidiana varía en cada época y la novela crea una experiencia de ellos según ordena los elementos de la narración. Si no hay paisaje, no hay tiempo y si no hay tiempo, en tanto que todo se sucede sin pausa, no hay espacio. Esa sería una de las formas de recrear la ansiedad de la experiencia cotidiana actual. Antonio Lobo Antunes constituye un buen ejemplo de un trabajo consciente del espacio y el tiempo en la novela. Es capaz de traer el pasado al presente iluminando la acción del personaje a tiempo real, a la vez el recuerdo, el pensamiento, la acción y el diálogo. Esta especie de narración galopante da cuenta de esa falta de autonomía del

hombre contemporáneo, de la enorme distancia consigo mismo, la vulnerabilidad ante el mundo exterior, una especie de fragmentación abrumadora que no termina de propiciar el encuentro necesario. En este caso, la fragmentación es trabajada desde la visión de una condición, la falta de amor, el exceso de cultura, como apuntaba Ortega, en toda la novela hay una intención de búsqueda de una explicación a esa fragmentación o falta de relación que la diferencia de la fragmentación descrita en la narrativa postmoderna. Es adecuado fijarnos en una pequeña parte del texto donde aparece el pasado, el futuro, lo imaginado, el diálogo, la acción, el pensamiento en un solo momento. Esta comprensión del tiempo da lugar a una experiencia de falta de espacio, imposibilidad de una praxis.

Lena que imaginaba una navidad sola conmigo

(contar hasta cien otra vez, contar de cien a cero, contar hasta trescientos)

igual que en las últimas quince navidades desde que como ella insiste los expulsé de Ajuda, levantándose sorprendida con la blusa por lo menos mejor que los trapos de Sambila

_ No es una arrabalera palabra de honor que no es una arrabalera sus padres están construyendo un apartamento te juro que es exactamente como nosotros

que suele usar adornos y colgantes de estaño, unas navidades sola conmigo, aburridos, callados, viendo la misa en la televisión, leyendo revistas, escuchando el tintinar en el caño y el viento en los arbustos, Lena ofreciendo sillas, ofreciendo mi lugar en el sofá con el hueco del tamaño de mi cuerpo.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ A. Lobo Antunes, *O esplendor de Portugal*, pg. 21. *A Lena que previa um Natal sozinha comigo (contar até cem outra vez, contar de cem a zero, contar até trezentos) idêntico aos últimos quinze*

Podemos comparar esta falta de espacio con el horizonte abrumador de los campos de don Quijote. La sensación que produce la falta de prisa, la lentitud de los acontecimientos, la disposición a que ocurra cualquier cosa inesperada por tener tiempo. Los personajes son diferentes, pero es la sensibilidad propia de cada época la que marca esa vivencia del espacio- tiempo. Bajtín habla del cronotopo como una forma de usar el espacio y el tiempo para crear distintos tipos de novelas según su tema, nosotros proponemos la necesidad de la novela de captar la vivencia del espacio y del tiempo de cada época condicionada por todas las circunstancias que la conforman. Por eso, como hemos visto al tratar la muerte de la novela, no es posible apropiarse de un narrador de otra época. La novela lleva consigo su carácter de novella, de novedad, teniendo que renovarse en cada época para captar la sensibilidad que le es propia y en cada autor dependiendo de su necesidad de invención.

Volvemos a Dewey para recoger otra de las características de la experiencia, su cualidad emocional satisfactoria, que ya venimos tratando:

*Sin embargo, la experiencia misma, tiene una cualidad emocional satisfactoria, porque posee una integración interna y un cumplimiento, alcanzado por un movimiento ordenado y organizado.*⁴⁹⁸

Acabamos de ver cómo las novelas terminan en finales abiertos con posibilidad de realización del personaje en un futuro pero nunca asegurada. Sin embargo, incluso en finales terribles, donde esa posibilidad es mínima, como en el caso de Oleg en

Natais desde que como ela teima os expulsei da Ajuda, a levantar-se surpreendida com a blusa pelo menos melhor que os trapos do Sambila _ Nao é mussequeira palavra de honra que nao é mussequeira os país dela tem o apartamento em obras juro-te que é exactamente como nós que costuma usar, adereços e penduricalhos de estanho, um Natal sozinha comigo, aborrecidos, calados, a ver a missa na televisao, a ler revistas, a escutar o tinir to algeroz e o vento nos arbustos, a Lena a oferecer cadeiras, a oferecer o meu lugar no sofá com a cova do tamanho do meu corpo

⁴⁹⁸ *Ibíd.*, pg. 45.

Pabellón de cáncer, permanece esa satisfacción, un sentimiento de plenitud. La construcción novelística está basada en el orden de los acontecimientos encaminado a crear una experiencia. El final es un cumplimiento en este sentido, no puede terminar en cualquier punto, tiene que terminar en aquel que ilumina todos los cabos lanzados a lo largo del texto.⁴⁹⁹ Hemos visto que la novela es una búsqueda y así lo vive el lector a lo largo de su lectura, pero, aunque no se cierre el final en un descubrimiento arquetípico, sí se produce un encuentro, una experiencia producida por la posibilidad de relación. Creado el anhelo de cumplir esa necesidad, sólo con la posibilidad se consigue una certeza, la condición humana relacional, suficiente para suscitar una emoción satisfactoria.

Pero para crear experiencia, la novela no sólo tiene que ordenar los acontecimientos, estructurarlos para llegar a un final satisfactorio, sino que tiene que apelar a la sensibilidad a través de una materia, la palabra, que es signo de algo y por lo tanto se encuentra alejada de la cualidad sensible de las cosas que representa. Esta creación de experiencia con palabras es lo propio de la presencia, cualidad definitoria de la novela, como hemos visto, de manera que a través del orden de las palabras puede llegar a expresar la propiedad de algo y la propiedad que necesita en cada situación. A lo largo de la historia se ha ido aumentando el repertorio de recursos expresivos que ayudan a conformar la comunidad novelística a la que ya nos hemos referido. No solo los propios recursos permiten un desarrollo abierto que termina en otro nuevo, sino que la sensibilidad de cada época fuerza a buscar nuevas fórmulas capaces de expresarla. Hemos hecho un recorrido histórico por las novelas que llegaron a encontrar nuevos aspectos vitales que expresar en el capítulo dedicado a la

⁴⁹⁹ Veremos más tarde cómo esta cualidad emocional se matiza con la experiencia de comunidad que suscita la novela. Al material cumplido se le añade el sentimiento de vinculación.

búsqueda de campos fiables, es el estilo, la búsqueda de una voz fiable que tiene que realizar cada autor, el que abre nuevos recursos.⁵⁰⁰ Esa voz fiable, el narrador, también ha tenido un desarrollo evolutivo en la historia, como apuntaba Adorno y siempre es la fiabilidad de su voz la que lleva al autor a su búsqueda. Si el impulso de la novela es buscar “la verdad”, y eso es lo que le mueve verdaderamente, la voz que dirige esa búsqueda ha de ser fiable. Esta fiabilidad viene dada por una autenticidad, es decir, por transmitir al lector la seguridad de que puede llegar a ver algo. No se trata de que le mienta o no, sino de que sea capaz de hacer que el lector vea algo. En *El guardián entre el centeno*, el protagonista miente a lo largo de su viaje, pero no miente como narrador porque precisamente lo que quiere es descubrir la verdad, algo que merezca la pena y le permita re-habilitarse. De manera que es un mentiroso fiable porque está buscando un punto de apoyo.

Entendiendo que el impulso de búsqueda de la novela culmina en la creación de una experiencia de comunidad, parece necesario que esté revestida de un carácter transformador para ejercer su función estructural. Si no tuviese una capacidad transformadora, no podría llegar a actuar como reanimadora de los cimientos de la comunidad. La pregunta que se plantea es: ¿Qué tipo de experiencia es la propia de la novela que la diferencia de otras experiencias estéticas? El tipo de experiencia que suscita tiene algunas diferencias con otro tipo de experiencias estéticas y es que es mimesis creativa de la vida cotidiana, de manera que se trata de una experiencia estética de experiencia. No es una representación porque no re-presenta, no se trata de una imitación de lo real, sino de una invención que suscita una experiencia consciente y de sentido dentro de las condiciones de posibilidad de la vida cotidiana. Esa

⁵⁰⁰ No podemos extendernos en esta tesis en la parte de retórica novelística, pero entendemos que el libro de Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, que señala la diferencia entre decir y mostrar y las técnicas que los distintos novelistas han encontrado a lo largo de la historia para poder mostrar, da cuenta del repertorio de recursos expresivos novelísticos hasta casi nuestros días.

invención también tiene su particularidad, que viene dada por su impulso, la búsqueda de las lógicas de la condición humana en el campo social, por lo tanto, el material de la invención es tomado del campo social, de la experiencia cotidiana, sin modificarlo, simplemente ordenándolo. No es la realidad lo que aparece, es la apariencia transparentando lo real, esa apariencia contextualizada. Para que eso suceda, es necesario ordenar el material, pero no representarlo. Eso es a lo que nos referimos cuando hablamos de mostrar siguiendo a Booth o de presentar atendiendo a Ortega. La novela no crea imágenes ideales, no suscita experiencia de posibles mundos, sino que presenta un mundo en su contexto. Hemos visto algunos ejemplos de recursos expresivos, cómo Emily Brontë presentaba a través del paisaje la pasión de los personajes, o cómo Proust recupera el tiempo perdido desde el detalle. ¿Cómo se podría recuperar el pasado? Reviviéndolo, trayendo de nuevo todas y cada una de las sensaciones y pensamientos que lo han ocupado y por su orden. No funcionaría un resumen de lo vivido, ni una metáfora, solo volver a traer cada detalle. De manera que la novela es creación de tiempo y espacio. No existe experiencia en la vida cotidiana sin tiempo y espacio. No podríamos tener una experiencia de experiencia sin sentir el espacio y el tiempo en la que tiene lugar y esa es la gran diferencia con otras experiencias estéticas. El autor de novela no tiene un esquema de construcción de tiempo y espacio, pero en su manera de presentar construye una vivencia concreta del espacio y el tiempo. La novela es una obra de arte social en el sentido en que la sociedad es su campo y la comunidad su horizonte de experiencia, la apariencia que tendrá que transparentar lo real está construida como recreación. Si el tiempo y el espacio no fueran parte fundamental de esa recreación, no tendríamos una apariencia desde la que partir. La apariencia es fundamental en la búsqueda que mueve la novela,

precisamente ella es el campo en el que se realiza la búsqueda y este movimiento se aleja del símbolo o la descripción, necesita presentación.

Podríamos hacer en este sentido, sin que éste sea el espacio adecuado, un estudio contrastado entre las formas diferentes de transformación que ofrecen las artes y pensamos que la novela, por ser una experiencia sostenida en el tiempo, donde la duración es una característica fundamental, es quizás la que actúa a un nivel más consciente, por su similitud con la experiencia propia de la vida cotidiana. No se trata de resumir lo que quiere decir una novela, sino de estar inmerso en un periodo de tiempo suficientemente largo en un proceso vital que genera una experiencia de vínculo, o comunidad. Ese proceso vital es percibido en un estado emocional capaz de dar lugar a una transformación consciente. En cualquier caso, aparece un mundo que no ha sido pensado ni intuido y que desde nuestras potencialidades y nuestro contexto en solitario, nunca podríamos llegar a ver.

En resumen, estas son algunas de las condiciones de posibilidad de crear una experiencia en la construcción de una novela:

- A. Presentar una acción ordenada de tal forma que permita al lector experimentar esa acción desde la relación de todos los elementos que participan en ella.
- B. Crear presencia. Recrear en lugar de representar. Poner delante a través del gesto, de una mimesis creativa que capte la singularidad y poner delante la presencia-con, de manera que esa singularidad solo puede ser captada en la relación.

- C. Crear esa presencia en la sensibilidad propia de cada época y espacio, ofrecer una vivencia espacio-temporal condicionada por las circunstancias propias de cada momento histórico.
- D. Provocar una cualidad emocional satisfactoria basada en el cumplimiento de una propuesta que se desenvuelve en una duración fundamental.
- E. Conferir a la palabra, que es mero signo, una capacidad sensorial, que solo es posible en una asociación organizada conforme a un fin.
- F. Ordenar el material de la vida cotidiana a través de una invención consciente de ser invención para transformar, para crear una experiencia de comunidad que colme la necesidad de vínculo.

CONCLUSIÓN

Planteábamos en la introducción nuestra intención de ordenar los debates abiertos sobre la muerte de la novela, especialmente el debate sobre el realismo, a lo que hemos respondido con la falta de acuerdo sobre los términos. No hemos dejado sin cubrir este aspecto fundamental que identifica a la novela en el ámbito de la crítica literaria y que pone en cuestión su capacidad para reflejar la sensibilidad de la época actual. Hemos propuesto hablar de presencia en lugar de realismo. Es necesario que la novela no quede identificada con un término tan ambiguo y poco aquilatado como hemos comprobado, puesto que pensarla como una simple imitación de la realidad, aunque pueda actuar de espejo de una época, es olvidar su proyección primera, mucho más amplia.

Esa proyección la hemos sugerido desde su origen como un impulso de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana. Era fundamental encontrar aquellos elementos comunes a las novelas más representativas de cada época histórica para poder hablar de una forma literaria transversal al tiempo, evitando así identificarla con el realismo del siglo XIX. Encontramos, desde las voces de los autores y el movimiento de los personajes, que no había una forma común, que podíamos diferenciarla desde su impulso artístico. Recorriendo las novelas cronológicamente pudimos ver una evolución de esa búsqueda que dominaba el narrador y que se traducía en partir de puntos de vista diferentes en función de las necesidades de cada época, pero en ningún caso se perdía esa búsqueda como carácter fundamental, sin una acción con un significado cerrado que formara parte del pasado.

Diferenciar una forma literaria por su impulso podría parecer difuso, sin embargo ha sido fundamental encontrar esta peculiaridad para llegar a entender qué

tipo de experiencia estética promocionaba. De manera que la diferenciación desde su impulso y desde el tipo de experiencia que suscita, creemos que es suficiente para poder entenderla en su peculiaridad. En este momento, en el que se evita demarcar los modos artísticos, nos preguntamos qué sentido tiene intentar definir la novela y aparentemente crear barreras que la separan de la épica o de la narrativa postmoderna, sin embargo, ese carácter abierto de búsqueda no supone ninguna barrera, simplemente ayuda a acercarse a ella no como algo muerto, sino como una experiencia que mucho tiene que ver con la necesidad de comunidad planteada en nuestra época actual.

La experiencia propia de la novela es una experiencia de comunidad creada para el lector que no vive necesariamente el personaje. Con nuestra reflexión sobre esta posibilidad clarificamos otro de los temas controvertidos, el problema del héroe, que muchas veces se identifica como antihéroe. Proponemos abandonar esta denominación para el personaje de novela y dejarlo simplemente en personaje porque en una comparación con los héroes de la epopeya, podemos ver claramente que ni se conoce a sí mismo, ni tiene como función salvar una comunidad, ni está asistido por la ayuda de los dioses. El personaje parte de la necesidad de conocerse, necesidad que le lleva a emprender un viaje, cualquier tipo de viaje, encaminado hacia lo más profundo de su interior, por lo tanto hacia el exterior, mostrando siempre la necesidad del otro para ese conocimiento. Proponemos también abandonar el término realismo por presencia, porque ese viaje, para que se corresponda con una experiencia, base fundamental y diferenciadora de la novela, necesita ser re-creado por el lector, de manera que la novela propone los elementos necesarios y en el orden pertinente para que eso suceda, convirtiéndose en una invención. La referencia a la vida cotidiana es exactamente la necesaria para lo que se quiere contar, pero nunca lo que se cuenta es

como en la vida cotidiana, porque está ordenada para crear una experiencia. Es verdad que la fantasía no forma parte de la novela porque lleva a otro tipo de experiencia estética, pero la imaginación inventa situaciones que posiblemente nunca se den en la realidad, siendo totalmente irrelevante si se dan o no. La lógica de ese orden, de esa imaginación, es la lógica del descubrimiento de aquellos puntos ciegos de la sociedad que en la vida cotidiana no pueden verse y la del ofrecimiento de una experiencia de comunidad en el desvelamiento de la interrelación como condición humana siempre desde la apariencia. Así entendemos la presencia como una categoría fundamental de la novela, como la invención en cuando a orden encaminado a crear una experiencia. Y añadiendo categorías que ayuden más a su comprensión como objeto estético, entendemos que la ironía es fundamental como distancia que permite al lector ver al personaje en su contexto, tener ante sí el conocimiento que él no tiene y llegar a lo que él a lo mejor no puede llegar, una experiencia de comunidad, la intuición de la interrelación que nos asegura la condición de humanos.

Por eso hemos hecho una investigación sobre la naturaleza humana desde esta necesidad creada y nos hemos encontrado con una gran tradición filosófica alrededor de una naturaleza humana abierta que en la historia se llena de contenido, sin por ello renunciar a una naturaleza persistente en el tiempo que actúa como base de esa evolución. Esa es la condición que revela la novela creando una experiencia y que, también pudimos comprobar, va trazando en una búsqueda de singularidad del personaje con la resistencia de una sociedad demasiado institucionalizada.

Ha sido muy fecundo el diálogo entre las distintas teorías o acepciones sobre la novela y todos los temas que hemos planteado sobre ellas. Hemos podido comprobar que existe un criterio común a la hora de valorar las novelas más representativas,

aunque no el concepto de novela, como ámbito idóneo para profundizar en la condición humana. Esperamos haber ayudado con nuestra tesis a ver ese criterio común y ampliarlo a la peculiaridad de su experiencia.

Se han abierto muchos temas susceptibles de investigaciones independientes: la novela como comunidad histórica en cuanto a una conversación transversal al tiempo o la aparición paralela de nuevas formas de ver el mundo en la filosofía y la novela, pero la más interesante nos parece el aspecto ético de la novela, la revelación de la relación como única forma de conocimiento de la singularidad. Entendemos que la revelación de esta condición humana adaptada a lo largo del tiempo a cada sensibilidad histórica supera la escisión entre individuo y sociedad y coloca la subjetividad en el espacio del entre. La necesidad del otro para el conocimiento de uno mismo nos impulsa a proyectar un mundo que posibilite la interrelación, la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

A

ALTER, Robert, *Partial Magic. The novel as a self's conscious genre*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, 1978

AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. FCE, Méjico, 1996

ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*, Ediciones Akal, Madrid, 2003

ARENDT, Hanna, *The human condition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1998

B

BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989

BARTH, John, *The literatura of exhaustion de The friday book: Essays and Other Non- Fiction*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1984

BARTHES, Roland, *S/Z*, Editores siglo XXI, Argentina, 2004

BENJAMIN, Walter, *Krisis des Romans: zu Döblins "Berlin Alexander Platz"* en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schwäppenhauser, Suhrkamp, t. III (Kritiken und Rezensionen), Frankfurt a. M., 1981.
Traducciones de Silvia Bardelás.

BENJAMIN, Walter, *Sobre el programa de la filosofía futura*, Planeta Agostini, Barcelona, 1986.

BOCACCI, Giovanni, *Decameron*, www.infotematica.com.ar

BOOTH, Wayne, *The rethoric of fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1983

BRONTË, Emily, *Cumbres borrascosas*, Austral, Barcelona, 2015

BUBER, Martin, *¿Qué es el hombre?*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001

BUTOR, Michel, "La novela como búsqueda", *Sobre literatura I*, Seix Barral, Barcelona, 1967

C

CERVANTES, Miguel, *D. Quijote de la Mancha*, Booket, Barcelona, 2005

CLARAMONTE, Jordi, *Desacoplados. Estética y política del western*,, Papel de fumar ediciones, Madrid, 2011

CLARAMONTE, Jordi, *La república de los fines*, Cendeac, Murcia, 2010

CONFESIONES DE ESCRITORES. Narradores 2. El Ateneo, Buenos Aires, 1996

CHAUCER, Geoffrey, *Cuentos de Canterbury*, Tecnibook.com

D

DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008

DÖBLIN, Alfred, *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt, 2013.

DÖBLIN, Alfred, *Berlin Alexanderplatz*, Ediciones B, Barcelona, 1987

E

ECKERMANN, J.P., *Conversaciones con Goethe*, Ed. Acantilado, Barcelona 2005

F

FAULKNER, William, *El ruido y la furia*, Alfaguara, Madrid, 1998

FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Alianza Editorial, Madrid, 1992

FLAUBERT, Gustave, *La educación sentimental*, Alianza Editorial, Madrid, 2011

FROMM, Erich, *Marx y su concepto del hombre*, F.C.E., México, 1962

G

GERAS, Norman, *Marx & human nature. Refutation of a legend*, Verso, London, 1983

GOETHE, J.W., *Poesía épica y dramática*. Texto preparado para la imprenta por Regula Rohland de Langbehn, Univerdidad de Buenos Aires,
<http://www.anmal.uma.es/numero10/Goethe-y-Schiller.htm>

GOETHE, J.W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, ed. Cátedra, Madrid, 2000

H

HARTMANN, Nicolai, *Estética*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977

G.W.F. HEGEL, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989

HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, Fondo de Cultura económica, México, 1966

HOMERO, *Odisea*, Espasa, Madrid, 1998

J

JOYCE, James, *El retrato del artista adolescente*, Ed. Lumen, Barcelona, 1986

JOYCE, James, *Ulises*, ED. Lumen, Barcelona, 1994

K

KANT, Immanuel, *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, Tecnos, Madrid, 2010

KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1985

KNAUSGAARD, Karl Ove, *Un hombre enamorado*, Anagrama, Barcelona, 20014

KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets editores, Barcelona, 1987

L

LONGO, *Dafnis y Cloe*, Ediciones 29, Barcelona, 1990

LUKACS, Georg, *Teoría de la novela*, Ediciones siglo XX, Buenos Aires, 1966

LUKACS, Georg, *Acerca de la pobreza de espíritu*, traducción de Miguel Vedda
<http://www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/el-joven-lukacs-y-las-tentativas-de-superacion-de-la-etica-trag>

LUKACS, György, *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2011

LUKACS, Georg, *La peculiaridad de lo estético*, Ediciones Grijalbo, Barcelona-México, 1966

LUKACS, Georg, *Materiales sobre el realismo*, Ediciones Grijalbo, Barcelona-Buenos Aires, Méjico, 1977

LUKACS, Georg, *Estética*, Ediciones Grijalbo, Mexico, 1966

LUKACS, Georg, *Significación actual del realismo crítico*, Ediciones Era, Méjico, 1984

LUKACS, ADORNO, JAKOBSON, FISHER, BARTHES, *Realismo: ¿Mito, doctrina o tendencia histórica?*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1969

M

MANN, Thomas, *La montaña mágica*, Plaza y Janés Editores, Barcelona, 1985

MARX, K. Y ENGELS, F., *La sagrada familia o crítica de la crítica crítica*, Editorial Claridad, Buenos Aires, 1971

MARX, Karl, *El capital*, Siglo XXI, México, 1977

MATURANA Y VARELA, *El árbol del conocimiento*, Lumen, Santiago de Chile, 1984

MERLEAU PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prosa del mundo*, Taurus, Madrid, 1971

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 2008

N

NANCY, Jean Luc, *La comunidad inoperante*, LOM, Santiago de Chile, 2000

NANCY, Jean Luc, *La partición de las artes*, Valencia, Pre-textos, 2013

O

ORTEGA Y GASSET, José, *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*, Revista de Occidente, 1975

ORTEGA Y GASSET, José, *El tema de nuestro tiempo*, obras completas, Tomo 3, Alianza editorial, Madrid, 1983

ORTEGA Y GASSET, José, *La estructura de la vida, sustancia de la historia*, obras completas, Tomo 5, Alianza Editorial, Madrid, 1983

P

POIRIER, R., *Embattled underground*,
<http://www.nytimes.com/books/97/05/18/reviews/pynchon-lot49.html>

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006

PROUST, Marcel, *Por el camino de Swann*, Aguilar, Madrid, 1989

PYNCHON, Thomas, *La subasta del lote 49*, Tusquets editores, Barcelona, 1994

PYNCHON, Thomas, *The crying of Lot 49*, Harper & Row, New York, 1966

S

F. SCHILLER, *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Documento electrónico.

<http://www.medellindigital.gov.co>
http://www.medellindigital.gov.co/Mediateca/repositorio%20de%20recursos/Schiller,%20Friedrich/Schiller_Federico-Poesia%20Ingenua%20Y%20Poesia%20Sentimental.pdf

F. SCHLEGEL, *Poesía y Filosofía*, Alianza editorial, Madrid, 1975

Brief über den Roman, Documento electrónico.

http://www.literaturwelt.com/werke/schlegel_friedrich/romanbrief.html.

La brief über der roman está en Gespräch über die Poesie, in Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Bd.3, Berlín 1800, 58-128u. 169-187

SCHMIDT, Michael, *The novel, a biography*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 2014

SCHOPENHAUER, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Projekt Gutenberg Kapitel 8. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/7745/9>

SHIKIBU, Murasaki, *La historia de Genji*, Atalanta, Girona, 2010

SOLSCHENIZYN, Alexander, *Pabellón de cáncer*, Círculo de lectores, Barcelona, 1973

SUBIRATS, Eduardo, “Mito, magia, mimesis”, en Antipod. Rev. Arqueol., N° 15, Bogotá, julio-diciembre 2012

T

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Fragmentos de Apocalipsis*, Destino, Barcelona, 1977

TROYES, Chrétien de, *El caballero de la carreta*, Alianza Editorial, Madrid, 1994

W

WALLACE, David Foster, “E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction”, en *Review of Contemporary Fiction*, 13:2 (1993:Summer)

WALLACE, David Foster, entrevista.
<https://www.youtube.com/watch?v=FkxUY0kxH80>

WATT, Ian, *The rise of the novel*, Penguin Books, London, 1974

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, Barcelona, 1996

WOOLF, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Wordsworth classics, London, 2013

WOOLF, Virginia, *Las Olas*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1994

ARTÍCULOS

CLARAMONTE, Jordi, *Primeros apuntes sobre la teoría clásica*, 2011
(<http://jordicaramonte.blogspot.com.es/2011/12/hamlet-etica-y-accion.html>)

LÓPEZ QUINTÁS, Alfonso, *El análisis literario y su poder formativo*,
(<http://www.hottopos.com/convenit/lq1.htm>)

QUESADA, Álvaro “Arte y “Realismo” en el pensamiento de Georg Lukacs, Rev. Fil. Univ. Costa Rica, XIX, 89-91, 1981

SUBIRATS, Eduardo, “Mito, magia, mimesis”, Antípodas, Rev. Antropol. Arqueol., n°15, Bogotá, julio-diciembre 2012