

NOVELA Y MODERNIDAD: CINCO APROXIMACIONES

NOVEL AND MODERNITY: FIVE APPROACHES

Alberto Sucasas

Universidad de La Coruña

Resumen: *La historicidad de la obra de arte discurre paralela a la evolución de la civilización: la forma artística expresa la cosmovisión de su tiempo. Así, la novela, como género literario hegemónico en los últimos siglos, no puede separarse de la modernidad. Cuatro de las características esenciales de esta son determinantes para el texto novelesco: secularización, individualismo, igualitarismo, historicismo. De ahí que la novela sea, a la vez, expresión de la modernidad y agente de modernización.*

Palabras clave: *novela, modernidad, secularización, individualismo, igualitarismo, historicismo.*

Abstract: *The historicity of the work of art runs parallel to the evolution of civilization: the artistic form expresses the cosmovision of its time. Thus, novel, as a hegemonic literary genre over the last centuries, cannot be separated from modernity. Four of the essential characteristics thereof are determinant for the fictional text: secularization, individualism, egalitarianism, historicism. Therefore, the novel is, at the same time, an expression of modernity and an agent of modernization.*

Keywords: *Novel, Modernity, Secularization, Individualism, Egalitarianism, Historicism.*

1. INTRODUCCIÓN

Incumbe a una estética de vocación sistemática elaborar, en el eje de la sincronía, un sistema de las artes que dé cuenta, en su especificidad, de cada una de ellas. Así, en el ámbito literario, previa definición de la "literariedad", han de delimitarse los géneros en que se diversifica la palabra escrita. Esa

vocación taxonómica puede, no obstante, complementarse con un enfoque diacrónico cuyo empeño sea establecer correlaciones entre la vida de aquellos (su génesis, su desarrollo y, de ser el caso, su decadencia) y la evolución histórica; dicho de otro modo, entre el devenir civilizatorio, con particular atención a sus momentos de discontinuidad, y el surgimiento, consolidación o hegemonía de ciertos géneros.

Tal enfoque genético conlleva notables rendimientos: enriquece el estudio de las *formas*, al desvelar la significación histórico-cultural que transmiten, pero asimismo contribuye a elucidar la naturaleza de los sistemas civilizatorios, una de cuyas facetas viene dada, justamente, por sus producciones artísticas. Entre los logros mayores del espíritu moderno, íntimamente vinculado al apogeo de la conciencia histórica, se cuenta abordar cualquier producto cultural desde sus condiciones históricas de posibilidad, promoviendo en consecuencia una investigación que traza nexos entre la creación estética y su marco cultural en sentido amplio. Al menos desde Hegel, ese designio ha inspirado algunos de los resultados mayores de la reflexión contemporánea (Lukács, Benjamin, Goldmann...).

Un capítulo esencial de ese paradigma estético viene dado por la indagación del vínculo entre épocas históricas y géneros literarios; por ejemplo, modernidad y novela.

Parece innegable que la época moderna introduce, en la evolución del hecho civilizatorio, un *novum* radical¹. No solo en un sentido relativo, aplicable sin duda a cualquier otro período (toda época adquiere su perfil, ante la mirada historiográfica, en función de lo inédito de su propuesta; no hay sucesión epocal sin intervención de lo discontinuo), sino en un sentido absoluto, del todo inaudito en la historia previa de la especie: caracteriza a la humanidad moderna haber puesto en marcha una serie de procesos (en todos los órdenes: ideológico, artístico, económico, político, social, cognitivo...) que apuntan a una reconfiguración, desde bases insólitas, del ser humano, del mundo y de la relación entre ambos. Ese estatus excepcional justifica una autoconciencia bajo el signo de la novedad: la *nova aetas* funda, en efecto, un *tiempo nuevo* (*Neuzeit*), sin precedentes.

¹ Asistiríamos, según los voceros radicales de la posmodernidad, a sus estertores, sin que por ello se disolviese el vínculo histórico-estético: al tiempo posmoderno correspondería una novelística posmoderna. Por lo demás, el diagnóstico del presente bien puede concebirlo como avatar tardío de un "proyecto inacabado" (Habermas), considerando lo posmoderno "una cara del modernismo" (Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, trad. de M^a T. Beguiristain, Madrid, Tecnos, 1991, p. 301). Incluso cuando la posmodernidad es reconocida en su irreductible singularidad, en tanto que "pauta cultural dominante de la lógica del capitalismo avanzado" (Fredric JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. de J. L. Pardo Torío, Barcelona, Paidós, 1991, p. 101), implícitamente se reconoce su ascendencia moderna, pues capitalismo y modernidad son fenómenos indisolubles.

Entre sus factores principales se cuentan: despliegue de una ciencia matemática de la naturaleza que impulsa un extraordinario poderío técnico; secularización; fomento de la individualidad; ideal igualitario (que alienta, políticamente, la dinámica democratizadora); auge de la conciencia histórica. Esos elementos configuran una *constelación* cuyos componentes se refuerzan recíprocamente. Alguno de ellos podría vislumbrarse, aisladamente, en tiempos pre-modernos, pero su presencia conjunta, sinérgica, es patrimonio exclusivo de la modernidad. Hace de ella algo *único* (el proceso de modernización, de vocación planetaria, no admite parangón con ninguna otra experiencia histórica), *abierto* (modernidad como “laboratorio” donde se experimenta un nuevo paradigma antropológico, cuya evolución ulterior, más aún su desenlace, resultan imprevisibles; la incertidumbre es el precio del *pathos* innovador) y *ambivalente* (junto a logros extraordinarios –éxitos científico-técnicos; declaraciones de derechos humanos; emancipación femenina; Estado del bienestar; difusión de la cultura...– en su balance figuran estrepitosos fracasos, como la proliferación de prácticas de barbarie, la involución totalitaria de la democratización o la devastación ecológica).

Aquí indagaremos el vínculo, esencial, entre época moderna y género novelesco. La hegemonía de este en el campo de la escritura, durante los últimos cinco siglos, constituye un indicio inequívoco de su sintonía con el espíritu del tiempo. Hipótesis de trabajo: con la novela estamos, a la vez, ante una *expresión* de la modernidad (en ese corpus narrativo alcanzan plasmación literaria sus caracteres mayores)² y un *agente* modernizador (la producción y lectura de sus textos contribuyó, por supuesto junto a otras instancias, a la gestación, afianzamiento y expansión de la modernización)³.

Asunción, pues, del *legado cervantino* con vistas a explorar cómo una forma literaria manifiesta e impulsa una mentalidad epocal: solidaridad entre

² Incluso cabría hablar de un *isomorfismo*. Lucien Goldmann, desde supuestos de un marxismo de ascendencia lukacsiana, propone una heurística de la homología estructural: “Lo que, sin embargo, sería del todo inconcebible es que una forma literaria de tal complejidad dialéctica apareciese una y otra vez, durante siglos, en los escritores más diferentes, en los países más diversos, que se convirtiese en la forma por excelencia mediante la cual se ha expresado, en el plano literario, el contenido de toda una época, sin que haya habido o bien homología o bien relación significativa entre esa forma y los aspectos más importantes de la vida social” (Lucien GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964, p. 36). Fiel a la axiomática del materialismo histórico, Goldmann propone un paralelo entre la evolución del modo de producción capitalista y su reflejo literario: si al momento liberal corresponde la “novela del héroe problemático”, el capitalismo monopolístico promovería la disolución del personaje, extrema en el *nouveau roman*. Por paradójico que suene, “Nathalie Sarraute y Robbe-Grillet se cuentan entre los escritores más radicalmente realistas de la literatura francesa contemporánea” (*ibid.*, p. 324).

³ Con tono celebratorio, el novelista devenido crítico explora las potencialidades anticipatorias del texto novelesco: “La novela conoce el inconsciente antes que Freud, la lucha de clases antes que Marx, practica la fenomenología (la búsqueda de la esencia de las situaciones humanas) antes que los fenomenólogos. ¡Qué fabulosas ‘descripciones fenomenológicas’ las de Proust, quien no conoció a fenomenólogo alguno!” (Milan KUNDERA, *El arte de la novela*, trad. de F. de Valenzuela y M^a V. Villaverde, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 43).

palabra escrita y *Zeitgeist*. Proponemos un itinerario de cuatro momentos: secularización; individualismo; igualitarismo; historicismo.

2. SECULARIZACIÓN

Acaso ninguna otra dimensión del espíritu moderno haya resultado más determinante que el weberiano “desencantamiento del mundo”. Pues bien, la escritura novelesca lo presupone, en tanto que nacida en un escenario del que lo divino tiende a ausentarse, y al tiempo lo estimula, por cuanto excluye de su repertorio narrativo personajes o situaciones extra-mundanos⁴.

Bien cabría decir que el eclipse del *homo religiosus* constituye un *a priori* del género novelesco. Desde la sensibilidad de un neorromántico de izquierda, el joven Lukács evocó esa transformación histórico-cultural mediante la contraposición, acentuadamente nostálgica, entre epopeya –la “épica grande”– y novela:

¡Felices los tiempos para los cuales el cielo estrellado es el único mapa de los caminos transitables y que hay que recorrer, y la luz de las estrellas única claridad de los caminos! Todo es para ellos nuevo y, sin embargo, familiar; aventura y, sin embargo, posesión. El mundo es ancho y, sin embargo, como la casa propia, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; se separan claramente el mundo y el yo, la luz y el fuego, pero a pesar de ello no se llegan a ser extraños; pues fuego es el alma de toda luz, y todo fuego se viste de luz⁵.

El filósofo húngaro describe, por vía de contraste, un giro *cosmovisional* que, extinguido el fundamento sagrado, redefine desde bases renovadas el vínculo hombre-mundo. El resultado es su mutuo extrañamiento: a diferencia del héroe épico, el novelesco es presa de una sensación de extranjería respecto a un mundo ajeno o indiferente, si no hostil, a sus designios. En ese sentido, la figura del Quijote inaugura el género.

Herederero del universo mítico, el *epos* premoderno inscribía las peripecias de la acción en un marco ontológicamente estable, apto para acoger, por igual,

⁴ La vocación secularizadora del texto novelesco constituye un *topos* ineludible entre los tratadistas: “La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses” (Georg LUKÁCS, *La teoría de la novela*, en *El alma y las formas y la teoría de la novela*, trad. de M. Sacristán, Barcelona, Grijalbo, 1975, p. 355); “cuando lo divino se retira a sus lejanías remotas, dejando al hombre vacilante ante las decisiones cotidianas de su vida, lo novelesco viene a asegurar una sustitución” (Marthe ROBERT, *Lo antiguo y lo nuevo*, trad. de M. Higuera, Madrid, Trifaldi, 2006, p. 147); “Cuando Dios abandonaba lentamente el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa, don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo” (Milan KUNDERA, *op. cit.*, p. 16). Gesto fundacional: el héroe cervantino vive en la “prosa del mundo”, siendo lo maravilloso mero fruto de sus desvaríos; ese contraste expresa la dinámica secularizadora.

⁵ Georg LUKÁCS, *op. cit.*, p. 297.

vivencias internas y sucesos externos, la psique y el cosmos. Ello era posible por cuanto ambos se sustentaban en una base común, la instancia sagrada; la remisión a lo divino establecía, pese a su diversidad óptica, un parentesco indeleble entre subjetividad y mundo que Lukács formula, líricamente, como afinidad de luz y fuego. Por supuesto, la distinción entre interioridad psíquica y exterioridad mundana mantenía su vigencia, pero esa duplicidad se subordinaba a una visión monista, capaz de unificar alma del héroe y sustancia cósmica, al tiempo que ofrecía a la aventura de aquel un escenario invariable, dibujándose lo imprevisible de la acción sobre un fondo inmovible⁶.

Esa configuración épica se desmorona bajo el empuje del proceso modernizador. Así, el paradigma epistémico aportado por la Nueva Ciencia destruye el *cosmos* tradicional (orden finito que encierra la perfección y belleza del Todo; dotado de fines y, por ende, donador de sentido) sustituyéndolo por un sistema puramente mecánico, susceptible de explicación precisa, pero ayuno de teleología. Esa revolución cosmológica –cuya expresión filosófica vino dada por un dualismo, el cartesiano, que enfrenta la espiritualidad de la *res cogitans* a la nuda materialidad de la *res extensa*– deja al agente humano abandonado a sí mismo, pues ninguna sugerencia de metas o valores puede provenir de un universo mudo, únicamente sujeto a la necesidad, axiológicamente neutra, de leyes mecánicas⁷. El mundo, ya no cómplice del humano sino enfrentado a él en tanto que pura facticidad, ha perdido su condición de *patria*. Quiéralo o no, el imaginario de la novela no podrá sino asumir como horizonte la apatridia, el exilio, el desarraigo⁸.

⁶ Marthe Robert confirma el diagnóstico lukacsiano: “Para Ulises y los contemporáneos de la epopeya la referencia al mundo olímpico tiene un valor absolutamente general, al compartir generalmente la creencia de que el mundo humano tiene su prototipo eterno en el Olimpo, de tal forma que nada ocurre aquí que no haya sido anticipado allí y, por lo tanto, sobrenaturalmente comprendido y juzgado. El Olimpo no es una idea, sino una necesidad inmediata de la acción” (Marthe ROBERT, *Lo antiguo y lo nuevo*, pp. 144-145).

⁷ La soledad en un mundo deshumanizado tiene también, junto a las cosmológicas, raíces histórico-sociales: la modernidad se inaugura con la escisión de la cristiandad como efecto del cisma reformista y con la quiebra de la insularidad europea a resultas de los descubrimientos transoceánicos. Tres figuras de la alteridad: *otredad* de la naturaleza físico-matemática; *otro* cercano (el europeo de confesión religiosa diferente a la propia: *cuis regio eius religio*); *otro* lejano (poblaciones colonizadas).

⁸ Diagnóstico desolador: “la forma de la novela es, más que otra alguna, expresión del desamparo trascendental” (Georg LUKÁCS, *op. cit.*, p. 308). Homero vs. Kafka: “El poema homérico estaba hecho a la imagen de un mundo de orden y de certezas en el que el poeta encontraba al mismo tiempo la ley de su vida y la materia de su inspiración. La novela de Kafka refleja con no menor exactitud el caos, el desarraigo, el aislamiento” (Marthe ROBERT, *Lo antiguo y lo nuevo*, p. 216). El género novelesco opera un vaciamiento semántico que contrasta con la saturación de sentido en la escritura de la epopeya: “*Episch* significa inmanente, en el sentido en que el significado es inherente a todos sus objetos y detalles, a todos sus hechos, a todos sus acontecimientos” (Fredric JAMESON, *El realismo y la novela providencial*, trad. de M. Caro, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, p. 23).

Del divorcio hombre/mundo deriva el núcleo conflictivo definitorio de cualquier trama novelesca: ahí se confrontan dos voluntades de poder –impersonal una de ellas, subjetiva la otra– irreductiblemente antagónicas. Ser héroe novelesco equivale a tener que afrontar un medio adverso, mientras que el héroe de la epopeya emprendía su aventura en un entorno que, por muchos obstáculos que opusiese a sus proyectos, nunca perdía su cualidad de hogar o patria. Según sea la correlación de fuerzas, la subjetividad lucha por imponer su designio a la resistencia que las cosas le oponen o, por el contrario, renuncia al combate replegándose en una intimidad amedrentada. En su “Ensayo de tipología de la forma novelística”⁹, Lukács contrapone el “idealismo abstracto”, cuyo arquetipo sería el héroe cervantino, al “romanticismo de la desilusión”, donde la interioridad, en lucha efectiva con lo real, desemboca en el fracaso. Esa tipología dual reaparece, ahora desde una inspiración de cuño psicoanalítico, en la dicotomía de Marthe Robert, quien enfrenta el *niño expósito* (su desamparo le induce al ensimismamiento como única estrategia ante una exterioridad amenazante) al *bastardo épico*, proclive este a plantar cara, en base a una mezcla de sagacidad y fuerza, a la enemistad del mundo¹⁰. Comoquiera que sea, ambas taxonomías expresan, en registros diferentes, una situación primordial del género novelesco: la ruptura entre conciencia y mundo. No está excluida la posibilidad del triunfo de la primera, ni siquiera la reconciliación entre ambos contendientes; pero, en todo caso, lo que el orden épico garantizaba apenas puede ser aquí objeto de frágil esperanza. Frente a la seguridad proporcionada por la tradición, nuestro género inaugura una paradójica sabiduría de la incertidumbre.

Junto a ese extremo antagonismo, una segunda consecuencia se impone a resultas del abandono moderno de la cosmovisión tradicional. Si en esta tiene lugar un permanente diálogo entre tiempo y eternidad, avalado por la omnimoda presencia del fundamento sagrado, el relato moderno aísla la sucesión intramundana de todo referente intemporal: la novela inaugura un *tiempo sin eternidad*. El tiempo ya no puede pretenderse, *more platonico*, “imagen móvil de la eternidad inmóvil”; ha devenido duración absolutizada, pues en ausencia del prototipo eterno no cabe ya concebirlo como imagen. La experiencia novelesca, tanto en el sucederse cotidiano de los días cuanto en los ritmos del desarrollo histórico, apela al *a priori* de un tiempo inmanente, que solo remite a sí mismo, sin vínculo alguno con un horizonte de *nunc stans*. La trama argumental siempre está cronometrada: “en una novela siempre hay un reloj”¹¹.

⁹ Cf. Georg LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 363-420.

¹⁰ Cf. Marthe ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, trad. de R. Durbán Sánchez, Madrid, Taurus, 1973, pp. 62-64.

¹¹ Edward Morgan FORSTER, *Aspectos de la novela*, trad. de G. Lorenzo, Barcelona, Debate, 2003, p. 36. “El tiempo no puede ser constitutivo más que cuando ya se ha interrumpido la vinculación con la patria trascendental” (Georg LUKÁCS, *op. cit.*, p. 389). “Tradicionalmente, la novela ha de tomar en serio la dimensión de tiempo” (René WELLEK y Austin WARREN, *Teoría literaria*, trad. de J. M^a Gimeno, Madrid, Gredos, 1966, p. 258). Cf. Matei CALINESCU, *op. cit.*, pp. 15-17, 23, 57-61 y 75.

De ese imperio de una temporalidad secularizada se sigue, asimismo, un giro narratológico: mientras que los personajes de la épica presuponían una tipología consolidada (su personalidad, por así decirlo, estaba dada de antemano, de suerte tal que sus actos, por imprevistos que resultasen, no hacían sino confirmarla), el héroe novelesco no preexiste al propio relato, sino que es, más bien, su resultado¹². Su identidad, antes que presupuesto, es efecto del propio devenir argumental:

La novela presenta a un personaje que degenera o se perfecciona a consecuencia de causas que obran constantemente en un determinado espacio de tiempo. O en una trama de densa trabazón, algo ha ocurrido en el tiempo: la situación final es muy distinta de la del principio¹³.

En ese sentido, toda novela es *Bildungsroman*, novela de formación. Lo que refuerza la incertidumbre inherente al género: al carácter cambiante del mundo, siempre afectado por un índice de historicidad, se añade lo imprevisible de la acción. En ello asoma ya otro rasgo mayor de la modernidad novelesca: su cultivo de la individualidad. Si el relato épico ostentaba un carácter marcadamente *tipológico* (constancia y generalidad), con el novelesco nos adentramos en un universo que celebra la singularidad, irreductible, de sus protagonistas.

3. INDIVIDUALISMO

Segundo rasgo común a la mentalidad moderna y el espíritu de la novela: lo que en esta representa la construcción del personaje en tanto que entidad fuertemente individualizada es trasunto del modo en que aquella suscitó una *cultura del yo*. Manifiesta en ámbitos muy diferenciados: del primado del sujeto en las filosofías de la conciencia a la reconstrucción, contractualista, del orden social a partir de la suma de decisiones personales; de la interiorización de la vivencia piadosa en el luteranismo a la proliferación de la escritura biográfica; de la exaltación del genio en la creación artística a la estrategia comercial de ofrecer al consumidor productos “personalizados”; del ideal de auto-realización a la práctica cotidiana del *selfie*... Revista o no caracteres narcisistas, la promoción de la dignidad inherente al sujeto individual se cuenta entre los hallazgos centrales de la humanidad moderna. Sus dos expresiones estéticas mayores son, en el campo pictórico, la práctica masiva del (auto)

¹² Esa contraposición instituye una dualidad en las economías narrativas: *acumulativa* en el caso de la épica (lo novedoso o inédito de la trama no pone en entredicho, antes bien la confirma, la persistencia del carácter protagónico: las acciones van y vienen, pero el agente mantiene su mismidad), pero *progresiva* en el universo novelesco; en realidad, solo la muerte –a la que ya no acompaña promesa alguna de inmortalidad– puede poner fin a la auto-configuración del personaje.

¹³ René WELLEK y Austin WARREN, *op. cit.*, p. 258.

retrato y, en el literario, la proliferación de la escritura novelesca, a menudo cómplice de un diseño (auto)biográfico. Ambas modalidades artísticas afrontan, desde sus ámbitos respectivos, idéntico desafío: dar expresión a la irreductible especificidad de cada sujeto, aunque para ello hayan de adentrarse en un terreno enigmático, que opone una resistente opacidad –máxima en la escritura literaria: *individuum est ineffabile*– a la voluntad artística de transparencia expresiva. En ese sentido, la insistencia con que ciertos pintores, señaladamente Rembrandt y Van Gogh, quisieron verter su propia subjetividad sobre la superficie del lienzo discurre pareja a la indagación introspectiva de la novela psicológica, desde las muestras tempranas de la novela epistolar al monólogo interior de cuño joyceano:

Pero si el yo y su carácter único no son aprehensibles en la vida interior del hombre, ¿dónde y cómo se los puede aprehender?

¿Y se los puede aprehender?

Por supuesto que no. La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insaciabilidad. No digo fracaso¹⁴.

Esa pugna con lo insondable de la persona singular tiene como trasfondo un dato antropológico esencial, una duplicidad inherente a la identidad humana: cada sujeto es, a la vez, miembro de colectivos (que lo definen en función de su estatus en el todo comunitario: padre o hermano, español u holandés, musulmán o budista, campesino o burócrata, conservador o progresista...) y portador de un *yo* inconmensurable, de una individualidad irreductible. Desde el primer punto de vista, el de la *tercera persona*, el hombre es mero miembro del grupo de referencia, apenas una modesta porción o fracción del mismo, pero, si adoptamos el punto de vista del yo, el de la *primera persona*, esa humilde entidad es, para sí, condición de posibilidad del mundo, pues este solo accede a comparecer en tanto que polo noemático de *mi* experiencia. Así, la pregunta *¿quién eres?* admite dos clases de respuesta: la dimensión social de mi identidad, cuyos rasgos comparto con los restantes integrantes del grupo, resulta intercambiable; por el contrario, de atenernos al ser íntimo de cada cual, su identidad es única, intransferible.

Resulta indudable que ambos ingredientes coexisten en el *cóctel identitario*, pero este admite una amplia gama de manifestaciones según se dosifiquen los componentes de la mezcla. En las comunidades tradicionales, pre-modernas, la sustancia colectiva prevalecía sobre la unicidad del yo, mientras que la mentalidad moderna propugna el sentimiento de la individualidad como valor fundamental. La novedad introducida por el género novelesco en el plano de las formas –en compañía, sin duda, de un esfuerzo afín en otros territorios

¹⁴ Milan KUNDERA, *op. cit.*, p. 35. “Todas las novelas de todos los tiempos se orientan hacia el enigma del yo” (*ibid.*, p. 33).

artísticos, ante todo en la retratística de las artes plásticas— consiste, en lo esencial, en primar la *individualización* del héroe, en resuelto contraste con el predominio de lo *tipológico* en la literatura anterior (épica, trágica o cómica), donde el personaje, por supuesto singular (Edipo no es Creonte, ni Aquiles es Ulises), encarna, ante todo, un tipo o modelo —sociológicamente, un estatus— vigente en la sociedad de referencia: rey o campesino; criado o guerrero; enamorada o asceta. Mientras que esta *identificación tipológica* hace del protagonista ejemplificación de una categoría general, en la *identificación novelesca* prevalece la dimensión íntima, exclusiva e inalienable, del yo de cada hombre¹⁵. Prueba de ello es la naturalidad con que el receptor de obras tradicionales equipara al protagonista individual con alguno de los paradigmas disponibles: esposa fiel, guerrero valeroso o aventurero audaz. Por el contrario, el lector de novelas, en cuanto evoca un personaje, inevitablemente lo mienta por su nombre propio: don Quijote, Emma Bovary o Stephen Dedalus¹⁶.

Sin embargo, ¿acaso la novela, junto a su trabajo introspectivo, no describe a menudo con minuciosidad el mundo, natural y social, en que se hallan insertos los protagonistas de la trama? Basta volver sobre un rasgo común a la novela y la mentalidad moderna —la escisión, insuperable, entre sujeto y mundo— para cerciorarse de que en la expresión literaria el yo es siempre objeto privilegiado de atención, si bien esta puede ser directa (novela psicológica) o indirecta (el ser exterior como contrapunto de un alma, *filtrado* por esta).¹⁷

La oscilación, dilemática, entre lo general y lo individual, entre comunidad y persona, entre *nosotros* y *yo*, nos devuelve —¿quién podría negarlo?— a un

¹⁵ Hasta el punto de que cabría afirmar que la novela mantiene hondas afinidades electivas con la metafísica de Leibniz. Henry James enuncia ese genio monadológico, que probablemente alcanzó su máxima expresión en las ficciones de Virginia Woolf: “No existe en el mundo nada que sea una aventura pura y simple; solo existe la mía, la tuya, y la de él, y la de ella... siendo la aventura mayor de todas, creo yo, simplemente *ser tú o yo, él o ella*” (Henry JAMES, *El futuro de la novela*, trad. de R. Yahni, Madrid, Taurus, 1975, p. 118). Insistirá en esa idea en el prólogo a *Retrato de una dama*: “La casa de la ficción, en suma, no tiene una sino un millón de ventanas... más bien, un número incontable de posibles ventanas; cada una de ellas ha sido abierta, o puede aún abrirse, en su extenso frente, por exigencia de la visión individual y por presión de la voluntad individual. Esas aberturas, de forma y tamaño desigual, dan todas sobre el escenario humano” (*ibid.*, p. 61). De suscribirse el *dialogismo* de Mijaíl Bajtín, Dostoievski representaría la hora fundacional de la “novela polifónica”, donde el autor oficia de mente demiúrgica que ofrece un espacio coral —*dia-lógico*— a la dispersión de voces —*monológicas*— de sus personajes: “No hay que aprender de Raskólnikov ni de Sonia, ni de Iván Karamázov o Zósima, separando sus voces de la totalidad polifónica de las novelas (y, por lo mismo, tergiversándolas); hay que aprender del mismo Dostoievski como creador de la novela polifónica” (Mijaíl БАЖТІН, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de T. Bubnova, México D. F., F.C.E., 2005², p. 60).

¹⁶ “La forma más sencilla de caracterización es la nominación misma del personaje” (René WELLEK y Austin WARREN, *op. cit.*, p. 262).

¹⁷ “El marco escénico es medio ambiente, y los ambientes, especialmente los interiores de las casas, pueden considerarse como expresiones metonímicas o metafóricas del personaje” (*Ibid.*, p. 265).

núcleo esencial, aunque intransigentemente dual, de la experiencia antropológica. Ante el prójimo podemos adoptar una de dos actitudes. O bien considerarlo en tanto que representante de una clase (social, profesional, ideológica, nacional, sexual, de edad...), con el inevitable corolario de hacer de él un *cualquiera*, pues cualquier otro “ejemplar” de ese paradigma podría sustituirle. Es la actitud predominante en el trato social habitual, que en realidad elude el contacto con el yo singular, limitándose a subsumirlo en una categoría pública. O bien interesarse en el carácter único de ese humano con el que se interactúa, desde un respeto incondicional a su individualidad. Eso ocurre, por antonomasia, en la experiencia amorosa (no solo la erótica; otro tanto cabría aplicar a las relaciones familiares o amistosas); quien ama antepone el valor excepcional del amado a la dimensión social de su identidad.

Montaigne, en su ensayo “De la amistad”, dio formulación canónica a esa vivencia. Cuando evoca, con dolorida nostalgia, el afecto que le unió al difunto Étienne de la Boétie –muestra de algo hiperbólicamente único, o de extrema improbabilidad: “Requiere tantos encuentros para construirse que es mucho si la fortuna lo logra una vez cada tres siglos”¹⁸–, afirma: “Si se me apremia a decir por qué le amaba, siento que es algo que no puede expresarse salvo respondiendo: ‘Porque se trataba de él; porque se trataba de mí’”¹⁹. Ahí comparece el *acontecimiento* que la imaginación novelesca no cesa de acechar: el encuentro con el enigma del yo. Si este constituye una entidad *cifrada*, reacia a hacerse patente, la escritura novelesca no representa sino su inacabable *desciframiento*.

Diríase que ese género literario invierte la visión del sedicente realismo. Opone, en efecto, a la estereotipada sentencia (*el amor es ciego*, pues lo alimenta la ilusión de descubrir lo excepcional allí donde únicamente se da un caso más de la norma; la excelencia del amado, su excepcionalidad, resulta de travestir su vulgaridad con los atavíos de la distinción) un mentís absoluto: la ceguera afecta, en realidad, a la conciencia que no ama, pues, víctima del artificio colectivo, es incapaz de reconocer la valiosa unicidad velada tras la apariencia tipológica²⁰.

¹⁸ Michel de MONTAIGNE, *Essais*, 3 vols., París, Garnier-Flammarion, 1969, I, XXVIII, p. 232.

¹⁹ *Ibid.*, p. 236.

²⁰ “La verdad acerca de un hombre dicha por unos labios ajenos y que no le esté dirigida dialógicamente, es decir, una verdad determinada en su ausencia, llega a convertirse en una *mentira* mortífera que humilla al hombre, en el caso de tocar lo más sagrado en él, su ‘hombre en el hombre’” (Mijaíl BAJTÍN, *op. cit.*, p. 92). No ha de incurrirse en la unilateralidad de convertir la atención amorosa al yo en axioma único para la aprehensión de lo humano, pero tampoco cabe absolutizar la mirada impersonal como figura absoluta de la intersubjetividad, por mucho que la requieran consideraciones de orden pragmático: “La configuración y fugacidad de la vida no permiten disponer del tiempo necesario para conocer al individuo. De ambas circunstancias se deriva, en general, la imposibilidad de un contacto individual y, a su vez, el esquematismo de las relaciones. En cambio, el individuo insiste en su pretensión irrenunciable a ser tratado por lo que es, a ser comprendido a partir de la plenitud de una psique inagotable y a ser respetado también por la gama de sus posibilidades” (Helmut PLESSNER, *Límites de la comunidad. Crítica al radicalismo social*, trad. de T. Menegazzi y V. Granado Almena, Madrid, Siruela, 2012, pp. 103-104). En *Un corazón sencillo*, Flaubert supo

Digámoslo sin ambages: la lucidez del novelista radica en que la suya es *mirada amorosa*, apta para reconocer lo que de singular y extraordinario anida en cada yo humano. Devenir personaje consiste en ser reconocido en la propia unicidad. El amor, inherente a la escritura, lo hace posible. Pero se trata de un eros promiscuo, dado que ha de dispersarse en una multiplicidad de protagonistas: incluso en aquellos que, según podemos presumir, no cuentan con las simpatías del autor, este se esfuerza por devolvernos su inintercambiable individualidad.

En lugar de disipar la intimidad del yo en sus roles sociales, el novelista reivindica bajo la engañosa generalidad del *cualquiera* la recóndita verdad del *único*. La gracia del texto novelesco proviene de la gratuidad propia de un demiurgo enamorado:

Amar al otro simplemente porque es otro, sin ninguna razón e independientemente de sus méritos es lo propio de un amor puro y desinteresado, de un amor inmotivado²¹.

4. IGUALITARISMO

Evitemos caer víctimas de un espejismo. El primado de la individualidad parecería desembocar en un *nominalismo*, aporético para una empresa literaria, donde la pluralidad de lo humano se dispersaría, sin recomposición posible, en una infinidad de átomos psíquicos inconexos: monadología fallida de una multiplicidad de yoes sin comunidad alguna, *dissecta membra*. No es ese el resultado del proyecto novelesco; tampoco de la modernidad que lo ampara. Invitan, por el contrario, a reconocer en la diversidad, a buen seguro irreductible, de lo psíquico una comunión de fondo. Sin necesidad de abandonar la apología del singular: la excepcionalidad ha dejado de ser privilegio de unos pocos; *todos* la comparten. Axiomática de lo moderno: el derecho a la individualidad ostenta carácter universal. Paradójicamente, lo excepcional no admite excepciones. Así se abre paso la que quizá sea, al menos desde una perspectiva ético-política, seña de identidad mayor del programa moderno: el compromiso *igualitario*. ¿Dignidad inviolable de la interioridad, del yo íntimo? Sin duda, pero *para todos*. A ese designio remiten la reconfiguración democrática del espacio público y la subversión novelesca de los géneros tradicionales. En ambas pretensiones cabe detectar, por lo demás, un acusado aire de familia²².

explorar el drama íntimo velado por la postergación social: la heroína, Félicité, relegada a las tareas domésticas, encarna la lucha denodada contra los sinsabores del destino.

²¹ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La paradoja de la moral*, trad. de N. Pérez de Lara, Barcelona, Tusquets, 1983, p. 232. Jankélévitch sabe, al igual que Montaigne, que el amor, como la rosa, es *sin porqué*.

²² Marthe Robert explicita tal complicidad epocal al afirmar que “no hay democracia sin novela ni novela sin democracia” (Marthe ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, p. 118).

En un ensayo notable²³, Charles Taylor ha reconstruido, enfatizando su discontinuidad, la historia del reconocimiento. Su distribución pre-moderna –acorde con una sociedad jerárquica que hace del *honor*, monopolizado por la minoría dirigente, clave de bóveda de un régimen de acentuada desigualdad– obedece a una lógica disimétrica; su lema: *mucho reconocimiento para pocos; poco reconocimiento para muchos*. En esa situación, la masa social apenas accedía a migajas de reconocimiento; cuando no se le reservaban desprecio y humillación como formas dominantes de trato. La Toma de la Bastilla bien puede simbolizar la transformación moderna; la nueva divisa, que impugna incondicionalmente la desigualdad del Antiguo Régimen, reza así: *el mismo reconocimiento para todos*. De ese ideal, irrealizado pero irrenunciable, derivan logros como el sufragio universal, la emancipación de la mujer, las sucesivas declaraciones de derechos humanos o las luchas por una sociedad justa de los movimientos socialistas²⁴.

Esa eclosión del espíritu igualitario resulta asimismo reconocible en la forma-novela. También aquí aconteció una “Toma de la Bastilla”. El canon pre-moderno instituía una rígida contraposición entre tipo noble, objeto de tratamiento serio (épico o trágico), y anti-tipo plebeyo, relegado al género cómico. Desde el punto de vista de la recepción, en el primer caso se imponía la admiración; en el segundo, la risa o la burla. Esa bipartición de los géneros era, sin duda, trasunto literario del reconocimiento desigual en la vida social efectiva. Debemos su formulación canónica al Estagirita:

Y ya que los que imitan mimetizan a los que actúan, y estos necesariamente son gente de mucha o de poca valía (los caracteres casi siempre se acomodan exclusivamente a estos dos tipos, pues todos difieren, en cuanto a su carácter por el vicio o por la virtud), los mimetizan del mismo modo que los pintores, o mejores que nosotros, o peores o incluso iguales. (...)

Diferencia semejante a la que hay entre tragedia y comedia, pues la una quiere mimetizar a los hombres como siendo peores y la otra como mejores de lo que son²⁵.

²³ Cf. Charles TAYLOR, *El multiculturalismo y “la política del reconocimiento”*, trad. de M. Utrilla de Neira, Madrid, F.C.E., 2003.

²⁴ Dos observaciones. Hemos de constatar, en primer lugar, que, si bien esas políticas igualitaristas nacen con la modernidad, su genealogía remonta a tradiciones religiosas: la procedencia de todos los humanos de un Padre común, en las confesiones monoteístas, los iguala en tanto que hermanos. La igualdad moderna resulta de la secularización de contenidos primitivamente religiosos. Segunda observación: siguiendo a Taylor, hay que constatar en la evolución moderna del reconocimiento igualitario dos matrices. Por un lado, la universalista, que proclama la común *dignidad* de todo miembro de la especie, sean cuales sean sus particularidades. Por otro, la diferencialista: ya no reivindica, como objeto del reconocimiento, lo compartido por todos los sujetos sino aquello que les singulariza frente a otros. Rousseau habría iniciado ese paradigma a un nivel individual, que luego Herder elevaría a principio colectivo. No resulta difícil adaptar el binomio de Taylor a nuestra analítica de la novela: la *dignidad* subyace a su espíritu igualitarista; la *diferencia* alimenta su *pathos* individualista.

²⁵ ARISTÓTELES, *Poética*, en Aníbal GONZÁLEZ PÉREZ (ed.), *Aristóteles, Horacio, Boileau. Poéticas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, 1448a, pp. 61-62. No debieran pasar desapercibidos dos

¿Cómo subvierte la prosa novelesca ese *clasicismo literario* incuestionado por la tradición? Mediante un axioma implícito: cualquier vida, por humilde que sea, es potencialmente merecedora de ser novelada. El compromiso igualitario del escritor presupone, en su tratamiento narrativo, la común dignidad de todos los seres humanos y, en consecuencia, su índole “novelable”. Otro tanto ocurrió en el frente pictórico: frente al tratamiento idealizante, por motivos socio-políticos o religiosos, de las figuras de prestigio y la visión cómico-burlesca de los personajes populares en la tradición (en ella coinciden clasicismo y clasicismo), la retratística moderna asume un criterio igualador, que hace de cualquier ser humano, sea cual sea su estatus social, modelo digno de representación plástica. Ese igualitarismo figurativo alienta, contra la preceptiva aristotélica, una práctica iconográfica que no elude las miserias humanas del modelo noble (efigies cortesanas en Goya; fisonomía vulgar de las divinidades paganas en Velázquez), ni renuncia a dignificar figuras del común, aun adentrándose en territorios de la deformidad o lo grotesco (enanos velazqueños; dementes de Géricault)²⁶. El espíritu de la modernidad abole el primado jerárquico: ha caducado la antítesis entre un centro noble y una periferia despreciable; lo marginal bien puede ocupar el lugar central, al igual que el aquí emplazado verse desplazado a los márgenes.

Si la Revolución Francesa pone fin al Antiguo Régimen, novelistas y pintores impugnan el dilema comedia/tragedia. De ese giro, esencial a la estética moderna, podemos encontrar atisbos, pese a todo, en el pasado. Ya Platón esbozó, en la conclusión del *Banquete*, la coexistencia de las dos modalidades literarias en un mismo creador²⁷ y Bajtín analiza el despliegue de lo *spoudogeloion*, lo cómico-serio, en la cultura helenística, en estrecha relación con el espíritu carnavalesco²⁸. Por su parte, Auerbach ha mostrado, en su *Mimesis*, cómo el corpus neotestamentario trastornó, al relatar una historia sublime protagonizada por personajes de extracción popular, el canon dual del clasicismo

aspectos del pasaje: el paralelismo entre lo pictórico y lo literario (ambas modalidades artísticas coincidirán, en época moderna, en la promoción de formas de representación igualitaria); la quasi-exclusión, pese a contemplarla como posibilidad teórica, de una construcción del personaje de signo realista: *o incluso iguales*.

²⁶ “Rembrandt no solo se atreve a mostrar los hombres tal como son –es decir, por lo general, cualquier cosa menos bellos–, sino que, de hecho, escoge sus modelos entre los más ordinarios y menos atractivos. Representa las mujeres famosas de la Biblia y de la leyenda heroica dotadas de deplorables anatomías: carne viviente, por cierto, pero animada por el lamentable temblor de una burda humanidad” (Mario PRAZ, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, trad. de R. Pochtar, Madrid, Taurus, 2007, p. 132).

²⁷ “Aristodemo dijo que (...) Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer comedia y tragedia, y que quien con arte es autor de tragedias lo es también de comedias” (PLATÓN, *Banquete*, en: id., *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad. de M. Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 1986, 223d, p. 286). Aristóteles parece haber hecho caso omiso de la intuición de su maestro.

²⁸ Cf. Mijaíl BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 156 y ss.

y, en consecuencia, abrió sendas por las que habría de transitar el realismo europeo, muy en particular en su etapa moderna²⁹.

No obstante, cualesquiera que sean los precedentes, lo cierto es que la novela moderna lleva a efecto una *redención de la vulgaridad*. Integra en el relato aquellos aspectos que, por representar lo prosaico del existir cotidiano, eran obviados por el propósito idealizante de la escritura épico-trágica o solo encontraban acomodo, satírico o burlesco, en obras cómicas. Pues bien, el espíritu *inclusivo* de nuestro género coloniza un territorio intermedio, ni sublime ni vulgar, cuya *aurea mediocritas* celebra:

Lo excluido de la novela romántica es esa zona de lo humano cuyas caras, objetos y acciones no son tan repulsivas como Quasimodo ni tan graciosas como Esmeralda; el abrumador porcentaje que conforma la normalidad, el rutinario telón de fondo contra el que se yerguen las figuras sobresalientes de los héroes y de los monstruos³⁰.

Lo presuntamente insignificante se vuelve significativo para el genio novelesco. Dos hitos del género se inician con descripciones de acentuada cotidianidad: la dieta alimentaria del hidalgo manchego o el rasurado matutino de Buck Mulligan en *Ulises*. Acaso nada lo defina mejor que la alianza entre pasión por el singular y compromiso igualitario. Esa sinergia bien puede ofrecer el epítome de una modernidad que sabe descubrir en el anonimato de los seres, en *cualquiera* de ellos, el destello de lo extraordinario. Requiere una reconversión de la mirada cuya metodología formuló Maupassant en su prólogo a *Pierre et Jean*:

Se trata de mirar cuanto se quiere expresar el tiempo suficiente y con la suficiente atención como para descubrir en ello un aspecto que no haya sido visto ni dicho por nadie. En todo se da lo inexplorado, pues estamos habituados a servirnos de nuestros ojos únicamente con el recuerdo de lo que se ha pensado antes de nosotros sobre lo que contemplamos. Lo más ínfimo contiene algo desconocido. Encontrémoslo. Para describir un fuego que llamea y un

²⁹ Cf. Erich AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México D. F., F.C.E., 1975, pp. 46-54. Desde supuestos auerbachianos, se vuelve razonable rastrear en la escritura de los sinópticos la revolución estilística del realismo: "Querer dar a la prosa el ritmo del verso (dejándola prosa, y muy prosa) y escribir la vida ordinaria como se escribe la historia o la epopeya (sin desvirtuar el tema) es quizá un absurdo. ¡Pero quizá es también un gran intento, y muy original!" (Gustave FLAUBERT, *Cartas a Louise Colet*, trad. de I. Malaxecheverría, Madrid, Siruela, 2003, p. 262; carta del 27 de marzo 1853).

³⁰ Mario VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua. Flaubert y "Madame Bovary"*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 246. De ese territorio liminar también se empeña en dar cuenta la creación pictórica, de la velazqueña *Vieja amigo huevos* (1618) a *Los comedores de patatas* (1885) de Van Gogh. En esa poética de lo ordinario, literaria y pictórica, se abre paso un vector medular del espíritu moderno: la revalorización de lo cotidiano, en el hogar (vida conyugal y paterno-filial), en la actividad profesional o en los círculos de amistad. Es mérito de Charles Taylor el haberlo subrayado en sus obras mayores.

árbol en una llanura, mantengámonos frente a ese fuego y ese árbol hasta que ya no se asemejen, para nosotros, a ningún otro árbol ni a ningún otro fuego³¹.

En su configuración novelesca, el *ethos* igualitario no solo sostiene la intención del creador, ni solo se plasma en personajes y situaciones narrativas. También opera en el momento de la recepción. A diferencia del lector pre-moderno, que no puede sino sentirse inferior al héroe épico-trágico o superior al anti-héroe cómico, quien lee novelas empatiza con protagonistas cuyo estatus favorece la identificación. Son, al igual que él, *gente corriente*. De suerte tal que en el acontecimiento de la lectura adviene un *reconocimiento* igualitario de naturaleza triangular: intersubjetividad autor-personaje-lector. Nunca como en la novela habrá transmitido tanta verdad la sentencia horaciana: *de te fabula narratur*.

5. HISTORICISMO

Producto de la secularización, el *tiempo sin eternidad* se desdobra en dos modalidades diacrónicas: por un lado, el transcurso colectivo de la historia; por otro, la peripecia individual de la biografía. Les corresponden sendas formas narrativas: relato historiográfico y relato novelesco. Sus perspectivas son heterogéneas, según el punto de vista hegemónico sea el de la *tercera persona*, focalizado sobre un sujeto colectivo donde se ven subsumidas las individualidades, o el de la *primera persona*, que hace prevalecer la experiencia del yo.

No obstante, un planteamiento dicotómico, enfáticamente maniqueo, encubriría innegables afinidades entre ambos órdenes de discurso, historiográfico y novelesco. Algo sugerido ya al nivel del significante: es tan natural hablar de “relato histórico” como de “historia novelesca”. La experiencia moderna invita a reconocer, en efecto, “la osmosis que desde la Ilustración ha unido la novela a la historiografía”³². De doble recorrido³³: si la metodología historiográfica reciente ha asumido, en la llamada historia oral, la perspectiva biográfica del relato testimonial, la construcción de la trama novelesca nunca ha sido ajena al devenir histórico como constituyente de la acción. Aun subordinado a lo específicamente literario (irrenunciable individualidad de los protagonistas), el tiempo de la historia late en la aventura de la novela. Así, las vidas del príncipe Andrei Bolkonsky o del conde Pierre Bezújov no pueden disociarse, en la gran novela de Tolstói, de la coyuntura napoleónica; ni los personajes de Dickens de las consecuencias de la industrialización.

³¹ Guy de MAUPASSANT, *Pierre et Jean*, en *Romans*, París, Gallimard, 1987, p. 713.

³² Reinhart KOSELLECK, *Esbozos teóricos. ¿Sigue teniendo utilidad la historia?*, trad. de K. Lavernia, Madrid, Escolar y Mayo, 2017, p. 112.

³³ Una buena muestra de ese intercambio la ofrecen los análisis de Marthe Robert: el mito napoleónico habría propiciado una metamorfosis escenográfica en la novela, desplazada la alcoba por procesos colectivos (Marthe ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, p. 195); pero Napoleón, a su vez, “es novela de los pies a la cabeza” (*Ibid.*, p. 191).

No se trata de una tesis circunscrita a un subgénero (*novela histórica*), por relevante que este sea, sino de una verdad que se expande por todo el espacio ficticio del género. Si el *historicismo*³⁴ se cuenta entre los caracteres mayores de la experiencia moderna, su progenie es doble: naturalmente, la conciencia histórica en sentido estricto (a su vez desdoblada en dos familias discursivas: saber historiográfico y filosofías de la historia), pero asimismo el corpus de la novela.

¿Cómo se materializa el historicismo en la escritura novelesca? En primer término, a través de la inclusión de los procesos históricos en la trama argumental, de acuerdo con variables niveles de explicitud pero nunca ausentes como trasfondo. Del denominado *realismo* novelesco forma parte la integración de la situación histórica, ella misma cambiante, subyacente a la trama narrativa. Pero su historicidad no se agota en ello, trascendiendo la mera incorporación, parasitaria, de lo historiográfico en lo novelesco (literato dependiente de los hallazgos del historiador). Lo avala el contraste con la épica: si en la epopeya las hazañas, individuales y colectivas, se inscriben en un orden inalterado, el héroe novelesco actúa en un entorno social de signo cambiante que gravita sobre sus proyectos; es decir, interactúan acción del personaje y situación histórica. En un régimen agonal: la contraposición hombre/mundo, inherente al género, escenifica una lucha entre el protagonista y su medio histórico, si bien episódicamente la novela ha podido incorporar, en su catálogo narrativo, situaciones donde el rival viene dado por un medio físico hostil. Incluso si mayoritariamente asistimos al fiasco de la persona en su oposición al contexto social, no deja de ser cierto que el fracaso del individuo sigue presentando el orden colectivo, sus acontecimientos e instituciones, como algo esencialmente transformable, pues lo que tuvo una génesis humana también puede ser modificado por el hombre. Podría decirse que el fracaso novelesco, en lugar de impugnar la historicidad, constituye su expresión en el elemento de la ficción. Retrata una modernidad que efectúa “un importante deslizamiento cultural desde un tiempo que honra la estética de la permanencia,

³⁴ Decir *modernidad* es decir *conciencia histórica*: lo humano, que en la cosmovisión pre-moderna era ante todo sustancia inmutable (naturaleza humana; *humana conditio*) respecto a la cual los acontecimientos temporales eran relegados al orden de lo accidental, se vuelve ahora producción *cultural* en agudo contraste con la realidad cósmica pre-humana, con la *naturaleza*. Adviene así una temporalización radical de lo antropológico, en lo sucesivo sujeto a cambio y caducidad. (Por más que quepa rastrear sus antecedentes, en particular el binomio *physis/nomos* de la sofística griega). La campaña de *historización* –en resuelta antítesis a la *naturalización* pre-moderna, encubridora de la historicidad– presupone dos factores esenciales. El primero remite al proceso secularizador: el ocaso de lo eterno fuerza la identificación de lo humano con lo histórico ya no sujeto a un régimen providencial. Un segundo factor viene dado por la aceleración de los procesos colectivos en los dos últimos siglos, a cuya luz los órdenes institucionales, antaño encarnación de lo estable, no pueden sustraerse ahora a la vorágine del cambio. Tras 1789, el horizonte *revolucionario* dicta nuestra experiencia del tiempo, incluso cuando las revoluciones políticas se han visto eclipsadas. Su legado, la aceleración, sobrevive a la extinción del espíritu revolucionario. El anhelo de revolución, la imaginación utópica, la obsolescencia programada o la reconfiguración constante de las costumbres al dictado de la moda son otras tantas manifestaciones de esa exasperación rítmica del tiempo en la modernidad.

basada en la creencia en un ideal de belleza trascendente e inalterable, a una estética de la inminencia y la transitoriedad, cuyos valores centrales son el cambio y la novedad”³⁵.

En esa medida, la escritura contrae una doble tarea, descriptiva y prescriptiva. Ser, por un lado, notario de lo históricamente acontecido: la autoconciencia de Balzac, cuya *Comédie humaine* integra ficción e indagación socio-histórica, le llevó a calificarse a sí mismo de “secretario de la Historia”³⁶. Enarbolar, por otro, la bandera de la crítica social, evidenciando las patologías que encierran las instituciones: denuncia diderotiana de la vida conventual en *La religiosa*, o de la opresión matrimonial en historias de adulterio como *Madame Bovary* o *Ana Karenina*.

Entre el registro del acontecimiento y la intención de subvertirlo, el género novelesco vive de la tensión de una conciencia histórica abocada a la incertidumbre³⁷. En virtud de ello, puede integrar el tiempo histórico-universal en el constructo del tiempo ficticio, evidenciando con ello su doble condición de *expresión* de la modernidad y *agente* modernizador.

En pleno siglo XIX, siglo de las revoluciones y siglo de la novela, Karl Marx acertó a formular con lúcida visión epocal el destino de la experiencia moderna: *Todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas*. Esas palabras nada han perdido de su vigencia; siguen enunciando el centro de una experiencia que ha transformado, y no cesa de hacerlo, nuestro mundo. Es la nuestra. La novela no está, por sí sola, en condiciones de redimarnos de la incertidumbre, pero al menos aporta el significativo consuelo, lábil pero tutelar, de que en el laberinto de la modernidad nos sabremos acompañados por *presencias cervantinas*.

Alberto Sucasas
Facultad de Filología
Universidad de La Coruña
Campus da Zapateira
15071 La Coruña
alberto.sucasas@udc.es

³⁵ Matei CALINESCU, *op. cit.*, p. 15.

³⁶ Marthe ROBERT, *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, p. 15.

³⁷ Lo confirma la reflexión del historiador cuando afirma que “el concepto moderno de historia recibe su ambivalencia de la obligación de tener que pensarlo como totalidad (aunque sea bajo un precepto previo de carácter estético), pero sin poder ponerlo como clausurado, pues se sabe que el futuro sigue siendo desconocido” (Reinhart KOSELLECK, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, trad. de N. Smilg, Barcelona, Paidós, 1993, p. 140).

