

# El mito en la novela

Antonio Paoli\*

## Génesis de la novela

CUANDO EL ALMA no conoce aún ningún abismo en sí misma que pueda llamarla a precipitarse o impulsarla hacia alturas sin senderos, "entonces cada acción es simplemente un ropaje bien cortado para el alma. Ser y destino, aventura y consumación, vida y esencia son entonces conceptos idénticos."<sup>1</sup>

En esa edad no es posible la novela. Porque la forma novelada supone "el desamparo trascendental", según ha explicado Lukacs sabiamente:

Al contemplar la falta de sentido en su desnudez, sin velos que la suavicen, el poder cristalizador que tiene esa mirada sin miedo ni esperanza, presta al sin sentido la consagración de la forma. El sinsentido se hace forma como tal sinsentido.<sup>2</sup>

El mundo empírico de la vida se experimenta en la novela como degradación. El mundo se fragmenta, se llena de ámbitos diversos. El sujeto entra en ellos, los interpreta y define del sentido de cada acción según el ámbito en el que actúa. El sentido ya no puede ser planteado para la totalidad. Es parcialidad, fraccionamiento, preferencia subjetiva para defenderse, para atacar, regalar, favorecer, para cualquier cosa.

Ya no es la totalidad la que tiene sentido; y, sin embargo, darle sentido es meta del héroe en este mundo compartimentalizado en ámbitos diversos. El anhelo parece dispartate, el afán desatino. El héroe entonces tiene un

\* Profesor-investigador, Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

<sup>1</sup> Georg Lukacs, *Teoría de la novela*, editorial Grijalbo, México, 1985, p. 298.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 318.

desafío que parece sueño imposible. Lukacs le ha llamado héroe de la "épica grande". Ante la inmensa tarea ha de ser humilde, y aunque tiene que basarse en la perspectiva de su yo, debe relativizar sus apreciaciones y sus cálculos.

¿Desde dónde inicia esa "épica grande"? Diversos autores, entre los que se cuenta Lukacs, piensan que Cervantes es claramente el primer gran novelista, y *El Quijote* la primera gran novela de la literatura universal. Surge esta gran novela

en el comienzo de la época en la cual el dios del cristianismo empezó a abandonar el mundo; cuando el hombre se quedó solitario y empezó a no poder hallar sentido y sustancia más que en su alma sin morada. Cervantes vive en la época de la última mística grande y desesperada, del fanático intento de renovar, partiendo de ella misma, la religión que se hunde: Es el periodo de los demonios en libertad, el periodo de la gran confusión de los valores, mientras aún subsiste el sistema de ellos. Y Cervantes, cristiano, creyente y patriota, ingenuo y leal, ha dado en su producción con la más profunda esencia de esa problemática demoniaca, a saber: que el heroísmo más puro se convierte por necesidad en grotesco, y la fe más profunda en locura, cuando los caminos hacia la patria trascendente se han vuelto invisibles; que la evidencia subjetiva más auténtica y heroica no siempre encuentra una realidad que le corresponda.<sup>3</sup>

En esta sociedad moderna, el incremento de la economía de mercado es una de las causas claves de esta ruptura entre la interioridad y la exterioridad, entre biografía e historia, entre sujeto y sociedad. Desde la perspectiva del comerciante lo más valioso está en los objetos que vende y no en el ser humano.

Para Lucien Goldmann, seguidor de Lukacs, "la forma novelesca es la transposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado."<sup>4</sup>

Cuando el hombre visualizaba su producción, y su producción era "la posibilidad determinada de lo querido".<sup>5</sup> Podía el trabajador contemplar y

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>4</sup> Lucien Goldmann, *Para una soología de la novela*. Editorial Ayuso, Madrid, 1975, p. 24.

<sup>5</sup> G.W.F. Hegel, *Filosofía real* Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p. 169-

apreciar su poder de crear y cooperar. Su labor era "voluntad sapiente», integración; era esa forma de amistad que "solo se da en la obra común".<sup>6</sup>

La producción de valor de cambio es otra cosa. En ella no se produce necesariamente "lo querido", y el saber del trabajador no suele ser base de esa "voluntad sapiente". El trabajo, ajeno al propio anhelo, ya no puede apreciarse claramente como fuente de dignidad y conciencia del propio poder de crear, de cooperar, de integrarse amorosamente en la obra común.

El valor se tiende a centrar cada vez más en el objeto. El desarrollo cada vez más intenso del mercantilismo de la edad moderna, impulsado por el capitalismo, tienden a propiciar que se aprecie más el valor en los objetos producidos que en los sujetos productores. El comerciante de manera natural exaltará el producto como el gran valor por obtener.

La vida interior ya no puede sintonizarse del todo con la vida social. El sujeto, traicionado por su sociedad, construye formas, como la novela, que revelen su valor como tal sujeto, como fuente de valor. Desde ese imaginario resiste los embates del mercantilismo y de múltiples fuerzas que lo subyugan.

El novelista no plantea su punto de vista sin más. Recurre a los sujetos diversos y explora en sus intimidades, en sus diversos modos de reacción frente a las imposiciones y a la degradación múltiple. Escudriña el autor en la psique, en la biografía, en la experiencia existencial, en sus formas de aislamiento y complicidad, en el diálogo entre los distintos, en gran variedad de anhelos. El autor de novelas revela tretas y artilugios impuestos por la organización social al ciudadano común de la vida cotidiana.

"La novela no es una confesión del autor -explica Kundera en *La insoportable levedad del ser-*, sino una exploración de lo que es la vida humana en la trampa en la que hoy se ha convertido el mundo."

### **Finalidad y contexto de la novela**

*Preservar la interioridad del sujeto frente a un mundo compartimentalizado en múltiples ámbitos de sentido y en proceso de gradación, e incitar a la búsqueda de sentido de totalidad.* Esta es la finalidad de la novela.

La novela es una "ventana" que nos permite jugar a que entráramos al ámbito privado del sujeto. Es un constante contrastar entre las apreciaciones del sujeto y la vida social, entre la vida interior y la vida histórica.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 173.

Es un sistema lúdico para dialogar con aquello oculto a la mirada, tapiado por el pudor, el temor, o por algún otro modo de ser.

Como lector se me revelan las íntimas alegrías, los recuerdos, las intenciones inconfesables, la autoconciencia o la inconciencia de alguien, el incógnito buen deseo y muchas cosas que normalmente no podemos conocer de una persona.

Visualizo lo nombrado, descubro algo del otro y automáticamente lo refiero a mí, a mi experiencia. De manera clara o sutil decido si *estí* bien o si deseo que cambie. Que cambie en él, que cambie en mí. Entro a una realidad y la proyecto, imaginariamente la transformo. Con ese imaginario preparo una transformación del mundo nombrado.

A partir de los significantes, el lector recrea un mundo peculiar de significados. La síntesis significativa emisora del escritor permite que genere su propia síntesis significativa receptora.

Con la novela casi siempre comprendemos razones íntimas. Nos proyectamos hacia aquel sujeto de novela y ocupamos imaginariamente su lugar y su circunstancia. Se nos dan o se nos insinúan las causas de tal comportamiento interno y externo. Podemos entonces explicarnos por qué comprendimos de ese modo. Gozamos la novela al vivenciar la vida de otros y entender su razón entrañable.

La historia exterior sucede en diversos ámbitos de sentido. Desde esa diversidad, entrando y saliendo de múltiples contextos de legitimidad, jugamos a que la inteligencia del personaje vislumbra causas y consecuencias.

El autor muestra razones heterogéneas desde una variedad de personajes. Y nosotros al ir leyendo nos transformamos en rey, en esclavo, doncella, niño, caballero andante o bandido. Esta multiplicidad de perspectivas brinda una inteligencia plural. El acontecer narrado puede asumir caminos que los personajes no "previeron" jamás. La trama de este dilucidar y vivir constituye el argumento.

El argumento no es la historia simple, sino la historia que acaece paradójicamente: orientada por la inteligencia de los personajes y arroyándola en su devenir.

Esta paradoja nos hace ver al personaje con razón y voluntad, pero también con destino. No es su plan el que define a la obra. Es inútil que el protagonista de Niebla le suplique a Don Miguel de Unamuno que no lo mate. Que el amor llegó por fin a su vida. ¡No! Es el autor, como creador, quien proyecta el sentido.

Y, Sin embargo, parece que el autor no lo define del todo. Las diversas posiciones dialogan al interior de la novela y diríamos que parecieran autonomizarse, estar más allá de la propia conciencia del autor.<sup>7</sup>

Los personajes tendrán sus razones, sus éticas, sus tendencias. Entran en una relación dialogal con otros personajes pero es el creador quien parece concluir. Y aunque no puede acabar de definir todos los sentidos en función del gran sentido de totalidad, tiende a eso.

Conforme el autor entra más y más en el sentir de sus personajes, va descubriendo razones y sentimientos más allá de lo que se había planteado antes. La vivida situación del diálogo y la confrontación entre sus actores le revelan nuevos campos de sentido.

La novela nos permite comprender la diversidad y relativizar el sentido o los sentidos diversos de cada personaje. Reí ativarlos después de haberlos vivenciado, de haber percibido, discernido y palpitado «con» cada personaje.

Se redefinen y proyectan pasados múltiples. Quizá más que otras artes, la novela es expresión colectiva, aunque surja y se estructure a partir de la mente del escritor.

La novela, como decía Unamuno, "no es ejemplo de ego-ismo, sino de nos-Ísmo".<sup>8</sup>

Cada perspectiva encarnada en los personajes es un símbolo, una regla de comportamiento con sus tradiciones, con sus antecesores y sus voces de antaño, con sus tiempos perdidos. Todos los rumbos se refieren de manera directa o indirecta al sentido final que el novelista insinúa más allá de la novela misma. Se trata de una gran confluencia, de la búsqueda de un sentido total.

## Crítica del novelista y moral

Desde diversas subjetividades, desde múltiples ámbitos de sentido, el novelista ataca. Atenta contra los fundamentos de cada contexto de legitimidad. Hierde aquello que valoriza el compartimento, el gueto emparedado, el apego dolorido, la patria cerrada.

<sup>7</sup> Sobre esta problemática las disquisiciones de Bajtín me han resultado muy importantes: véase Mijail M. Bajtín, *Estética de Li creación verbal* Siglo XXI, México, pp. 13-92.

<sup>8</sup> Miguel de Unamano, *Cómo se hece una novela*. Alianza Editorial, Madrid, 1971, p. 132.

Las críticas del novelista irán minando los compartimentos, los contextos de legitimidad cerrados y sus pretensiones de trascendencia, de absoluto. Desde la "épica grande", el yo solitario, el sujeto con su albedrío relativo, ataca sistemáticamente los mitos. No a todo mito, sino al mito erigido con el fin de autentificar el coto cerrado y sus diversas formas de agresión.

El novelista presenta al lector relaciones claves para el funcionamiento de cierto modo de coexistencia. Nos muestra o nos insinúa la maniobra mítica que legitima a una secta y sus dominios.

La novela como género, arremete así contra los fundamentos ideológicos del gueto, de la iglesia, del consorcio, la patria, la familia, la tribu, la clase, el clan o la casta. No respeta límites. Los límites son opuestos a ella por naturaleza. Ningún cubil es del todo honorable.

Ciertamente, los novelistas concretos pueden respetar determinado contexto de legitimidad. Esto podrá formar parte de su concepción del mundo, pero la novela es crítica por naturaleza y otro novelista seguramente atacará aquel coto de sentido.

A partir de estas formas de atentado, seguramente se impugnarán ciertos modos de producción simbólica orientada a la defensa de intereses específicos. Así el lenguaje se ajusta a determinados modos de relación y los legitima. Los miembros del gueto asumen esas reglas. El novelista, crítico por necesidad del género, tiene el instrumento novela para soliviantar a los actores dentro y fuera de aquella madriguera del sentido.

El *habitus* -para usar este término sugerente de Pierre Bourdieu— se cuestiona entonces en sus modos de producción simbólica, que no tienen que ver sólo con la 'competencia' lingüística, en el sentido de Chomsky, sino de la 'situación social, que condiciona los modos de usar esa competencia.<sup>9</sup>

La novela altera constantemente el 'mercado lingüístico' de sus lectores, e indirectamente también de otros actores sociales. Lo altera en tanto los impulsa a cuestionar los modos de aplicar los valores, de evaluar la construcción simbólica de un contingente social específico. La novela es necesariamente iconoclasta, incita a cuestionar los ordenes simbólicos de la vida social, como sistemas en proceso de degradación.

El novelista muestra valores y antivalores contextu al izados, historizados. Los muestra aplicados por tal o cual personaje, de tal manera que podamos

<sup>9</sup> Para precisar más el concepto de 'habitus' y 'mercado lingüístico', véase Pierre Bourdieu, *Sicología y Cultura*, en Alianza Editorial Mexicana/CNCA, México, 1990.

vivenciar su modo de operar en la psicología del personaje y en la vida social. Ejemplifiquemos.

Heinrich Böll, en *Billar a las nueve y media*, dice que Robert, ante-esos ojos que brillaban de admiración "sintió la barata amargura de la fama" (p. 49). Y escribe sobre la esposa del viejo Fáhmel que "la austeridad era lo único que ella usaba como perfume" (p.104).<sup>10</sup>Y ella, "Johana expresó lo que yo pensaba; no bebió ni una gota de champaña el día en que estuvimos invitados en casa del comandante de la plaza [...] lo dijo en voz alta: 'Ese loco del Kaiser' y pareció como si el casino, allí en Wilhelmskuhle entrase de pronto en el periodo glacial; Johana lo repitió en medio del silencio: 'Ese loco del Kaiser'. Estaban allí el general, el coronel, varios comandantes con sus esposas, yo, recién ascendido a teniente, encargado de la construcción de fortificaciones. Periodo glacial en el casino de Wilhelmskuhle" (p. 102). Y ella después les dice a sus hijos en plena guerra que no reciban la mantequilla del abad, ni la miel, ni las monedas de oro: "¿para qué, para qué, para qué? Los no privilegiados pueden comer tranquilamente la miel y la mantequilla, no les estropea el estómago, ni el cerebro" (p. 152). Y describe también a Nettlinger, que mientras sus hijos jugaban al tenis "en prados bien cuidados [...] mientras su bella esposa, cuidada, cuidada, muy cuidada, le decía desde la terraza a él, que descansaba en un diván: '¿Quieres un poquito de ginebra en la limonada natural?', y él le contestaba 'Si, pero no demasiado poquito', y ella muerta de risa, maravillada de tanta gracia, le ponía un poquito, pero no demasiado poquito" (p. 259).

En estas frases, como en toda la novela, no existe una afirmación categórica del sentido. El argumento nos ubica en circunstancias tales que podemos calibrar diversos sentidos, degustarlos, imaginarlos, decantarlos. Contemplar un valor y su contrario; después otro y otro: poder, debilidad, amistad, fama, aprecio, insulto, prudencia, valentía, temeridad, austeridad, lujo, igualdad, lealtad, sinceridad, amor. Las circunstancias están llenas de contrastes, de desequilibrios valorativos donde la el aprecio se convierte en servilismo, la valentía y la sinceridad en temeridad e imprudencia, el privilegio en vergüenza y enfermedad, las costumbres burguesas en atildada superficialidad.

La valentía de Johana, por ejemplo, se usa para censurar la solemnidad y el temor de la .sociedad política alemana de aquellos años frente al Kaiser. Así, la novela usa un valor para demostrar la degradación, el desequilibrio

<sup>10</sup> Hinrich Böll, *Billar a las nueve y media*, Seix Banal, Barcelona, 1970.

valorativo que esa situación supone. Desde luego que había formas valiosas allí: la limpieza, la cortesía, el orden. Pero Johana nos hace ver con una sola frase el miedo y el servilismo. Agrede al gueto, rompe la convención, atenta contra el respeto que parecía absoluto. No propone alternativas programáticas para transformar la circunstancia.

La novela no es discurso apodíctico, sino vivencia construida a partir de la encarnación de un valor contrapuesto al orden valorativo de la sociedad degradada.

La provocación novelística muestra que las convenciones de un grupo o de una cultura, aunque parezcan valiosas, ocultan vicios sociales: que esa limpieza y ese orden camuflan el miedo, el servilismo, la hipocresía. Los valores socialmente aceptados se relativizan y se convierten en ocultamiento.

Desde la novela parece claro que todo juicio de valor es relativo a la circunstancia. Y, por lo mismo, en este «desamparo trascendental» no puede definirse una moral ni una ética abstracta y absoluta. Cada ética y cada moral está vinculada al hecho, al carácter, a la circunstancia.

El juicio moral o el juicio ético no pueden definirse ni en la novela ni en ningún otro género. Como ha señalado Wittgenstein, los juicios éticos siempre son juicios de hecho. Son comprobación de hechos. Por ejemplo: Digo que este es el camino correcto si usted quiere llegar a tal parte en el lapso más corto; no puedo decir que es el correcto para todos los rumbos y todas las distancias. Lo mismo me pasa con todos los valores: al aplicarlos se relativizan. "Aunque todos los juicios de valor relativo pueden ser mostrados como meras comprobaciones de hechos, ninguna declaración de hechos puede ser, o implicar, un juicio de valor absoluto."

El juicio de valor, de valor absoluto, no puede ser nombrado con nuestro lenguaje. Y, paradójicamente, nuestro lenguaje sólo es razonable cuando se estructura en referencia a un valor.

"Los no privilegiados pueden comer tranquilamente la miel y la mantequilla, no les estropea el estómago ni el cerebro".

—¿Qué se quiere demostrar con esto?

—Que aceptar el privilegio te dañará el estómago y el cerebro -contaría el novelista.

—¿Qué significa esta redundancia?

" Véase Ludwig Wittgenstein, "Una conferencia sobre ética", Revista *UmbralXXI*, n. 3, Universidad Iberoamericana, México, 1990.

El novelista normalmente no responderá. No es usual que se convierta en semiólogo o hermeneuta para explicar el sentido de sus provocaciones en el sistema simbólico de la novela. No es su papel. Deja planteado algo a la síntesis significante receptora del lector y sigue adelante. Problematiza, nos llena de preguntas y se ausenta.

La novela no es un código ni de ética, ni de moral, ni de derecho. Es una provocación, nos desafía a encontrar coherencia en medio de la incoherencia del mundo degradado y sus múltiples vivencias. Y claro, supone también la ilusión de tender hacia algo, de apuntar de alguna manera hacia la verdad y la perfección. Supone ir más allá, recuperar tradición y anhelo por encima de las vivencias específicas, acotadas por la circunstancia de cada personaje.

### **La crítica novelística como destructora de mitos**

Muchos autores señalan que la novela es destructora de mitos. Nuestra hipótesis es que atenta contra los mitos que consagran a un contexto de legitimidad específico y relativo. No contra todo mito.

Don José Ortega y Gasset ve al mito como un "espejismo": "esa fuente amarga que mana el agua del espejismo, es la sequedad desesperada de la tierra".<sup>12</sup> El cuento maravilloso nos dejaba con la imagen de esa agua fresca. La novela no. Muestra el agua, sí; la recrea para atraernos y luego muestra el absurdo escondido tras esa dimensión mítica.

En la perspectiva de Ortega, la novela retoma al mito, tiene que retomarlo para hacer poesía y no presentar una burda realidad. Pero al mostrar el mito lo critica, lo destruye, muestra su ser de espejismo.

Caractericemos al mito que hemos llamado relativo a un contexto de legitimidad y al mito que orienta a un sentido de totalidad.

Lévi-Strauss señala que el mito parece tener una doble determinación: una es la que se vincula a las tradiciones anteriores y remite a tiempos pasados, tan lejanos que si bien no van al infinito, sí al "momento inasible" en que "la humanidad nueva profirió sus primeros mitos", y otra determinación en la que esta sucesión de versiones se adaptan, "constituyen más bien respuestas temporales y locales a los problemas que plantean los

<sup>12</sup> José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Col. Austral, Madrid, 1985, pp. 129-130.

ajustes realizables y las condiciones imposibles de superar, y que se dedican a legitimar o a velar".<sup>13</sup>

La primera determinación esta siempre allí, es como la referencia al significado que permanece pese a todos los cambios, la referencia al valor plenamente realizado y trascendente. La segunda es un desvirtuar la primera, es usarla como justificante de ciertos intereses específicos.

Lo que Ortega llama "espejismo" parece referirse a esta segunda determinación del mito. A esos mitos que sirven a intereses específicos y se muestran como "trascendentes"; con frecuencia remiten a la magia o al artificio escatológico a través del cual se dice que protegen y legitiman un orden, le dan sentido, le atribuyen valor. La novela constantemente retoma esos mitos y muestra su intrascendencia, su falsedad valorativa. Ejemplifiquemos:

Nos lleva Don José a los campos de Montiel. "Esos molinos -dice— tienen un sentido: como 'sentido' esos molinos son gigantes. Verdad es que Don Quijote no anda en su juicio. Pero el problema no queda resuelto porque Don Quijote sea declarado demente. Lo que en él es anormal, ha sido y seguirá sinedo normal para la humanidad. Bien que esos gigantes no lo sean; pero... ¿y los otros? quiero decir, ¿y los gigantes en general? De dónde ha sacado el hombre los gigantes? Porque ni los hay ni los hubo en realidad".<sup>14</sup>

La novela asume el mito. Asume, por ejemplo, a los gigantes, y muestra que esa mitología es una ilusión. Nuestro caballero al actualizar el mito paga caro por sus quimeras, que son quimeras sociales. Así acomete la novela contra las mitologías de la historia. Contra las mitologías que ocultan y "legitiman" el dominio violento, el poder malsano, el fingimiento y otros mil vicios hechos vida social, hechos modelos de simulación y camuflaje.

El héroe de la "épica grande", como Don Quijote, sufre a cada paso la falsedad del espejismo. Es como el doctor Fausto mirando en un espejo mágico "¡a la más hermosa mujer!", y Menfistófeles que le dice: "Mira has-ta saciarte; yo sabré descubrir para ti un tesoro parecido".<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Claude Lévi-Strauss, *El hombre demudo: mitológicas IV*, Siglo XXI, México, 1987, p. 568.

<sup>14</sup> Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 130-132.

<sup>15</sup> Goethe, *Fausto* (Primera parte, "La Cocina de la Bruja").

El ilusionismo y el espejismo son armas del diablo. Este es el mundo de "los demonios en libertad", como nos ha explicado Lukacs. Toda "trascendencia mítica", legitimante de un grupo cerrado aparece como ilusión malsana.

La escritura novelada simboliza, plantea una regla genérica, un modo mítico de ser. La actuación del héroe nos dejará ver la falsedad de esa regla.

El héroe puede seguir creyendo en el mito relativo, y esa creencia hace aún más absurda la mitificación. Se afirma entonces -de un modo tácito o explícito- que el personaje heroico, a pesar de sus creencias, está referido a una realidad superior, aunque por ahora no pueda entenderlo y mucho menos hacerlo vida práctica.

Sancho le dice al maltrecho Don Quijote: "No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento" Y Don Quijote le responde: "Calla amigo Sancho que las cosas de la guerra, más que otras están sujetas a continua mudanza; cuánto más que yo pienso y es así verdad, que aquel sabio Fres ton, que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento; tal es la enemistad que me tiene; más, al cabo, han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada".<sup>16</sup>

El héroe de la novela puede permanecer en el espejismo, mientras el autor muestra la falsedad de ese espejismo. A veces el héroe mismo revela a otros la "trascendencia" falsificada.

Sancho vuelve a los hechos, Don Quijote al principio abstracto, al pasado indefinido. Este contraste muestra la doble cara de la novela: un principio general y su negación en la vida empírica. Frecuentemente el juicio que se disfraza de valor absoluto y los hechos presentados por el autor relativizan el valor y desmiente su "verdad".

Barthes ha dicho que la novela "es una mentira manifestada; marca el campo de una verosimilitud que develaría lo posible en el mismo momento en que lo designa como falso".<sup>17</sup>

Como forma, la novela asume la crítica de todas las ideologías. Y la crítica corroe los fundamentos sociales de la ideología. Es decir, atenta contra sus mitos. Mitos que se erigieron para justificar una política, una conquista

<sup>16</sup> Véase *El Quijote*, Capítulo VI, parte primera.

<sup>17</sup> Roland Barthes, *El grado cero en la escritura*. Siglo XXI, México, 1973, p. 39.

ta, un estamento; mitos con la función de vindicar el arrebató y legitimar algú dominio o algú derecho al uso de la violencia física o simbólica.

La función de la novela es separarse de realidades como la "barata amargura de la fama", de la sociedad política del Kaiser y dejar un "periodo glacial en el casino de Wilhelmskuhle"; es condenar la "miel y la mantequilla del privilegio" y el privilegio burgués de los prados cuidados de Nettlinger y de "su bella esposa cuidada, cuidada, muy cuidada", que "le sirve un poquito de ginebra pero no tan poquito".

La novela es distancia crítica que rompe cotos y asedia semánticas consagradas. El sujeto, desde sí mismo, desde el "desamparo trascendental", muestra intenciones inaceptables y justifica diversas formas de rebeldía.

"La novela -dice Camus- nace al mismo tiempo que el espíritu de rebelión y pone de manifiesto, en el plano estético, la misma ambición." Y más adelante añade: "Ciertamente, la actividad novelesca supone una especie de rechazo de lo real. Pero ese rechazo no es una simple huida. Debe verse en él movimiento de retirada del alma bella que, según Hegel, se crea a sí misma, en su decepción, un mundo ficticio en el que la moral reina sola."<sup>18</sup>

La novela finge una soledad cultural, al mismo tiempo que invita a los lectores a mantenerse en esa actitud de distancia frente a todos los "habitus" cerrados, a jugar a la soledad. La novela genera una cultura de la crítica profunda de las simbologías sociales, de las convenciones expresivas que conforman las pautas culturales para construir las relaciones sociales.

La novela presupone una descentralización verbal-semántica del mundo ideológico -dice Bajtín—, una determinada 'falta de refugio' lingüístico de la conciencia literaria, que ha perdido el medio lingüístico incuestionable y único del pensamiento ideológico, que resultará quedar en medio de las lenguas sociales en los marcos de una lengua y en medio de las lenguas nacionales en los límites de una cultura, de un mundo cultural-político.<sup>19</sup>

Sin embargo, la novela no podrá dejar de apuntar hacia la trascendencia por encima de las falsas "trascendencias" que la novela denuncia.

Albert Camus, *El hombre rebelde*. Losada, Buenos Aires, 1970, pp. 338-339-  
Mijaíl Bajtín, *Problemas literarios y estéticos*. Artes y Sociedad, La Habana, 1986, p. 207.

## La totalidad trascendente y el ritmo de la novela

El sentido en "la épica grande" se coloca por encima de todos los sentidos relativizados. Es una síntesis crítica. No es moraleja explícita ni apropiación personalizada. Es algo que debe llegar y que no llega aún. Algo que se sueña con imprecisiones, que se contrasta con el aquí; como que se adivina en la sonrisa o la generosidad. Algo que se alaba como una tendencia hacia el futuro promisorio y desconocido aún.

La novela constantemente circunstancializa modos de plantear tendencias hacia un valor que trasciende la circunstancia.

Pocas veces el novelista se plantea explícitamente esta tendencia hacia la utopía; sin embargo, su crítica, su mostrar constantemente diversas incoherencias en el modo de aplicar los valores en la vida social, supone que aspira a la coherencia valorativa total, en la que no existieran estas aberraciones y desequilibrios.

Dice Bajtín que "es necesario abandonar los límites de todo lo dado-vivenciado que llena de sentido las vivencias separadas de la totalidad [...] La vivencia debe ingresar a un pasado semántico absoluto, con todo su contexto semántico gracias al cual cobra sentido."<sup>20</sup>

Y ese "pasado semántico absoluto" del que habla Bajtín, también es futuro. Tiene la consistencia de lo cierto, de lo que ya pasó, y al mismo tiempo está hacia delante. No puede estar formado por las vivencias específicas que recuerdo, sino más bien por un futuro que anhelo.

Es "el futuro que oponemos al presente y al pasado como una salvación, transformación y expiación; es decir, no el futuro en tanto que una desnuda categoría temporal, sino como una categoría de sentido, como algo que aún no existe en tanto que valor, que aún no está predeterminado, que aún no está desacreditado por el ser, no está enturbiado por el ser dación, que es puro, incorruptible, desvinculado e ideal."<sup>21</sup>

La referencia a este "pasado semántico absoluto", que es también referencia al futuro, permite definir el ritmo como una cadena sucesiva de reacciones del sujeto frente a sus vivencias del mundo degradado. Reitera-

<sup>20</sup> M. M. Bajtín, *op. cit.*, p. 106.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 107.

damente se representa el vivir de otro modo. "El ritmo presupone cierta predeterminación, de la aspiración, de la vivencia (cierta irremediabilidad semántica)".<sup>22</sup>

Es un mecanismo inverso al de la crítica novelística que explicamos en el inciso anterior. Allí mostramos el absurdo del mito que legitima la compartimentalización. Ese absurdo se hace patente al mostrar las prácticas de la vida empírica. Ahora mostramos el absurdo de la vida empírica de este tiempo, al contrastarlo con la referencia explícita o implícita al mito de la trascendencia absoluta, al "pasado semántico absoluto". Y cada vez que el intelecto del lector se remite a él, reacciona contra la vida empírica del "desamparo trascendental". Esto constituye el ritmo de la novela como impulso recurrente hacia la trascendencia absoluta.

Pongamos un ejemplo en el que Cervantes hace explícita este modo de contrastación:

Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos llamaron dorados -dice Don Quijote-, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de oro tanto se estima se alcanzasen sin fatiga alguna, sino porque entonces, los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes... Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia... No había el fraude, el engaño, ni la malicia mezclándose con la verdad y la llaneza.<sup>23</sup>

Contrastamos la vida de "la edad de hierro" con la vida del paraíso. Y resulta absurda esa realidad del egoísmo, del fraude y la malicia.

La vivencia entonces se proyecta, se asocia al anhelo y así puede fijarse el sentido, estar más allá de la relatividad novelesca de las provocaciones y los desafíos.

El argumento, rítmicamente nos orienta hacia el rechazo a diversos los procesos de la vida. El personaje de novela contempla un mundo degradado, que no es, que no puede ser el mundo de sus anhelos.

El novelista ve esta malhadada vida empírica y añora otra que pocas veces se muestra explícita en la novela, pero que siempre está allí de manera sutil, como un sobrentendido. Como algo a lo que se tiende al rechazar la

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Don Quijote*, Primera Parte, Cap. XI.

maldad de las relaciones de esta "edad de hierro". Es como una especie a la par extraña y común de profecía. Diversos autores han dicho que en el novelar hay un cierto tono "profético".<sup>24</sup>

Y no es que este género plantee explícitamente una vida perfecta como contraste, una nueva Jerusalem encontrable. Es que la crítica de la realidad supone el fermento de la utopía y ese fermento está allí como un sobrentendido.

Las vivencias que la novela provoca se tienden a contrastar con ese "pasado semántico absoluto" del que nos habló Bajtín. Ni la escritura ni la lectura de la novela pueden ir allí. Es como la aguja inmantada que no puede traspasar las paredes de la brújula; y, sin embargo, se orienta hacia el norte. Referidos a él, definimos la ruta, trazamos el camino y, algo más que no nos da la brújula, estructuramos un ritmo crítico al contrastar la realidad actual con el anhelo.

De manera similar a la finalidad de la brújula, el sentido de la novela está fuera de la vivencia inducida por la novela. Está en ese contexto ideal, síntesis perfecta y corona de todas las tradiciones de la historia. A él se orienta y por él adopta un sentido que no puede definirse desde el sistema simbólico novelado. Se trata de esta "última autenticidad originaria" como le llamara Husserl, que "somete apodícticamente la voluntad".<sup>25</sup>

Es una idea de perfección paradisiaca que nos plantea la divinidad de las relaciones humanas. Es como el mirar de aquella mujer de *Los Nogales de Altenburg* de André Malraux, que columbraba el sentido al mirar más allá de los carros de combate brillantes de rocío, brillantes como los matorrales en que se camuflan:

<sup>24</sup> Véase Edward M. Foster, *Aspectos de la Novela*, (Capítulo VII), Editorial Debate, Madrid, 1985; Bajtín, *Estética de la creación verbal* Primera Parte.

<sup>25</sup> Edmund Husserl, *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Ediciones Folios, México, 1984, p. 23. "Es claro -escribe Husserl en el texto citado- que se requieren concienzudas reflexiones retrospectivas históricas y críticas para alcanzar, antes de todas las decisiones, una radical autocomprensión, mediante una investigación retrospectiva de aquello que originalmente y en todo el tiempo se ha querido como filosofía a través de la historia en la comunicación de todos los filósofos y (odas las filosofías; pero esto se ha da lograr mediante un examen crítico de aquello que manifiesta, en la orientación y en método, es última autenticidad originaria, la cual, una vez percibida, somete apodícticamente la voluntad".

Ahora comprendo lo que significan los mitos antiguos de los seres arrancados a los muertos. Apenas si me acuerdo del terror; el último descubrimiento que llevo conmigo es el del descubrimiento de un secreto sencillo y sagrado. Quizá fuera así como Dios mirase al primer hombre.<sup>26</sup>

Quizá fuera como en *El sueño del hombre extraño* escrito por Dostoievski en 1877. Aquel hombre extraño, de manera inesperada se encuentra en otra tierra, con un sol brillante tan bello como el paraíso: "¡Oh, todo era como en nuestro mundo! Pero todo a nuestro alrededor irradiaba grandeza, pureza y el logro del triunfo final..." Y habla de sus habitantes que eran vitales y gozosos como niños: "Cantaban canciones amorosas, comían comida ligera, frutas de sus árboles, miel de sus bosques, leche de animales que los amaban." Y se preguntaba aquel hombre extraño: "Cómo es posible que ellos no insulten a alguien como yo, y cómo es posible que en alguien como yo no surja sentimiento alguno de celos o envidia."

Hay en el novelar una cierta referencia implícita a la divinidad del principio. Como aquel ser virginal que evoca el artista adoléceme en medio de sus culpas. James Joyce describe sus pensamientos: "...no es como la belleza terrena, dañosa a quien la mira, sino como la estrella de la mañana, emblema suyo, luciente y musical. Los ojos de Ella, al volverse no estaban ofendidos, ni aún tenían un reproche". Después el artista adolescente escucha de un jesuíta la narración del paraíso: "Adán y Eva fueron creados por Dios y colocados en el Edén, en la llanura de Damasco, en aquel hermoso jardín resplandeciente de sol y color".

Dice Paz en *El arco y la lira* que "la idea de perfección concebida como un a-priori racional, debería reflejarse automáticamente en la noción de divinidad".<sup>27</sup>

La sociedad humana perfecta, de la que pocas veces se habla en la novela, y sin embargo es necesaria como un *a-priori* racional, define la búsqueda de sentido de las provocaciones novelísticas.

"Mi fantasía hizo renacer el siglo de oro -dice Rousseau- y, al llenar aquellos días felices con escenas de mi propia vida que me habían traído un dulce recuerdo, así como de aquellas que mi corazón hubiese deseado. Me

<sup>26</sup> Citado por Luden Golmann, *Para una sociología de Li novel/i*. Editorial Ayuso, Madrid, 1975, p. 183.

<sup>27</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992, p. 138.

sentí conmovido hasta llorar pensando en los verdaderos placeres de la humanidad, placeres bellos y puros hoy tan lejos de la gente."<sup>28</sup>

Bajtín comenta que Goethe también gustaba de narrar similares cosas. Y para él "la naturaleza dejando de lado a la historia con su pasado y su presente, ofrece directamente un lugar al 'siglo de oro', es decir, a un pasado utópico proyectado hacia un futuro utópico. La naturaleza pura y bendita ofrece lugar a la gente pura y bienaventurada".<sup>29</sup>

Eduardo González, en su ensayo *Alejo Carpentier: el tiempo del hombre*, estudia el papel de lo originario en la narrativa de este autor. Halla símbolos diversos de esta tendencia hacia el tiempo originario. Al concluir su análisis de *Los pasos perdidos* explica:

Poder escribir la novela en que se recuperan los pasos perdidos equivale a lograr instalarse en la zona originaria que la vida del individuo ha escondido hasta entonces, hasta el momento en el que el *domingo mágico* lo ha hospedado. Pero el acto de escribir, en sí, fragmenta la plenitud de este instante: sólo se escribe abandonando el espacio mágico del domingo que es metáfora de la zona originaria.<sup>30</sup>

Carpentier ha elegido un destino, nos dice: "el de recorrer el tiempo en el que transcurre el trabajo del hombre, el único que podrá llegar a ser dueño. Tiempo del siempre que fué mañana, del hoy que es nunca y del será que regresa como ayer."<sup>31</sup>

La novela tiene un sentido sutil, que de cuando en cuando se hace explícito y aparece con toda su fuerza de utopía y esperanza. Esa orientación que el género impone como contenido consustancial a la forma novelada, es un ordenador de la proliferación del mundo de la vida, que otorga razón y estabilidad a lo múltiple. Por eso es quizá, que Lukacs afirmaba que "el Paraíso de Dante está más esencialmente emparentado con la vida que la rebosante riqueza de Shakespeare".<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Citado por Bajtín en *Estética de la creación verbal* P- 244 (tomado de una carta a Malesherbes del 26 de enero de 1762, cita que a su vez Bajtín toma de M. N. Rozanov). Explica Bajtín que en la novela y en su obra autobiográfica aparecen ideas parecidas como el tiempo del trabajo idílico.

<sup>29</sup> Citado por Bajtín, *Estética de la creación verbal* pp. 242-245

<sup>30</sup> Eduardo González, *Alejo carpentier: El tiempo del hombre*. Monte Avila, Caracas, 1978. p. 136.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 195

<sup>32</sup> G. Lukacs, *La teoría de la novela*, p. 321.

## El imaginario espacio-temporal de la novela

La vivencia necesariamente ocurre en un espacio y un tiempo. No experimentamos en la totalidad del espacio y del tiempo, sino referidos a la vida empírica. Sin embargo, podemos decir que la vida es de tal manera, que más allá de esta extensión y más allá de esta duración vivenciada hay una duración ulterior y una extensión ulterior.

La acción se pone siempre en marcos de referencia. En el caso de la novela el primer marco de referencia es el personal, el subjetivo. No se trata sólo de hablar de los marcos de referencia del sujeto, de su aquí, de su allá, de su izquierda, su derecha; de su ahora, su entonces. Además de **ver** al personaje, ve también la situación de un contingente social que se ejemplifica por el drama del sujeto. La historia, la economía, el territorio, **se** convierten en situaciones existenciales amplificadas a partir de la cual se realiza la acción del sujeto. No son un marco de referencia fijo, donde puedo romper con las relatividades del marco de referencia del sujeto, sino como una realidad subjetivizada, existencial. El novelista puede hacer que sus personajes se acerquen o se alejen de esa realidad existencial.

Kundera explica que en su novela *La insoportable levedad del ser*, Teresa se sabe en el mundo de los débiles, como Dubcek frente a Breznev en la Checoslovaquia de 1968: "La situación histórica no es en este caso un segundo plano, un decorado ante el cual se desarrollan las situaciones humanas; es en sí una situación humana, una situación existencial en aumento."<sup>33</sup>

Desde este sujeto se contemplan marcos de referencia públicos, relativamente estables, fijados en sociedad.

## El espacio de la novela

Se abre un espacio psicológico desde él, el personaje contempla la vida y la degradación. Se observa a sí mismo.

El héroe de la novela, no deja de ser un romántico, un sujeto a toda costa. No se conformará con las tradiciones o las imposiciones. Tal vez las acepte, pero en su fuero interno germina alguna rebeldía.

El centro de referencias es ese sujeto. El novelista es ubicuo y va a esos diversos sujetos, los contempla desde dentro y desde fuera. Se detiene en

<sup>33</sup> Kundera, *El arte de la novela*, p. 42.

uno y en otro. No sólo presenta cómo se ve el personaje a sí mismo, también cómo se sabe visto por los otros, cómo lo ven los otros sin que él sea consciente. Las actitudes internas de independencia o de dependencia, de codicia o probidad, de rencor o gratitud, de miedo o arrojo aparecen a la conciencia de uno u otro. No determinan su ser sino su estar siendo, o cuando más su modo de ser. Las relaciones valorativas en la situación específica.

El novelista busca las claves de esas relaciones. No necesariamente en el terreno estrictamente psicológico, pero siempre asociado íntimamente referido a la psique. Son sus experiencias vitales.

Milán Kundera explica que en sus novelas "aprender un yo quiere decir aprender la esencia de sus problemas existenciales. Aprender su *código existencial*. Al escribir *La insostenible levedad del ser* me di cuenta de que el código de tal o cual personaje se compone de algunas palabras clave. Para Teresa: el cuerpo, el alma, el vértigo, la debilidad, el idilio, el Paraíso. Para Tomás: la levedad, el peso... Cada una de estas palabras tiene un significado diferente en el código existencial del otro. Por supuesto ese código no es estudiado *in abstracto*, se va revelando progresivamente en la acción".<sup>34</sup>

Kundera reflexiona el "código existencial" de cada uno. El argumento sirve así a la contemplación de las relaciones. El pensar las relaciones de los personajes en el propio texto de la novela.

El drama de la novela es, entre otros, que el código existencial de uno es distinto al del otro y por lo mismo "cada una de estas palabras tiene un significado diferente en el código existencial del otro", entonces ¿cómo es posible que no sea una torre de Babel permanente, donde sólo reine el monólogo solipsista? Es posible porque la novela es dialógica. y esto no sólo en la novela sino en toda palabra.

Bajtín, que ha hecho de sus reflexiones sobre el diálogo un elemento central de su teoría de la novela, piensa que las palabras del otro son necesarias para constituir la prosa novelística. El espacio dialogal donde convergen los diversos sentidos de los yos que interactúan. Ya que nadie por sí solo da sentido al conjunto, por eso la novela es "polifónica" por excelencia. Requiere del enfrentamiento, de la polémica. La incompletud de los departamentos estancos exige diálogo, y es en ella donde el diálogo puede lograr su máximo brillo.

La imagen dialigizada puede tener lugar también en todos los géneros poéticos, incluso en la lírica. Pero tal imagen puede desarrollarse, alcanzar complejidad y profundidad y, al mismo tiempo, lograr un acabado artístico sólo en las condiciones del género de la novela.<sup>35</sup>

El héroe de la novela normalmente no acepta que se le impongan las determinaciones de los otros, la eliminación de su albedrío es uno de los grandes atentados. Frecuentemente también se opone a la imposición de las opiniones que cosifican.

En Dostoievski esto es muy frecuente. En *El idiota*, por ejemplo, Myshkin y Aglaya discuten el suicidio frustrado de Ippolite. Myshkin analiza el caso y Aglaya le dice: "Me parece una grosería, y grande, mirar y juzgar el alma de un hombre como usted juzga a Ippolit. Usted no tiene ternura, y por tanto [...] es injusto".<sup>36</sup>

Interpretamos y sentimos a partir del relato. Nos transubicamos en los múltiples recovecos de la psique de este de aquel y del otro; ir a la casa, al país, al universo. El imaginario es un soporte desde el que "miramos" y filosofamos. Comprender supone experimentar y esta "experiencia" es elemento central al que nos induce la novela.

La experiencia se desarrolla en ámbitos peculiares de sentido y en contextos de legitimidad específicos. Esos ámbitos y esos contextos tienen sentido en función de alguna referencia de trascendencia, de mitología. La novela apuntará a ella, casi siempre de manera difícil de reconocer. El autor refiere a valores tácita o expresamente. Los espacios recrean ese valor, lo contextualizan, lo hacen vivido. El sentido se encarna a partir de todo aquello.

La ubicación en la casa, la patria, el universo, inmediatamente nos vinculan a referentes míticos. Con el mito nacional, por ejemplo, se va constituyendo una lengua nacional, desde ella orientamos nuestra percepción en sintonía con esa forma de "trascendencia".

Diversos campos semánticos están asociados a teogonias. Vemos, no sólo palabras como gracias, adiós, ojalá, (don de Dios, ve hacia Dios, Oh Alá), de origen claramente religioso, sino en toda palabra que remita a valor hay asociación tácita con una finalidad trascendente y es frecuente que se trate de una relación claramente escatológica.

<sup>35</sup> Mijail Bajun, *Problemas literarios y estéticos*, p. 104.

<sup>36</sup> Citados por Mijail Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, n. 417), 1986, p. 89.

El pensamiento mitológico -dice Bajtín- está en poder de su lenguaje, el cual genera de sí mismo la realidad mitológica y hace pasar sus nexos e interrelaciones lingüísticos por nexos e interrelaciones de los momentos de la propia realidad.<sup>37</sup>

Y esto es así porque a partir de los mitos se ha desarrollado el lenguaje. Los valores lingüísticos están claramente atados a esas formaciones. La relación entre palabra y sentido. Por esto el mito entra al ámbito de sentido sin que nos percatemos.

Se entra y se sale tan fácilmente de un ámbito de sentido a otro, de ciertos mitemas a otros, que siempre pareciera que nos hallamos en el umbral que divide y da acceso a dos o más realidades, a dos o más contextos de legitimación con sus respectivas trascendencias. El contraste de lugar y sentido se hace inminente a cada paso, ya que la escritura novelada siempre es un proceso de cambios posicionales para revelar al yo circunstanciado. Su locación inmediatamente tiende a referir a patrones míticos de interpretación.