

1. FUNDAMENTOS PARA COMPRENDER LA NOVELA^{*}

Por Alfonso Cárdenas

La novela es el terreno privilegiado donde los lenguajes en conflicto pueden encontrarse, reuniendo, en tensión y en diálogo, no sólo a personajes opuestos, sino a civilizaciones enteras, épocas históricas distantes, niveles sociales diferentes y otras realidades emergentes de la vida humana.
Fuentes, *Geografía de la novela*, 158.

Desde su etimología, la palabra ‘novela’ aparece como un género épico cambiante; en italiano, significa ‘noticia’ y, dada esta procedencia, la aclimatación del término en Europa, probablemente se debe a Cervantes quien la utilizó en *El curioso impertinente*, novela que se desarrolla en tres capítulos de *El Quijote*; este pequeño metarrelato surge de la conciencia y voluntad de un individuo de hacerse cargo de una situación histórica. En ella, se cuenta la historia (quizde un marido celoso y desconfiado que, al querer probar la fidelidad de su esposa valiéndose de un amigo, la pone en manos de este perdiéndola. El término designaba, entonces, una narración corta, de mediana extensión o noveleta ya que las narraciones de imaginación se llamaban historias o fábulas como ocurre con su obra mayor, la cual puntualiza Cervantes como una verdadera historia, no obstante ser su autor - Cide Hamete Benengeli - moro y, por tanto, mentiroso.

Es así como el término, en su acepción actual, no tiene más de dos siglos de existencia, tiempo durante el cual la novela ha atravesado diversas crisis que, en lugar de contribuir a su desaparición como algunos lo pronosticaron, la han convertido en un género que hace gala de su condición de arte actual, arte de lo posible. Según Fuentes, (1993:29) en la novela “Todo es relativo, y la novela proclama la universalidad de lo posible”.

Dada la riqueza del género y sin pretender ser exhaustivos, algunos rasgos de la novela la caracterizan como: narración, descripción, explicación; historia, ficción y mito; lenguaje y discurso; realidad y posibilidad; verosimilitud y verdad; demonismo y antiheroicidad de sus personajes; moderna o contemporánea. Estos atributos, dentro de la configuración del sentido novelesco, contraen diversas implicaciones con sus contrarios, creando asociaciones que, a la par que amplían su significado, lo hacen más complejo. Lo cierto es que la novela es un proyecto literario, un género antropomórfico en proceso cuyo núcleo es un conflicto humano que se avista desde varios géneros.

Esta diversidad y cambio permanentes hacen difícil una definición de novela, más aún cuando se piensa en los temas, la composición, la estructura, sus elementos, sus niveles, tipos, funciones y variaciones de época.

Como género literario, su naturaleza responde al ‘epos’, es decir, al continuo enfrentamiento, a la lucha del hombre por lograr un sitio en el mundo, lo que induce a la novela a responder a dos constantes: 1. La búsqueda de ese sitio y, por supuesto, la aventura humana; 2. La memoria o el recuerdo de esa lucha lo que la distingue como género de la nostalgia, de

acuerdo con expresión de Cortázar en *Rayuela*. La novela es, entonces, el relato de la aventura o de la nostalgia del hombre en su lucha por hallar un lugar en el mundo.

En cuanto a los elementos, toda novela supone acontecimientos, personajes, tiempo, espacio y narrador y discurso. Si la conjunción de los cuatro primeros conforma la fábula y la trama de los acontecimientos, a la vez que revela el ambiente psicológico, social, filosófico e histórico dentro de los cuales surge el conflicto, ya sea individual o social, al narrador como factor discursivo le compete un determinado punto de vista, cierto tono y ritmo, unas formas narrativas y composición específica que contribuyen a la intriga como factor formal que atrae la atención del lector conmoviéndolo o incitándolo a la reflexión.

A esto se suma el conjunto de técnicas narrativas – estilos, voces, enfoques, modos y aspectos - que afectan los elementos (despsicologización de los personajes, innominación, negativa a contar, juegos de lenguaje, utopías y atopías, anacronismos, juegos temporales, perspectivismo, puntos de vista, etc.) y funciones y tipos discursivos que hacen de la novela un género negativo y de época que dificulta dar cuenta exacta del fenómeno que, así mirado, se manifiesta como *antinovela*.

Si la novela se nos aparece tan compleja es porque el relato que le sirve de base traspasa sus límites; no en vano, autores diversos colocan la capacidad narrativa del hombre como una de las dos dimensiones del pensamiento, aquella que, en otros términos, se distingue de la lógica y apunta a lo analógico e imaginario.

Sin embargo, eso no niega los intentos de definirla; a continuación, relacionamos algunas nociones de novela:

1. La novela es la narración ordenada y completa de sucesos humanos, ficticios pero verosímiles, dirigida a deleitar por medio de la belleza. (N. Campillo)
2. La novela es la expresión de la nostalgia épica de la pérdida de Dios. (Lukács)
3. La novela es la épica de la virilidad madura del hombre. (Lukács)
4. La novela es la narración que resulta de factores históricos y filosóficos que influyen en el trabajo del creador. (Lukács)
5. La novela es una forma épica para la cual no existe la totalidad extensiva de la vida. (Lukács)
6. La novela es un género de tres dimensiones estilísticas: polifónico, dialógico y carnavalesco. (Bajtín)
7. La novela... es un género bastardo cuyo dominio es verdaderamente ilimitado....No sufre más inconvenientes ni conoce más peligros que su infinita libertad. (Baudelaire)
8. La novela es la representación de un lenguaje que se representa. (Bajtín, Fuentes)
9. La novela surge cuando la verdad se descompone en múltiples verdades. (Fuentes)
10. La novela es una búsqueda verbal de lo que espera ser escrito. (Fuentes)
11. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte. (Fuentes)
12. La novela es un género épico antropomórfico, ecléctico y polimórfico que sintetiza todos los demás.
13. La novela es una épica que se revela contra sí misma y que se niega de manera triple:
1) Es lenguaje poético mordido por la prosa; 2) Sus héroes y mundos son ambiguos

- debido al humor y al análisis; 3) El canto al que se consagra la palabra se convierte en objeto de análisis y se condena sin apelación. (O. Paz)
14. La novela es el género de la ambigüedad. (O. Paz)
 15. La novela es la épica de una sociedad en lucha consigo misma. (O. Paz)
 16. La novela es la épica de una sociedad que se funda en la crítica; es un juicio implícito sobre esa misma sociedad. (O. Paz)
 17. La novela es la pregunta por el tiempo que se hace existencia. (Troncoso)
 18. La novela es la sabiduría de la incertidumbre. (Kundera)
 19. La novela es la epopeya destronada de su origen teogónico y heroico para divinizar la humanidad. (M. Menéndez Pelayo)
 20. La novela es la narración del mundo particular del narrador en un tono privado. (Kaysler)
 21. La novela es el género épico que busca la totalidad a través de la forma.
 22. La novela es el género de la Modernidad que sirve de expresión al individualismo.
 23. La novela es el género de la burguesía como clase que se erige en la instauradora de la norma como principio universal.
 24. La novela es el género moderno que rompe con la tradición de la estética clásica.
 25. La novela es un género no disyuntivo, que depende del carácter ambiguo del signo. (Kristeva)
 26. La novela es más un acto ético que un acto estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir a compartir la pasión. (Héctor Rojas Herazo)
 27. La novela es la épica de la negación que, como género autónomo, niega o transforma la situación social. (Sociocrítica)
 28. La novela es el género de la ironía y del humor.
 29. La novela es el género de la paradoja.
 30. La novela es un género literario híbrido que narra, describe o explica los conflictos del hombre frente al mundo o al lenguaje.

La novela es, entonces, varias cosas a la vez; representación que crea efectos de realidad y de ficción y novela novelada que se pone en abismo; expresión del conflicto humano; género en proceso, proyecto literario, conocimiento múltiple, que alude a lo nuevo, a lo cambiante, de modo que es un género en crisis permanente. Una de las razones de este modo de ser es la aparición de la conciencia del hombre como supremo actor de la ficción novelesca tal como lo hace en el mundo histórico.

Por eso, la novela, subgénero de la épica grande (Lukács), es quizá uno de los fenómenos literarios más complejo y multiforme; aunque se le puede definir por su naturaleza narrativa, la dilución del relato ha llevado a Ortega y Gasset a plantear la pérdida de su carácter representativo en favor del presentativo, es decir, descriptivo.

Sin embargo, el proceso continúa y las formas de la novela se abren a distintas posibilidades discursivas; así, se convierte en discurso político, social, histórico o filosófico; cuando no, se nos revela como metalenguaje, dando paso a una experiencia formal y comunicativa que la transforma en antinovela- (Cortázar).

Por ejemplo, Flaubert pretendió una novela sin sustancia narrativa; Joyce juega a la escritura desde la invención pura del lenguaje; Kafka prefiere la alusión a la representación; Stendhal crea una visión psicosocial de la sociedad que nace de la revolución; Robbe-Grillet intenta la

novela desde la mirada; Cabrera Infante deja páginas en blanco como si quisiera retar al lector a escribir; Monterroso introduce la biografía, el dibujo, el ensayo para hacer su antinovela *Lo demás es silencio*; Kundera narra desde ciertas sensaciones interiores; Süskind desde los sentidos externos; García Márquez libra el ejercicio narrativo a la imaginación; José Emilio Pacheco construye una novela que a cada paso niega lo narrado; Sarduy escribe novelas estructuradas en torno a cuentos ensayos donde el poder alusivo del lenguaje, el poder significativo del gesto y los juegos lingüísticos están a la orden del día.

El tránsito de la novela va, entonces, del narrar al describir y del describir al explicar; evoluciona, pues, del aparato narrativo al argumentativo, del representar mediante imágenes al presentar realidades creadas, de la realidad a la ficción, de la historia al lenguaje y de éste al metalenguaje, convirtiendo la totalidad en fragmento. Pero nada la define en particular, su naturaleza es el desequilibrio, el vaivén, ese zigzagueo que le permite a Fuentes (1993:28) afirmar que “Ninguna obra literaria se encuentra determinada histórica o ideológicamente para siempre”

Este proceso nada gratuito, condicionado por circunstancias históricas y sociales, responde a la complejidad del ser humano. Si la novela narró las peripecias del hombre en relación con los ámbitos fundamentales de su actividad humana; si el psicoanálisis permitió la caracterización de personajes desde su psicología profunda; si la filosofía mostró la preocupación por el ser del hombre; la novela, sin ser ajena a tales miradas, pasó de la historia al lenguaje en su conformación compleja. Ante todo, porque la novela surge cuando la sociedad abandona el lenguaje como instrumento y lo convierte en objeto para cuestionarlo. Cuando el lenguaje se convierte en problema, surge la novela. “Cuando todos nos entendíamos, la literatura épica fue posible. La novela nace cuando ya no nos entendemos porque el lenguaje ortodoxo se ha resquebrajado. Imponer un lenguaje unitario es matar a la novela, pero es también matar a la sociedad”. (Fuentes, 1993:160-161)

Dada esta situación, la novela es un género ecléctico y polimórfico que se convierte en didáctica (intención moralizante), en épica (lucha y conflicto humanos), en lírica (confesión), en ensayo (exposición), en drama (diálogo), en oratoria (tesis).

En el orden histórico, se permite hablar de protonovela, novela (moderna) y antinovela. Entre las primeras, se destaca *El satiricón* de Petronio, una especie de *Bildungsroman* al revés, que trata de la degeneración moral de Encolpio quien con su pasividad se deja arrastrar por el vicio. La novela retrata satíricamente las costumbres de la época de Nerón y, en especial, la vida de este.

Otra novela es *El asno de oro* que relata autobiográficamente la metamorfosis de Lucio quien se convierte en asno, viéndose limitado en su capacidad intelectual humana. Deseoso de convertirse en pájaro, sufre como asno muchas penurias hasta que en sueño la diosa Isis le aconseja tragar flores para recuperar su figura. Sufre muchos palos por devorar cuanto jardín encuentra, pero al final halla la cura para su mal; más tarde, en Roma, se inicia en los misterios de Osiris y se dedica a la profesión de abogado. Esta es una novela regida por el azar.

El paso definitivo es la novela moderna, cuyo su origen se encuentra en los libros de caballerías; este ideal religioso y caballeresco así como su sistema de valores se degradan, lo

que elimina el *deus ex machina* a favor de héroes novelescos que solo pueden contar con sus propios atributos.

1.1 La novela: género moderno y burgués

Los primeros asomos novelescos se producen en la baja Edad Media, cuando la mentalidad burguesa irrumpe en contra del espíritu campesino, teocrático y aristocrático propio del Feudalismo. En el siglo XI, después de la primera cruzada, al ritmo del desarrollo urbano, el mundo rural fue perdiendo piso ante el avance demográfico y mercantil y frente a la insurgencia del individualismo que sirve de núcleo y desarrolla la Modernidad.

Las nuevas formas de organización social y las instituciones burguesas prohicieron el desquiciamiento del orden teocéntrico prolongado en el señor feudal y socavaron la moral aferrada a sistemas de conducta vinculados con una visión estática y simbólica de la realidad cuya mirada solo se dirigía al cielo, como promesa metafísica de futuro. La burguesía trueca ese orden metafísico, teocéntrico y vertical en un orden humano; sus componentes son esquemas económicos racionales, nuevo orden social, modos distintos de vida humana y nacimiento de sistemas de pensamiento secular.

La ciencia, el dinero, el mercado, las clases sociales, los ideales individualistas, el imperio de la razón, la consciencia de la subjetividad, la secularización, la verdad, el escepticismo, etc. son aspectos que aparecen en los orígenes y condicionan el surgimiento de la novela en un mundo que, paradójicamente, como en la novela de Ciro Alegría, comienza a ser “ancho y ajeno”.

Esta apertura se logra en el Renacimiento, época de transición caracterizada por:

- Concepción científica y naturalista del mundo.
- Evolución desde la posición geocéntrica a la heliocéntrica.
- Debilitamiento del simbolismo metafísico y representación del mundo sensible.
- Disminución de la autoridad de la iglesia y reemplazo por la antigüedad clásica.
- Conciencia del individualismo: razón, subjetivismo del yo y secularización y papel como instrumento de guerra y de lucha entre los hombres.
- La obra de arte se concibe como un estudio de la naturaleza que expresa la unidad espacial y la totalidad de las partes con base en la perspectiva.
- La formación artística se basa en la investigación y en el método científico.
- El artista es consciente de su genio y coloca la norma por encima de la libertad personal.
- El horizonte humano se abre hacia el pasado clásico y hacia el infinito.

De acuerdo con estas tesis, los estribos de la novela moderna son el *sujeto* y la idea de *progreso*, nacidas ambas del individualismo como foco de la Modernidad. En síntesis, los rasgos que la caracterizan son los siguientes:

- El individualismo caracterizado por: a) La racionalidad que conlleva a la autonomía, el racionalismo, el escepticismo y el relativismo; b) La conciencia del yo que induce la subjetividad y la intrasubjetividad; c) La secularización que se manifiesta en la autosuficiencia humana y los principios de igualdad libertad y fraternidad.

- El hombre se convierte en un ser abandonado por Dios, alienado y escindido, fragmentado y despersonalizado que, a la vez que se reconoce como sujeto, trata de imponerse a los demás.
- La conciencia histórica del futuro, motivada por el ansia de progreso y por la institucionalización de una ética del saber (razón, ciencia, academia) y del poder (estado, escuela, iglesia).
- Desarrollo del capitalismo dependiente de: a) Racionalismo económico de la planificación y la contabilidad; b) Objetivación de los factores productivos como la mano de obra, la máquina, el jornal y el rendimiento laboral; c) Relativismo del mercado que opera por coyunturas; d) Desarrollo de la moneda y del capital financiero.

De acuerdo con Hauser, el origen manierista de la novela moderna se manifiesta en la ambivalencia como resultado de:

- La secularización producto de la conciencia de sí y del abandono de Dios.
- El escepticismo que no cree en verdades ni en normas, pero las establece de todos modos.
- La doble moral que oscila entre el racionalismo político y el irracionalismo en otros campos.
- El luteranismo de la reforma que es aristocrático en cuanto a la salvación de los elegidos y democrático en cuanto al sacerdocio universal de los fieles.

Entre los rasgos manieristas de la primera gran novela moderna, *El Quijote*, hallamos los siguientes: novela unitaria y episódica; historia y ficción; anacronismo e historicismo; novela de narrador múltiple y de autor implicado; ambivalencia de los personajes que oscilan entre el idealismo y el realismo; personajes de ficción que se pasean por el mundo del autor y del lector; Sancho de campesino a escudero y a gobernador; Don Quijote y sus papeles de actor, crítico y lector; novela de lenguaje y metalenguaje; narrador que se burla y exalta a su héroe; Maritornes, grotesca para Sancho pero doncella para Don Quijote; juego intertextual de obras reales y ficticias; norma clásica pero despreocupación de la composición.

1.1.1 El proyecto de Modernidad

La Modernidad es un proyecto individualista que, descontando sus límites temporales, construye las bases de la instauración del hombre como *sujeto-fuerte* que enriquece su visión de mundo con base en la *perspectiva* y en la *secularización*. A través de estos procesos, el hombre se encuentra con su semejante y comienza a jugar la relación identidad/alteridad; por lo mismo, se vuelve profano y escéptico; confía en la razón pero descrea de las verdades absolutas e introduce el principio del relativismo en el saber.

Desde este punto de vista, el hombre adopta el carácter de sujeto de conocimiento y de historia; abre el espacio y el tiempo hacia lo infinito y surge la idea de historia como avanzada de progreso. El proyecto moderno es un proyecto futuro, por realizar. - Esta unidad de sentido constituye un centro que reúne y ordena los acontecimientos. Pero la decadencia

pronto se instala cuando, entre los Siglos XIX y XX, se atribuye a la unidad histórica un carácter ideológico propio de la clase dominante que solo habla, da cuenta e interpreta lo relevante para ella pero relega al olvido a la que hace la historia. La historia y su idea de progreso reflejan, entonces, el ideal de hombre europeo.

En resumen, la Modernidad⁴ otorga al sujeto y a la historia un papel fundamental en el progreso⁵ pero, por lo mismo, considera que por su calidad de propuesta humana se la puede juzgar y criticar. A pesar de ese relativismo, el hombre posee razones para determinar su comportamiento y su conocimiento y definir su praxis con pretensiones humanas, justas, racionales y universales. Estas razones, junto al sujeto fuerte, conforman el *gran relato* que se sustenta en la universalidad y se legitima en la autoridad republicana del pueblo, idea a través de la cual estalla la identidad.

Estos presupuestos son base del esquema que ilustra la relación entre los dos principios, las ideas básicas y las pretensiones del proyecto de Modernidad:

	GRAN RELATO	
 VERDAD RACIONALIDAD		RAZON PROGRESO
 LIBERTAD JUSTICIA	HISTORIA EMANCIPACION	
	SUJETO FUERTE	

El sujeto fuerte es correlativo del pensamiento de la objetividad; este poder lo transforma en sujeto dominador del otro y de sí mismo. Por su parte, la verdad responde históricamente a lo consolidado por la razón, mientras que la utopía es el proyecto emancipatorio buscado por la razón. La pretensión cientifista del hombre y del mundo afecta, también, al arte cuyo extrañamiento y desrealización lo hacen extraño a la vida cotidiana y comprensible solo para los expertos. Por tanto, la razón se erige en creadora de principios, convicciones y afirmaciones universales que superan los contextos locales. Para E. Zuleta, “el racionalismo es una voluntad de construir formas culturales de validez universal”.

Por eso, la Modernidad es un proceso constante de abstracción que influye en la creación artística; el arte resulta ser de doble cuño: positivo y negativo. Desde el punto de vista positivo, afirma la verdad del individualismo y sus manifestaciones. Como arte negativo no solo niega lo existente sino que afirma la imposibilidad de todo realismo. Desde una posición crítica, la Modernidad es un proceso de alienación progresiva del hombre, de olvido del hombre, según Hauser. De ahí la importancia de la novela cuyo papel, en palabras de Kundera, es salvar al hombre del olvido del ser, a través del conocimiento, el juego, el sueño y la historia.

1.1.2 La condición postmoderna

No obstante, la recuperación del ser del hombre intentada por la novela no es necesariamente la misma de la historia; distintas voces hablan de la ‘muerte’ de la Modernidad ante el fracaso del proyecto humanista basado en el individualismo, sobre todo debido a lo incompleto de la propuesta que escindió racionalmente al hombre y a la instrumentalización utilitarista de la razón y el olvido del sujeto.

Para Vattimo, la Modernidad deja de existir cuando ya no se puede mencionar la historia como entidad unitaria; desaparece el centro, lo relevante deja de ser pertinente, la idea de progreso entra en crisis, se niegan las ideas de fin y de utopía. A todo esto, sigue la rebelión de los pueblos sin historia. Este cambio histórico provoca el de la escritura cuyas manifestaciones son la crisis del logocentrismo, la instauración de un sujeto doble, la consciencia de la ambigüedad, el deseo de no contar, el relevo del gran relato en función de lo cotidiano, la puesta en abismo a través de la autoconsciencia (cumplimiento de la función poética a través del metalenguaje) de la literatura.

Por eso, la sociedad nueva no es transparente (opaca); en esta sociedad compleja y caótica los medios de comunicación se convierten en centros de la historia; rigen el caos y el desorden y la estructura parece albergar la esperanza de la emancipación; la sociedad es menos ilustrada y se multiplican las concepciones de mundo a partir de una episteme plástica y flexible. –

Esta posición ha sido denominada por algunos, entre ellos Habermas: el reivindicador de la continuidad del proyecto moderno, neoconservadora; el filósofo alemán considera que sus auspiciadores, presos de la heterogeneidad de los juegos de lenguaje, ven al hombre como sujeto débil en vía de experimentación, inmerso en la liquidación de la idea de historia y en la estetización de la vida cotidiana.

En general, y más con ánimo informativo que polémico, los rasgos que caracterizan la Postmodernidad – son los siguientes:

- El individualismo se hace más notorio debido al mayor grado de secularización, a la descentralización y a la ascendencia de grupos minoritarios que funcionan en contextos locales.
- La presencia de un sujeto débil correlativo de la ausencia de objetividad y de verdad; tal sujeto deja de ser señor del objeto pues no tiene ansias de poderío, no comparte la dominación tecnocrática y, más bien, busca el goce de lo permanentemente nuevo, la fruición de la vida, el disfrute del presente. A este rasgo se le denomina presentismo.
- La estetización general de la vida cotidiana cuyo marco de funcionamiento lo constituye el papel de los medios de comunicación.
- La experiencia del fin de la historia y desaparición de los grandes relatos; es el momento de la posthistoria o de la historia sincrónica que se realiza como conciencia inmediata de lo que pasa o pérdida de la memoria y de la visión de futuro. Frente a la universalización de los modernos, opera la contextualización de los postmodernos.
- El nihilismo o pérdida del centro lo que se manifiesta en el *contextualismo*; a la pérdida del centro, se da un proceso de *transvaloración* que altera las tablas de valores tradicionales; todo se convierte en lenguaje y el *lenguaje en juego* (humor,

ironía, parodia, intertextualidad); en consecuencia, los símbolos se vacían y se llenan con cualquier cosa y las instituciones y las normas pierden poder y eficacia. Todo se vuelve pasajero. *El sujeto está en proceso.*

- El arte deja de ser atribuible a las grandes obras culturales y la vida cotidiana puede ser una obra de arte. Lo cotidiano ha cobrado importancia dentro de la vida social.
- La disolución de las dicotomías, una de ellas la existencia entre la naturaleza y la cultura que trae como consecuencia, la ecologización de la vida social. Se pasa de la explotación de la naturaleza a ver en ella una compañía insustituible.
- El surgimiento de una sociabilidad montada sobre la solidaridad del intercambio simbólico, de la no-lógica y de lo presente. Es el fenómeno de la interacción y de la participación.
- El reconocimiento de múltiples racionalidades apunta a poner en cuestión el principio de realidad como algo absoluto y omniabarcador a favor de lo real fenoménico, inmediato, vivido.
- La deconstrucción como desenmascaramiento de razón aporética.

En aras de comprender la llamada novela postmoderna, citamos, a continuación, algunos rasgos útiles para su caracterización. Entre otros, proponemos los siguientes: novela de juegos de lenguaje; antinovela; novela fragmentaria; conjunción de escritura y lectura; manifestación de las culturas marginales y la cultura popular, en especial, del discurso de las masas. Se pone en entredicho el principio de unidad y el deseo de contar; los grandes relatos ceden su lugar a la condición retórica del momento; es manifiesto el vaciamiento de los símbolos o proceso de desimbolización; la cotidianidad introduce la simultaneidad y la sincronía en detrimento de la historia; la novela convoca tiempos y espacios divergentes; se multiplican los códigos artísticos y los discursos, así como las mediaciones que construyen la novela como 'arte de las posibilidades'; saqueo de técnicas y desaparición del estilo, en favor de la escritura como consciencia de la forma y de la historia, como objetivación de la palabra poética y como instauración de una ética del lenguaje; juego de historias locales. El sujeto y la verdad entran en proceso.

Antinovela, metanovela, novela lúdica, retórica, ambigua, sincrónica, fragmentaria, sin estilo, intelectual, asimbólica, transcodificada, mediática, localista, podrían ser otros rasgos para ser analizados con profundidad y ser llevados a debate.

1.2 Totalidad y novela

Si seguimos a Lukács, la relación entre novela y totalidad es conflictiva; este concepto de corte hegeliano, alude a lo que puede ser perfecto y cerrado. Perfecto puesto que todo aparece en él y nada es referible a una exterioridad y cerrado porque todo avanza hacia la perfección en el interior de la totalidad y, de esta manera, sostiene ese vínculo. Para entender la novela, Lukács adopta ciertas categorías filosóficas, lógicas, psicológicas e históricas.

Lukács analiza la totalidad históricamente desde Grecia hasta los comienzos del Siglo XX como un proceso en expansión. La *esencia* es el principio rector de la totalidad griega pues hombres y dioses comparten el mismo mundo homogéneo, en donde solo hay respuestas pero no preguntas. El mundo de los griegos es el de la *physis*, mundo divino, eterno, invariable, mundo de la naturaleza. Para los griegos, los sujetos son epigonales y no hay propiamente formas estéticas pues, el juego entre lo histórico y lo metafísico, alude a esencias

trascendentales, a formas atemporales y paradigmáticas. Así el mundo griego es inmanente, homogéneo, naturalista y metafísico y, por tanto, prevalecen las esencias, los modelos, los sujetos epigonales y los arquetipos.

En la épica, la vida no tiene la amenaza del futuro; el héroe sufre pero recibe ayuda divina. En la tragedia, la vida se somete a la *substancia* por lo que el héroe trágico está irremediabilmente condenado y el grado de conciencia que logra es su perdición. La tragicidad consiste en saber que se está condenado y no se puede hacer nada para librarse de la condena. La unidad entre hombres, dioses y mundo se rompe y el hombre queda enfrentado a sí mismo.

Más tarde, el principio rector es la *existencia* y la forma artística es el drama; en el drama, el *yo* inteligible resulta de la psicología normativa de un héroe enfrentado a y situado frente a la vida. El mundo adopta la apariencia sensible donde sujeto y objeto coinciden— y la totalidad se refiere a un concepto trascendental: Dios. En el pensamiento medieval, el origen del mundo no es el mundo sino el Otro, es decir, Dios. Se producen la desacralización del mundo y la consagración del hombre al servicio de Dios como posibilidad de futuro.

Más tarde, la totalidad pasa a ser forma y esta, producto de la reflexión. El mundo ancho, infinito y peligroso llena de incertidumbre al hombre, quien, ante la falta de evidencias, se pregunta por todo y su única certeza es la del próximo paso a dar. Si hasta el momento la totalidad era dada, ahora es producida, es decir, producto histórico y psicológico.

El hombre se convierte en objeto de sí mismo y asume la virtualidad deontológica del ‘deber ser’. La novela nace, entonces, como expresión visionaria del mundo formado por el hombre, lo que le confiere el carácter de género empírico que no rebasa, así apunte a la utopía, lo históricamente producido, sometándose a la temporalidad histórica de la vida y a la fuerza psicológica de un sujeto con aspiraciones y contenidos históricos, es decir, humanos.

La identidad entre sujeto y objeto se ha roto y surgen los conflictos; el sujeto se hace problemático porque el mundo se ha degradado y porque el hombre no puede ser garantía de totalidad. Su autonomía y conciencia convierten al mundo en una interpretación que, al hacerse más profunda, se formaliza cada vez más haciéndose inabarcable para el hombre que debe contentarse con los fragmentos. En síntesis, *la novela es un intento expresivo por abarcar la totalidad que siempre escapa al hombre a través de la forma y los fragmentos.*

La novela, entonces, expresa la falta de armonía entre el sujeto y el objeto; por un lado, la falta de evidencias sobre el mundo y la verdad y, por el otro, la ausencia de su semejante (necesidad ética). Por eso, la totalidad novelesca es un sistema deducido de conceptos con el propósito de interpretar el mundo, mundo lejano de la vida concreta. De ahí, la propensión de la novela hacia el contenido con su doble soporte: ético y estético.

1.2 1 La ironía novelesca

La novela como género del deber-ser es un género cambiante que, a causa de la fragmentación, se vuelve ironía. Para Lukács, la ironía es constituyente formal de la novela a través de dos subjetividades: 1) La que en su interioridad se opone a los complejos de poder

ajenos e intenta imponer al mundo los contenidos de la nostalgia; 2) La que comprende la extrañeza del sujeto y del objeto pero, a pesar de todo, la resuelve en unidad.

La ironía es, en efecto, la consciencia estética que corrige la fragmentación y justifica la ambivalencia y la ambigüedad novelescas; en síntesis, la ironía expresa la escisión del sujeto poético entre el poder y la nostalgia y el conflicto que surge de la falta de armonía entre él y el mundo en que vive.

1.2.2 La forma novelesca

De acuerdo con Lukács, la forma novelesca es, también, doble. 1) La forma externa o biográfica configura una visión fluctuante entre el sistema conceptual al cual se le escapa la vida y la imposibilidad de la consumación utópica de esa vida, a la que no queda otra alternativa que resolverse en biografía. 2) La interna o proceso del individuo problemático hacia sí mismo desde el sinsentido de la realidad al sentido de la vida que se ilumina pero no se alcanza. (Relación entre vida, utopía, biografía y sistema conceptual)

Por lo anterior, la psicología demoniaca del héroe novelesco abandonado por Dios sustenta la forma como búsqueda de la interioridad y el contenido como la historia del alma que parte en busca de aventuras para conocerse y probarse en ellas y encontrar su esencia. En síntesis, la forma externa corresponde al propósito de situarse en la vida cotidiana y la interna a la búsqueda del sentido de la vida. Este es un juego entre lo dado y lo formado.

Según lo anterior, la totalidad es un juego entre lo inmanente y lo trascendente, entre la forma y el contenido, entre la forma y el valor, entre el objeto de deseo y la mediación, entre la historia y la metafísica, entre la esencia y la existencia, entre ella misma y el fragmento. Las oposiciones de la racionalidad moderna facilitan comprender la complejidad novelesca, pero ninguna de ellas la define por sí sola, ni por fuera de los marcos de la cosmovisión. Por tanto, la cosmovisión es un principio para la comprensión de la novela y del mundo total de vida humana que representa. Esto induce otra conclusión: el estudio de la totalidad es dialéctico, es decir, debe dar cuenta del juego de lo histórico, de lo social, de lo racional en sus procesos de cambio.

Sin embargo, lo *dialéctico* no resuelve el problema y es preciso darle participación a lo *analéctico*. No todo en la literatura es cambio, no todo en ella se reduce a lo racional, o a lo existencial o a lo sensible; hay ciertas vigencias que permanecen a lo largo de su devenir, hay un más allá que interpela y motiva las búsquedas de la literatura destinadas a crear los ámbitos humanos del deseo, del llamado y del encuentro.

1.3 La alteridad y la novela

Frente a la totalidad y en contraste con ella, la *alteridad* es otra categoría necesaria para entender la novela, dada la necesidad ética de la búsqueda novelesca. La novela, como búsqueda del sentido de la vida, ofrece múltiples posibilidades y mediaciones que garantizan las relaciones entre los objetos y los sujetos. Quien busca no está solo: se enfrenta a otros deseos, a otras frustraciones que condicionan o limitan su acción, cuando no, el mismo busca intermediarios que faciliten el hallazgo de sí mismo o del otro. Esto exige el enriquecimiento de la categoría de sujeto que puede encubrirse mediante máscaras o dar lugar a la aparición de los antisujetos cuyas búsquedas son diferentes; la posibilidad del otro es mi límite y mi

necesidad consiste en valerme de intermediarios para lograr mi propósito. La mediación se ve, entonces, reforzada por la interacción.

La participación múltiple de sujetos tiene que ver con la imposibilidad de que el mundo de los objetos resuelva todo; el sentido de los objetos proviene del sujeto y de la utilidad que le prestan como bienes que adquieren valor en cuanto son apreciados como tales por una comunidad. La mismidad del hombre tiene su alternativa en la alteridad que es, en efecto, misterio, miedo frente a lo desconocido, frente a un proyecto humano que se desconoce y solo se manifiesta en la comunicación, por el lenguaje. El otro nos coloca en el terreno histórico del hombre como ser en la finitud de una existencia que nos interpela.

De ahí que el proyecto novelesco posea una dimensión ética, producto de la relación interhumana de quienes buscan sus posibilidades dentro de una totalidad de mundo que expresa ideológicamente las proyecciones del hombre. La ideología provoca enfrentamiento o contrato, suscita el acatamiento a un determinado punto de vista o la controversia.

Por eso, en palabras de Bajtín, la novela es un género inacabado cuyo postulado definitivo es el hombre; podría decirse que todo en la novela es controversia, conflicto de puntos de vista. Si todo punto de vista es el de *otro*, la alteridad es el contexto del dialogismo y la polifonía de la novela; la palabra comunicativa y creadora de mundo representan un desafío para la comprensión estilística de la novela desde la tesis bajtiniana del multilingüismo.

La incorporación multilingüística de elementos disímiles en la novela no se ajusta a un canon genérico; la parodia que le es típica revela múltiples puntos de vista y genera el diálogo intra e intercultural. Además, permite que la novela se asuma como su propio discurso (metanovela) y que aborde a plenitud la *arquitectura* del lenguaje, en provecho de su polimorfismo.

La presencia de estos elementos, además de su dimensión comunicativa, tiene en la novela una dimensión ética ligada a la cosmovisión y a los valores, de manera que el contenido es conocimiento y valoración; en virtud de lo primero, lo conocido obedece a lo lógico-analítico pero también a lo sensible y a lo imaginario; en relación con lo segundo, lo valorado arraiga en lo afectivo y lo emocional y da lugar a los sentimientos que, junto a los valores, contraen fuertes lazos con lo simbólico y lo imaginario.

Lo simbólico, además de espacio mediático, es ámbito de encuentros vivenciales alrededor de valores que irradian sentido; su funcionamiento depende de operaciones analógicas basadas en la superposición, en la asociación y la condensación de imágenes y nociones, gracias a las cuales se juega al saqueo de la significación. Si los símbolos proyectan la vida humana y recuperan el sentido de la totalidad y la trascendencia, los imaginarios son configuraciones significativas cuyo papel no es describir o hacer comprensible la realidad; su papel consiste, más bien, en disimularla, enmascarándola, dotándola de valor y cargándola de afectividad. De esta manera, el hombre se aferra a la naturaleza y se parapeta en escalas de sentimientos y valores que lo escudan de las amenazas provenientes de su interior, de la sociedad y del mundo.

Es así como los imaginarios configuran intereses, emociones, sentimientos, deseos y preocupaciones humanas y se convierten en fuentes generadoras de sentido y de valores. Su

campo semiótico “se caracteriza por leyes primarias de organización del pensamiento: condensación, implicación, analogía, identificación, participación, desplazamiento, transducción, oposición, interacción y enfatización valorantes”. (Oñativia,1978: 116)

Frente a la posición dialéctica que mira el sentido de la novela desde lo absoluto, la analéctica asume las dimensiones de lo posible; mientras la una se interesa por el mundo como objeto, los motivos de la otra justifican la capacidad de interpelación del hombre como sujeto que pregunta y busca por fuera de los linderos de lo puramente intelectual. En contraste con el mundo de las afirmaciones, la visión analéctica erige un mundo de preguntas.

En síntesis, los principios de totalidad y de alteridad son dos categorías que pueden acercarnos a una comprensión cabal del género novelesco, cuyo núcleo generador es la fenomenología del sentido. Desde los planteamientos previos, la novela resulta ser un enunciado narrativo polifónico que se configura en torno a los principios de totalidad y alteridad. Esta tesis nos induce a pensar en una *crítica de la novela dialéctica y analéctica, signica y simbólica, abierta a la perspectiva fenomenológica del sentido*. Como totalidad, crea mundo y encierra una cosmovisión en sus varias dimensiones; como alteridad, es una búsqueda del otro y un interrogante permanente al mundo desde un discurso simbólico y dialógico, que incorpora numerosos puntos de vista sobre la interacción humana y el quehacer discursivo del hombre.

* Este capítulo hace parte del libro en preparación: Alfonso Cárdenas Páez, *Aproximaciones a la novela*, Santafé de Bogotá, Universidad Javeriana, 1999.

1 La antinovela es el resultado de la concepción que en la década del 50 impone el Nouveau Roman francés y que, en Latinoamérica, pasa por las reflexiones noveladas de Morelli, personaje de Rayuela quien, con ella, contradice la 'novela rollo chino' que lee el 'lector hembra'. La antinovela se caracteriza por el experimentalismo, el énfasis y la pluralidad de los discursos, la intención de no narrar, la sincronía y la simultaneidad, la cotidianidad, la fragmentación y la metaficción.

2 Al respecto, se puede afirmar que “El fundamento del hombre moderno es la subjetividad del sujeto. El ente en el mundo es, en el fondo, aquello que produzco”. (Dussel, 1988) Esta afirmación no es extraña a la manera como Lukács define la totalidad en la Modernidad: la totalidad es la forma producida por la razón.

3 En esto radica la crítica de Habermas al conservadurismo de los Postmodernos; según el filósofo alemán, estos confunden lo inacabado de la Modernidad con su fracaso. Para Habermas, la Postmodernidad no es más que la certificación de que aquella es un proyecto inacabado.

4 El concepto de Modernidad es un concepto ambiguo que, de acuerdo con la nomenclatura de Berman (1991: 1-27) envuelve tres categorías diferentes; *modernidad* o experiencia vital paradójica en que el hombre se desintegra y se renueva; *modernización* o proceso de industrialización - científica, técnica, artística y urbanística - y de institucionalización – política, social y económica - en permanentes expansión y fluctuación; y *modernismo* o conjunto de ideas y visiones que convierte a los hombres en sujetos y objetos del cambio.

5 A este respecto, no ha de olvidarse que la Modernidad tiene asiento en tres grandes movimientos: el Iluminismo alemán, la Ilustración francesa y el Capitalismo inglés.

6 Algunas de estas tesis influyen en que algunos críticos de la Postmodernidad la consideren una postura acrítica.

[7](#) Algunos de los autores que se pueden consultar en torno a los temas de la Modernidad y la Postmodernidad son: Jameson (1991), Vattimo y otros (1990), Compagnon (1990), Callinicos (1994), Berman (1991), Giraldo & Viviescas (1994), Volek (1995).

[8](#) Esta identificación se nota en el dicho: “El hábito hace al monje” que implica un simbolismo preconsciente donde el accidente y el detalle son muy importantes.