

## LA NOVELA COMO OBRA DE ARTE SOCIAL

### *The Novel as a Work of Social Art*

Silvia BARDELÁS ÁLVAREZ  
*Doctora en Filosofía por la UNED*  
*silviabardelas@gmail.com*

Recibido: abril de 2017; Aceptado: 30/01/2017;

Publicado: diciembre de 2017

Ref. Bibl. SILVIA BARDELÁS ÁLVAREZ. LA NOVELA COMO OBRA DE ARTE SOCIAL. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 7 (2017), 195-218

RESUMEN: La crítica social de la novela a través de un personaje que ya no es héroe, que lucha por ser él mismo en un mundo demasiado institucionalizado, tema en el que profundizaron Schiller, Hegel y Lukács, revela lógicas fundamentales de la condición humana. Desde ahí parece lógico plantearse una posible función estructural social de la novela de validez universal. La interrelación, la necesidad del otro para encontrarse a uno mismo, es una de las lógicas que aparece ininterrumpidamente. A través de una experiencia construida desde categorías estéticas como la presencia y la ironía, la novela provoca conciencia de una comunidad universal. El lector llega a un conocimiento contextualizado del personaje que revela su deber ser y los puntos ciegos de la vida cotidiana que actúan como fuerzas oponentes. Detrás de este viaje de búsqueda interior en una salida al exterior, se revela también un deber ser humano adecuado como guía para un mundo sin mito.

*Palabras clave:* Crítica social; Lógicas de la condición humana; Interrelación; Experiencia de comunidad.

ABSTRACT: Social criticism in the novel reveals fundamental logics of human condition through a character that is no longer a hero and who

struggles to be himself in way too institutionalised world. Schiller, Hegel and Lukács dealt with this issue in depth. From here it seems plausible to consider the novel holding a certain structural social function with universal validity. Interrelation, the necessity of others in order to find oneself, is one of those logics, which come out constantly. By means of an experience built through aesthetic categories –like presence and irony– the novel causes a sense of universal community. The reader achieves knowledge about the character in context. This knowledge reveals his should be and the blind spots in his day-to-day life, which act as opposing forces. Behind the character's inside journey –through external relationships– surfaces a human should be, a guide for a world without myth.

*Key words:* Social criticism; Logics of Human Condition; Interrelation; Community Experience.

En el II Congreso de Estética y Política organizado por la Universidad Politécnica de Valencia, a raíz de una discusión sobre la novela como experiencia de comunidad, Jean-Luc Nancy generó la necesidad de reflexionar sobre el nuevo mito en la literatura actual<sup>1</sup>. Partiendo del mito interrumpido, noción fundamental en su pensamiento, parecía necesario contextualizar la literatura en el ámbito de la comunidad. La pregunta quedaba formulada como: «¿es posible plantear un nuevo mito más débil, no fundacional, no específicamente paradigmático, pero con una función estructural social capaz de dar lugar a una comunidad?» (Bardelás 2015).

La búsqueda de ese nuevo mito a través de una lectura cronológica de aquellos textos denominados novelas tuvo su fruto precisamente en descubrir el vacío de un relato fundacional, de un lenguaje sagrado capaz de constituir una comunidad cerrada y de ser susceptible de ser repetido generación tras generación. Sin embargo, esta ausencia de mito venía acompañada de una experiencia alcanzada en el cumplimiento de la lectura marcada por la impresión de pertenencia a una comunidad universal.

Las novelas parece que dan arraigo a un sentimiento vinculante que hace comparecer la comunidad, no como la unión de un pequeño grupo con unos valores compartidos, sino como reconocimiento de algo común universal, de una condición humana primordial: la necesidad del otro para el conocimiento de uno mismo, la interrelación como principio comunitario.

1. Entrevista a Jean-Luc Nancy, *II Congreso de estética y Política*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

Podemos observar la novela en contraste con la narración desde el punto de vista del lector. La narración parece hablar al pueblo, pero la novela ofrece una experiencia a un lector solitario que busca encontrarse a sí mismo. Observar desde aquí la novela nos puede llevar a entenderla como una experiencia estética con una función social que actúa a nivel individual, pero cuyo fin es la vinculación. Siguiendo a Benjamin, podríamos distinguir la narración como una forma de participar en la comunidad de narradores y la novela como una lectura solitaria, «quien oye un relato participa de la comunidad de los narradores... El lector de novela, en cambio, está a solas» (Benjamin 1986, 204). Sin embargo, ahondando en el tipo de experiencia que ofrece, también podemos verla no como un arma de solipismo, sino como una experiencia que suscita un sentimiento comunitario.

## 1. DEL HÉROE MÍTICO AL PERSONAJE DE NOVELA

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 (Subirats 2012, 34).

Esa palabra fundadora a la que se refiere Subirats estaba alejada de la narración y de la ficción tal y como es entendida actualmente. No era ni 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*» (Subirats 2012, 34).

La palabra mítica, vinculante desde la solidaridad, constituye el fundamento de «una ética para la comunidad humana» (Subirats 2012, 34). El movimiento de la epopeya clásica, el texto literario que se corresponde con la comunidad mítica, acoge la lógica del héroe que, lejos de buscar su propio sentido, se enfrenta a una situación y actúa como modelo de unos valores compartidos, convirtiéndose en un ser paradigmático. El protagonista de los textos míticos es propiamente un héroe: apoyado por los dioses y desde una característica que lo define, cumple un destino y establece la ética de una comunidad.

El artículo de Subirats da cuenta del 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» (Subirats 2012, 38). En ese mismo texto identifica el retorno del mito como una recuperación estética que parte de Nietzsche, de su reconocimiento como origen de la tragedia griega.

Nietzsche 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 al 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» (Subirats 2012, 39). Nietzsche interpretó 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 y podía recuperarlo a través del arte, la literatura y la psicología. También Subirats recoge el objetivo de Thomas Mann de recuperar el mito perdido en la anulación de la conciencia individual causada por el totalitarismo. Había que superar la individualidad burguesa por una individualidad libre. Porque si el mito hace referencia a la ética, el mundo moral se corresponde con la ética 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» (Subirats 2012, 34).

Una de las diferencias fundamentales entre la épica, esa forma de narrar que acoge al mito, y la novela es el papel que juega el personaje principal. En los textos con un marcado carácter mitológico el personaje principal es un héroe que participa de una ética común y se convierte en un arquetipo, un modelo, mientras que en los textos modernos el personaje deja de ser paradigmático.

La reflexión estética sobre la novela ha llevado a entender su protagonista como un héroe débil, un antihéroe. Schiller la define como espejo de la oposición entre un individuo y un mundo que le obliga a mantener su espíritu humano como ideal separado de la realidad que se le opone y Lukács, en su *Teoría de la novela*, propone un héroe problemático<sup>2</sup> que no se adapta a lo establecido. Es un héroe problemático, no positivo, porque

2. Se puede establecer una línea de reflexión sobre la novela: Schlegel, Schiller, Goethe, Hegel, Lukács, que plantean un cambio de narración adaptada a un nuevo héroe débil, que ha perdido su relación con la naturaleza y busca un reencuentro a través del ideal. Esta línea de pensamiento da cuenta del romanticismo y considera la novela como obra romántica no porque surja de ese movimiento, sino porque resulta adecuada a sus

su entorno está envilecido. No sostiene una ética compartida porque la ética ha pasado a ser una ley impuesta por instituciones del Estado. Esa ley resulta abstracta y el resultado es una obediencia a ciegas sin la participación del alma del 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.

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 completa en sí mismo, de que, para cumplir el gesto de su alma, barre toda semimedida de ese mundo donde su desastre reina como amo (Lukács 1966, 87).

En realidad, el personaje de novela no es un héroe, no es paradigmático, no representa una ética común, por eso despierta esa necesidad de ser llamado antihéroe. El héroe clásico está definido por alguna característica que dirige su destino, ser rápido como Aquiles el de pies ligeros o muy bella como Elena, mientras que el personaje de novela tiene que buscar su quién. Los personajes de epopeya toman sus decisiones con ayuda de los dioses. El gran héroe Aquiles decide tras la visita de su madre y el apoyo de algún dios, es verdad que tiene que aceptar lo que le piden, pero nunca se enfrenta a ellos, en sus decisiones no está solo como el personaje de novela.

En 1887, Ferdinand Tönnies hace una distinción entre sociedad y comunidad. Entiende la sociedad como una forma de organización alejada de la naturaleza, no orgánica y, por lo tanto, mecánica, una especie de copia de la comunidad basada en el ideal sin capacidad de vincular a los hombres entre sí.

La teoría de la sociedad construye un círculo de hombres que, como en la comunidad, conviven pacíficamente, pero no están esencialmente unidos, sino esencialmente separados, y mientras en la comunidad permanecen unidos a pesar de todas las separaciones, en la sociedad aparecen separados a pesar de todas las uniones (Tönnies 1947, 65).

No está alejado de la reflexión que sobre el mundo moderno hacían ya Schiller y Hegel, basada en la oposición entre la naturaleza y la razón y en la creación de un espacio de soledad y tragedia para el individuo. Y ése es un campo de juego que podemos observar en la novela, un espacio donde se relacionan los individuos entre sí y cada uno de ellos con las instituciones que controlan sus relaciones. Esas sociedades que se

---

necesidades expresivas: abierta formalmente, con un héroe como protagonista que no es héroe, situada en el presente y más centrada en la biografía que en la acción.

van desarrollando a lo largo de la historia, promulgando leyes, abriendo y cerrando espacios de relación según las ideas que se van generando, necesitan ser revisadas, ser avistadas. 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 desde la sensibilidad que generan. La sociedad se va transformando ciegamente porque no puede verse a sí misma y necesita ponerse 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 luz a estos puntos ciegos de la sociedad: «El nacimiento de esas ficciones responde a un deseo, cumple una función. Los personajes imaginarios llenan los vacíos de la realidad, nos la aclaran» (Butor 1967, 11).

## 2. LA NOVELA COMO CRÍTICA SOCIAL. EL HÉROE SOLO ES UN HOMBRE QUE QUIERE SER ÉL MISMO

En un primer paso, podemos decir que la novela actúa como crítica social descubriendo aquellos aspectos de nuestra forma de organizarnos que no permiten nuestro desarrollo como individuos. La pérdida del héroe clásico es paralela a la pérdida del hombre como ser activo en una comunidad. Siguiendo a Hannah Arendt, el hombre ha perdido su capacidad de acción y discurso y, por lo tanto, la posibilidad de conocerse.

Mientras que hemos llegado a ser excelentes en la labor que desempeñamos en público, nuestra capacidad para la acción y el discurso ha perdido gran parte de su anterior calidad, ya que el auge de la esfera social los desterró a la esfera de lo íntimo y privado [...] La pluralidad humana, básica condición tanto de la acción como del discurso, tiene el doble carácter de igualdad y distinción. Si los hombres no fueran iguales no podrían entenderse [...] Si los hombres no fueran distintos [...] no necesitarían el discurso ni la acción para entenderse (Arendt 2005, 108).

El personaje de novela, llamado antihéroe, héroe romántico o héroe problemático, es el que se busca a sí mismo en este sentido, el que intenta encontrar su quién, del que habla también Arendt, para lo cual necesita de los otros<sup>3</sup>. La novela detecta la falta de mundo como lugar en el que el individuo pueda expresarse. Señala las propiedades emergentes de un

3. En *La condición humana*, Arendt distingue entre el «quién» y el «qué» del hombre. El quién se muestra hablando y actuando, de esa manera se revela la identidad única, la singularidad; el qué es simplemente el conjunto de cualidades y defectos que lo configuran.

sistema social que se escapan al plan prefigurado, aquello que no permite el desarrollo del ser humano como hombre capaz de acción y discurso. Esa crítica social se desarrolla al hilo de un viaje del personaje a la búsqueda de sí mismo, búsqueda que solo puede ser efectiva en un encuentro. El protagonista de novela desea de una manera a veces no consciente, ser sí mismo en plenitud y eso es lo que le lleva a realizar movimientos de agenciamiento en el sentido deleuziano. Estos movimientos no siempre son efectivos, a veces las fuerzas sociales ganan la batalla, pero ese viaje siempre termina en una toma de conciencia de la necesidad de encuentro. En realidad, el personaje de novela, que no es héroe, que no es paradigma de una ética común, forma parte de la construcción de una experiencia para el lector. Aunque el personaje no consiga desarrollarse en plenitud, el lector sí llega a una experiencia plena porque ha visto detrás de todo ese movimiento la interrelación como condición humana fundamental, como un principio ético, débil, si se quiere, un nuevo mito que no amalgama a un grupo, sino que hace posible la aparición de la comunidad. El lector es capaz de ver la necesidad de interrelación para el éxito del personaje, para el suyo propio y el de toda la humanidad

### 3. LA EXPERIENCIA DE COMUNIDAD QUE OFRECE LA NOVELA

En un segundo paso, podemos decir que la novela ofrece una experiencia de comunidad. El concepto de comunidad en Jean-Luc Nancy se ajusta a esa experiencia que otorga la novela partiendo de su distinción entre singularidad e individualidad. La novela transparenta la singularidad latente del personaje que no puede desarrollarse en una sociedad que lo condena a una individualidad solitaria. Para Nancy, el mito está interrumpido en su efectividad: «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» (Nancy 2000, 66). La comunidad ya no recae en una ética compartida, la comunidad aparece en la interrelación.

¿Qué es la comunidad? La comunidad no es una agrupación de individuos, posterior a la elaboración de la individualidad misma, pues la individualidad solo puede manifestarse al interior de una tal agrupación.

---

Es importante el acento que Arendt pone en que el hombre no es consciente de su quién, que solo puede conocer a través de los otros, de aquellos con los que se encuentra.

[...] El sentido de yo, para tener su sentido propio, debe poder como toda otra significación ser repetido fuera de la presencia de la cosa significada: lo que en tal caso solo puede ocurrir a través del «yo» de otro individuo o a través de «tú» que él me dirige. En cada caso «yo» no soy antes de esa conmutación y de esta comunicación del «yo». La comunidad y la comunicación son constitutivas de la individualidad y no al revés (y la individualidad quizás no es, en último término, sino un límite de la comunidad). Pero la comunidad no es tampoco una esencia de todos los individuos, una esencia que estaría dada antes que ellos. Pues la comunidad no es otra cosa que la comunicación de «seres singulares» separados, que no existen más que a través de la comunicación (Nancy 2000, 175).

Si entendemos la comunidad no como un grupo de individuos unidos desde una forma de ver el mundo determinada, desde una ética común, sino como interrelación, el texto literario que signifique un apoyo estructural a la comunidad será aquel que muestre los mecanismos de esa interrelación. Si la comunidad aparece en la comunicación, el valor fundamental que habrá que perseguir será la necesidad de la interrelación, de la singularidad para el encuentro con el otro y, por lo tanto, de la pluralidad, valores que no se dan en la sociedad actual como forma de organizarnos. Así parece que la novela, lejos de crear un mito, busca las lógicas de la condición humana, un lugar donde asentar al individuo, y siempre encuentra la interrelación como condición fundamental. Esa búsqueda marca una forma estilística que, aunque cambia según la sensibilidad de cada época, se caracteriza siempre por la creación de una experiencia y no la representación de una acción pasada y acabada como la propia de la epopeya<sup>4</sup>. La novela plantea construir una experiencia, la experiencia de eso que anhela revelando su posibilidad tras la crítica social. En lugar de proponer un héroe clásico, presenta un personaje que anhela comunicarse, que anhela ser singular, coincidiendo con el héroe de novela que plantea Ortega:

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 hombres 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 héroe consiste en ser uno, uno mismo (Ortega 1975, 132).

4. Los románticos, especialmente Schlegel, Schiller o Goethe, ya distinguen la novela de la epopeya desde este punto de vista temporal. El campo de la novela se define en el presente y la vida cotidiana.



Desde la perspectiva de Merlau-Ponty, Feuserbach, Martin Buber, filósofos que han reflexionado sobre el encuentro, el otro es necesario para el conocimiento de uno mismo y ser uno mismo, como plantea Ortega, es un proyecto heroico del personaje de novela. La novela ofrece una experiencia de comunidad en la peculiaridad de su planteamiento estético: plantea un individuo que no puede desarrollarse en su *daimon*, que no puede ser singular porque la sociedad se opone a su movimiento y le obliga a ser, como apuntaba Hegel, un «miembro limitado de la misma».

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 (Hegel 1989, 143).

A través del viaje del personaje hacia la búsqueda de sí mismo, el lector puede ver los puntos ciegos de la sociedad, de una forma de organización que no se adecua a la condición humana y que no puede vigilarse a sí misma. Y puede ver también la singularidad del personaje que subyace en la limitación de su acción, visión de la que el propio personaje está privado en su vida cotidiana. Esa necesidad de interrelación para la aparición de la comunidad se hace presente en la novela, repitiéndose una y otra vez bajo distintas formas, no como paradigma, sino como experiencia que en cada época se construye de manera diferente según su peculiar sensibilidad. La novela construye una experiencia desde su característica forma de presentar. No cuenta tanto una historia, como construye una experiencia y en la revelación de la interrelación como condición fundamental para el conocimiento de uno mismo, la necesidad del otro, lleva a experimentar la comunidad universal, aquella que no está definida por unos principios éticos, sino que aparece en el encuentro, en la interrelación. Podríamos decir que no hay comunidad fuera de la experiencia. En el nuevo escenario alejado del mito aparece una nueva forma de vivirla contraria al héroe clásico. La conciencia de necesitar al otro simplemente 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 ésa es una forma de comunidad posible. Descubrir la necesidad del otro para la propia realización lleva consigo la plenitud de la experiencia de comunidad, pero al mismo tiempo revela una posición vital débil. El personaje de novela no solo no parece un héroe, se revela como un hombre necesitado.

## 4. MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA NOVELÍSTICA

El texto novelístico ya no cuenta una historia, sino que crea una experiencia; pone delante la vida cotidiana de una sociedad determinada para iluminar desde la apariencia la realidad de sus modos de relación. Esa creación de experiencia se vale de algunas categorías estéticas como la presencia o la ironía. A través de la ironía contextualiza la apariencia. Ortega la entiende como una mirada oblicua que hace transparentar lo real.

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 dimensiones: una, ingenua y rectilínea; entonces el agua que el sol pinta es para nosotros efectiva; otra, 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 (Ortega 1975, 124).

La ironía aparece ya en los primeros textos que se llamaron novelas como elemento diferenciador, como un instrumento para causar la transparencia 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 en la que vive como ajenas al desarrollo de su singularidad. Lukács trata la ironía como «auto-desconcertamiento de la subjetividad» (Lukács 1966, 89).

Sin la presencia, esa transparencia de lo aparente no sería posible. Precisamente el estar ahí, el ver las cosas en su apariencia es lo que permite advertir lo que hay detrás como un desvelamiento creativo, como una experiencia.

4.1. *Una experiencia orientada al lector*

El carácter de experiencia en el arte viene definido en *El arte como experiencia* de John Dewey de una manera abierta, poniendo el 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 (Dewey 2008, 21).

Si aplicamos esta idea de experiencia como «vitalidad elevada» a la novela, el movimiento del personaje como búsqueda de sí mismo se puede traducir en búsqueda de vitalidad. 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: su lucha por relacionarse, para lo cual necesita de su singularidad y de la singularidad de otro que no es él. Esa interpenetración no viene dada por el mero hecho de ser humano, sino que se trata de una condición de humanidad por alcanzar y bajo la necesidad de un estrato de libertad, en el sentido de posibilidad de singularidad. 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 acción del personaje, el campo de la novela es la posibilidad de la experiencia. Lo que verdaderamente la distingue de otras formas de narración y la convierte en substituta del mito es que la experiencia que construye está orientada al lector. En lugar de proponer un paradigma, ofrece un desvelamiento. 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 alcanzará una 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. El lector tiene la posibilidad de ver al personaje en su contexto, de ver lo real detrás de la apariencia gracias a la distancia de la ironía y, por lo tanto, el debería ser, el cumplimiento. Va siguiendo el movimiento del personaje en búsqueda y va apeteciendo con él la plenitud. Tiene acceso a un conocimiento mucho más amplio que él, un conocimiento contextualizado que revela su debería ser y aquellos puntos ciegos de la vida cotidiana que actúan como fuerzas oponentes. La novela construye una experiencia para el lector a través de la posibilidad o imposibilidad de experiencia del personaje.

Uno de los impulsos de la novela es el de búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, que desde el punto de vista del autor es búsqueda de «algo verdaderamente humano». 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!» (Flaubert 1992, 317). El lector asiste al horrible sufrimiento físico de su muerte, que ella no esperaba, igual que ha asistido a todas las consecuencias terribles de las decisiones que ha tomado a lo largo de su vida. Lo que el lector ve, y ella no, es el *leitmotiv* que las ha dirigido, una idea olvidada en su conciencia pero con fuerza suficiente para marcar su acción: «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» (Flaubert 1992, 84). 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, solo como requisitos generales que conforman la vida romántica o el mundo de caballerías. Huyendo de una vida anodina, del papel que les ha tocado en la sociedad, se convierten en meros militantes del estereotipo de amante o caballero. El cumplimiento de *Madame Bovary* que experimenta el lector es el final de una vida, la del personaje, para el que los otros no han sido parte de una interrelación, sino medios para la consumación de su deseo ideal. Emma Bovary no ha sido 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, ha podido ver lo que transparenta una vida aparentemente entregada, apasionada. Ese cumplimiento, 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 el carácter de consumación que lleva implícita la recompensa de «verdad» prometida en el impulso de la novela que dirige 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 se puedan hacer este tipo de consideraciones; es una experiencia de comunidad, de vinculación, en el reconocimiento de la interrelación como condición humana fundamental, precisamente desde la falta de interrelación en la vida del personaje. El deseo de Emma aparece alejado de su *daimon*, como un deseo ideológico y ella se hace consciente de ello en 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 obedecer una ideología predeterminada y ser singular

para establecer un verdadero vínculo, al igual que en don Quijote. Con la ideología marcando cada acción vital, la interrelación no parece posible. Continuando con el ejemplo de *Madame Bovary*, puede resultar curioso que la historia comience y termine con Charles Bovary. 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 y forma parte de la desgracia de la protagonista. Incapaz de él mismo, todas las decisiones las deja en manos de otros, incapaz de ofrecer resistencia a la personalidad de Emma, imposibilita la relación. Su muerte no es más que esa imposibilidad, ni siquiera tiene indicios para poder conocerse. 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 Charles Bovary en su contexto y, por lo tanto, más allá de la apariencia. Podríamos decir que la novela se ofrece al lector; no está entregada al personaje ni a los grandes acontecimientos, sino 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<sup>5</sup>. Este punto es importante, el de diferenciar la experiencia del lector de la búsqueda de experiencia del personaje. Si lo que contara fueran experiencias del personaje, entonces lo haría en pasado terminado, se convertiría en una epopeya, pero si lo que cuenta es una búsqueda, 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.

#### 4.2. *Orden y estructura de la acción para construir una experiencia orientada al lector*

En la novela, la acción se presenta en la relación entre todos los elementos que participan en ella, de manera que el lector está capacitado para «experienciar» esa acción de una forma en que el personaje, inmerso en ella, no puede hacerlo. Y en ese «experienciar» gracias a un orden de acontecimientos genuino, como señala Dewey, aparece esa condición de humanidad que es la relación al margen de la institución.

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

5. El carácter transformador de la novela viene dado por su experiencia, entendiéndola, siguiendo a Hegel, como generadora y transformadora de conciencia.

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 (Dewey 2008, 64).

Para conseguir crear la experiencia que le es propia, la novela 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 históricamente.

El personaje de novela realiza un viaje, una salida al mundo desde la motivación de encontrarse, de poder ser alguien. Ese logro de ser un «quien», como señala Hannah Arendt, capaz de praxis, necesita del otro y la estructura de la novela está marcada por ese encuentro que se puede dar efectivamente 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. En ese viaje, sin embargo, se olvida de sí mismo y empieza a ver a los otros en contraste, a buscar el crecimiento de aquellos con los que entra en contacto. Ese es el movimiento que marca el desarrollo de la novela; el desarrollo de sí mismo necesita del desarrollo de los otros. Y es al final, cuando todas esas fuerzas creadas se completan en la aparición de una posibilidad a través del amor correspondido, pero también de una ayuda externa, de manera que queda claro que es imposible el héroe, que solo 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, radica 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. Puede no entender ese movimiento, en la mayoría de los casos no lo hace, pero el lector sí. Wilhelm Meister toma conciencia al final porque es una novela de formación en la que el personaje se desarrolla verdaderamente<sup>6</sup>.

Además, es ayudado por una asociación secreta que no conoce hasta ese momento. Ahí aparece la comunidad como horizonte de humanidad y

6. La novela de formación es paradigmática de esta visión de la novela como experiencia de comunidad en el sentido en que el personaje cumple el desarrollo de su *daimon*.

espacio de plenitud. El personaje ha tenido que ser ayudado para llegar a ser singular. 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 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<sup>7</sup>. *Las Olas*, de Virginia Woolf, es ejemplo de esas novelas de vanguardia en las que el narrador también se fragmenta, donde los personajes intentan recuperarse y conocerse en un pasado que fue significativo porque originaba experiencias. La estructura está organizada desde la creación de una sensibilidad a través de la descripción del mar en cada momento del día que representa una edad. Desde esa sensación se accede a esos recuerdos que se erigen en experiencias. La sensación que cada personaje tiene en la novela de sí mismo y de los otros contrasta con aquellos momentos en los que eran ellos mismos sin todavía haber sido tocados por la determinación social, momentos que al recordarlos son experiencia que ilumina el vacío de sus vidas. 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

7. Lukács, desde su concepto de héroe romántico, distingue las novelas de Solschetsyn 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. 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 funcional.

sido sensible, hipersensible. Aquí, entre las cejas, llevo 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 (Woolf 1994, 364).

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 el famoso «yo soy Heathcliff» de Catherine en *Cumbres Borrascosas*. El amor, la autenticidad, el momento en el que se puede dar la relación, termina con la diferencia insalvable entre tú y yo, la subjetividad y el mundo externo que se da en la vida cotidiana. El nosotros aparece en la lectura novelística como mundo, en el sentido de Nancy, como una experiencia de comunidad.

#### 4.3. *Presencia versus representación*

Para ordenar y estructurar una acción inmersa en la vida cotidiana, espacio propio de la novela, creando una experiencia es necesaria una categoría estética que ponga delante las condiciones de posibilidad de esa vida que hay que recrear. No se trata de reproducir un mundo, de una representación pura y dura que no implique al lector. Se trata de hacer presentes las condiciones de posibilidad de esa vida cotidiana para que el lector pueda recrearlas. Si cambiamos el término representación por el de presencia, no perdemos el necesario papel creativo del lector en la novela. No se trata de reproducir un mundo, de representar una idea o una sociedad, sino de mostrar para recrear como experiencia la sensibilidad propia de cada época. La presencia requiere de una técnica diferente en cada momento histórico para poder mostrar esa sensibilidad. 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 imaginativa 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. Buen ejemplo es



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 al no entrar en su campo de visión y que solo podrá alcanzar en una relación viéndose en el otro. Siguiendo a Wittgenstein, la mimesis es un gesto vívido que como respuesta solo puede tener un «este es», un reconocimiento intuitivo, mientras que si habláramos de representación, la respuesta sería un proceso de entendimiento. Describir una experiencia es perder la experiencia, el gesto es lo que trae a presencia aquello que imita, permitiendo una relación.

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» (Wittgenstein 1996, 109).

La imitación creadora como gesto, como expresión en movimiento, al contrario de la descripción que crea una distancia, un momento de reflexión para poder imaginar, es la forma más adecuada a esa búsqueda que es impulso estético de la novela. Un buen ejemplo es el texto de Proust en el que cuenta la necesidad de convertir el pasado en experiencia, aquello que el protagonista no ha podido vivir en su momento como tal por una imposibilidad de comunicación. Trae a presente 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 aquella vida cotidiana y que es consciente de una necesidad de búsqueda de sentido, de experiencia que le obligue a salir de su solipsismo. Esa recuperación es traer al presente, presentar. Desde el principio de *En busca del tiempo perdido*, Proust pone delante todo aquel mundo, como por ejemplo a Swann: «a ese primer Swann lleno de ocio, perfumado por la fragancia del gran castaño, los cestillos de frambuesas y una brizna de estragón» (Proust 1989, 21).

Ni siquiera utiliza aquí Proust algo propio de Swann: su voz, su físico, su pensamiento como características permanentes, sino que trae el olor de lo que estaba a su lado, todos los elementos que formaron parte de la primera sensación al conocer a Swann. El protagonista quiere vivir ese momento de nuevo, ahora con conciencia. Las posibilidades retóricas para presentar son infinitas, cada autor aumenta la caja de herramientas para crear efectos expresivos que lleven al lector a tener delante un mundo.

El conflicto novelístico entre la singularidad necesaria del personaje y la sociedad que la reprime ha de ser sentido para que constituya una experiencia. La presencia es una manera de que el lector pueda llegar a sentir lo que lee, a estar ante el gesto y no interpretar. Ya en el siglo II, en *Dafnis y Cloe*, 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 mata la experiencia y está representada en la llegada al campo 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. La ley que los acoge como ciudadanos los denigra en su singularidad.

—¡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 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 (Longo 1990, 87).

Además, tenemos delante, en presencia, la sensibilidad que generan algunos modos de relación propios del siglo II en Grecia, 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 posibilitar la asistencia a mundos pasados tal y como eran, no desde una reconstrucción histórica. Esta presencia no la tenemos en la Edad Media occidental, donde la novela parece que desaparece para dar lugar a la narrativa, con una vuelta al mito y creación de héroes que confluyen en las novelas de caballerías. El texto medieval no busca presencia, sino narración, historia. Es necesario matizar la occidentalidad de esos textos porque Shikubu en *La historia de Genji*, en el Japón del siglo X, crea presencia y una narración novelística con un personaje que lucha por ser él mismo en un sistema social clasista y cerrado. La férrea organización de palacio puede sentirse en cada una de las ceremonias y en el contraste con las escapadas del protagonista. Lo importante no son las peripecias, sino esa forma de estar que asfixia la singularidad. Cada palabra se siente susurrante. Cada escena está tratada para que el lector llegue a sentir hasta la peculiar vivencia del tiempo en un palacio fuera del mundo: «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» (Shikubu 2010, 370).

Esa sensibilidad propia de una época y lugar concretos se presenta en un gesto. La presencia no significa realismo entendido como imitación de la realidad porque se alcanza a través de una invención, de un recurso que puede 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 para poder contextualizarlo. En este caso, la contextualización es fundamental porque la degeneración familiar viene dada por el secreto. La presencia la tenemos desde tres subjetividades que aportan perspectivas y experiencias diferentes sobre los mismos hechos. A lo largo de la Historia, la novela va aumentando sus campos de presencia como campos fiables para la búsqueda de las lógicas internas de la condición humana. Mientras Longo presentaba los elementos necesarios para una experiencia más sensorial, Faulkner trae a presencia el interior de los personajes, sus palabras. El siglo XX añade el monólogo interior como campo de presencia. Pone delante el pensamiento, el flujo de conciencia como la forma más genuina de lenguaje, el ámbito donde el personaje no es vigilado, está solo consigo mismo. 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 tiempo verbal muy apropiado. 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, a través de la ironía, el ridículo de un personaje tan consciente de sí mismo ante la voz de la reflexión. 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 (Musil 2008, 254).

Parece impensable que este narrador tan reflexivo sea propiamente novelístico y llegue a crear presencia, sin embargo, en el largo transcurso del texto, con su continua comparecencia, nos presenta un mundo donde la acción está solapada por un sofisticado discurso que no cesa, alejado completamente de la naturaleza. Pensando, Ulrich puede llegar a una conclusión y la contraria, de manera que se convierte en un hombre paralizado sin atributos para la acción, incapaz de tomar decisiones que le vinculen a su mundo.

Joyce presenta el monólogo interior, Musil la reflexión de su narrador o Lobo Antunes con gran efectividad, pone delante el recuerdo, la reflexión y la acción a la vez como tres agentes inherentes al presente que dan cuenta de la absoluta fragmentación del personaje, de la distancia enorme con su *daimon*.

(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 whisky

—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<sup>8</sup> (Lobo Antunes 1999, 114).

#### 4.4. *La sensibilidad de cada época como contexto*

La tercera necesidad de la novela en orden a construir una experiencia es la recreación de la sensibilidad propia de cada época, elemento necesario para crear presencia. Una de las diferencias fundamentales entre la novela y otras formas narrativas es su re-creación de la experiencia cotidiana, que se da en la vivencia concreta del espacio y el tiempo, vivencia que ha de ser re-construida. 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 o en una montaña, por la tarde o por la mañana, da lugar a experiencias diferentes. Pero además, en cada época, en función de las condiciones humanas que alberga, existe una forma de vivir el tiempo y el espacio propia. Tener un amante en el siglo XVIII sin teléfono ni avión significaba la comunicación con la amada ausente por medio de cartas, que a lo mejor no eran contestadas, o con la imposibilidad de que el amado apareciera una hora después de ser llamado, implicaba una vivencia temporal diferente a la que se produce en el siglo XXI con el teléfono, una asistencia a tiempo real, una comunicación inmediata y de mensajes cortos. El tiempo se achica en el siglo XXI, da lugar a una experiencia diferente

8. «(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» (traducción mía).

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 percibir la vivencia del tiempo y el espacio de cada época de forma diferente desde sus condicionantes. En *Las amistades electivas*, Goethe plantea unos personajes que se encuentran en una encrucijada y que están dispuestos a vivirla. Los paseos por el campo interminables, el proyecto de jardín inabarcable, las cenas abiertas a una conversación sin fin, todo ello significa una vivencia del tiempo implantable en nuestra época. En contraste, Karl Oven Knausgaard en *Mi lucha*, que sí intenta crear presencia o transmitir sus sensaciones desde todos los elementos que las propiciaron, presenta un mundo donde el espacio y el tiempo son devorados por los acontecimientos al margen de los personajes. La ansiedad del protagonista está marcada por el aluvión de sucesos triviales que no permiten la praxis, y ese suceder de hechos triviales, sin una decisión clara sobre ellos por su parte, 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 varían 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 las novelas de Lobo Antunes hay una intención de búsqueda de una explicación a esa fragmentación o falta de relación.

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<sup>9</sup> (Lobo Antunes 1999, 21).

Podemos contrastar esta falta de espacio con el horizonte abrumador de los campos de don Quijote, del que el lector siente constancia por la cantidad de personajes que aparecen, que llegan de ese horizonte, no por la descripción del paisaje. El viaje no tiene tiempo, está abierto a cualquier aparición.

Yendo, pues, de esta manera, la noche oscura, el escudero hambriento y el amo con gana de comer, vieron que por el mismo camino que iban venían hacia ellos gran multitud de lumbres, que no parecían sino estrellas que se movían (Cervantes 2005, 184).

Todos los personajes son diferentes y por lo tanto sus experiencias son únicas, pero es la sensibilidad propia de cada época la que marca esa vivencia del espacio-tiempo, coordinadas condicionadas por las circunstancias. Por eso no es posible apropiarse de un narrador de otra época. La novela lleva consigo su carácter de *novella*, de novedad, al tener que renovarse en cada momento histórico para captar la sensibilidad que le es propia.

## CONCLUSIÓN

El fin de una organización social en comunidades míticas marca el impulso novelístico como búsqueda de las lógicas internas de la condición humana, lógicas que deben ser encontradas en una experiencia personal y no aceptadas. La crítica social principia esa búsqueda porque, en una forma de organizarnos demasiado institucionalizada, parece imposible el desarrollo del individuo en su singularidad y, por lo tanto, la comunicación, que exige pluralidad. Esa búsqueda de las lógicas internas de la condición

9. «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 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» (traducción mía).

humana, esa crítica social, se materializa en el viaje de un personaje en busca de sí mismo. El héroe de la narración mítica fundaba la ética de su comunidad, actuaba para ella, mientras que el personaje de novela, sin una sustentación ética, tiene por delante el proyecto de recuperar un sentido perdido en la quiebra producida entre el hombre y la naturaleza. La búsqueda de sí mismo coincide con la construcción de una singularidad que le permita tener mundo y comunicarse. Es en esa construcción donde al lector se le ilumina la necesidad del otro, la interrelación como condición humana fundamental. El viaje del personaje está encaminado a lo más profundo de su interior pasando necesariamente por el exterior. No puede verse a sí mismo y necesita a los otros. Sea capaz o no de llegar a construirse como un ser singular, el lector siempre tendrá una experiencia de comunidad al reconocer esa lógica propia de la condición humana.

En la construcción de la novela, es necesario ordenar los elementos que constituyen la experiencia del personaje para que pueda ser re-vivida en la lectura. La presencia y la ironía son algunas de las categorías que ayudan a crear una experiencia. La presencia no es imitación de la realidad, representación, sino una mimesis creativa que recoge el gesto, como bien explica Wittgenstein. 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. No es la realidad lo que aparece, aquello que vemos en nuestro día a día, sino la apariencia transparentando lo real a través de la ironía, apariencia contextualizada.

La novela revela lógicas de la condición humana a través de la historia en la crítica social de cada momento. Esta lectura de la peculiaridad estética de la novela nos lleva a plantearnos la íntima relación entre literatura y ética, literatura y mundo, en definitiva, literatura y construcción de humanidad. Observando el ser social, la novela revela el debería ser humano. Lejos del mito como paradigma ético, actúa como experiencia que ilumina la interrelación y otras lógicas de comportamiento que nos pueden llevar a la *eudaimonia*.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDETT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BARDELÁS, Silvia. «Teoría de la novela». (Tesis doctoral, UNED. 2015) <<http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filosofia-Sbardelas>>.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre el programa de la filosofía futura*. Barcelona: Planeta Agostini, 1986.

- BRÖNTE, Emily. *Cumbres borrascosas*. Madrid: Austral, 2015.
- BUTOR, Michel. «La novela como búsqueda». *Sobre Literatura 1*. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta, 2005.
- DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós, 2008.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Madrid: Alianza, 1992.
- FLAUBERT, Gustave. *La educación sentimental*. Madrid: Alianza, 2011.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra, 2008.
- HEGEL, George Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal, 1989.
- LOBO ANTUNES, António. *O esplendor de Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- LONGO. *Dafnis y Cloe*. Barcelona: Ediciones 29, 1990.
- LUKÁCS, George. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones del siglo XX, 1966.
- MUSIL, Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *La partición de las artes*. Valencia: Pretextos, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Revista de Occidente, 1975.
- PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann*. Madrid: Aguilar, 1989.
- SHIKUBU, Murasaki. *La historia de Genji*. Girona: Atalanta, 2010.
- SUBIRATS, Eduardo. «Mito, magia, mimesis». *Universidad de los Andes: Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 2012, 15, pp. 31-66.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y sociedad*. Buenos Aires: Losada, 1947.
- WOOLF, Virginia. *Las olas*. Madrid: Cátedra, 1994.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós, 1996.