

NEW LEFT REVIEW 95

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2015

	ARTÍCULO
WOLFGANG STREECK	¿Por qué el euro divide a Europa?
	NUEVAS MASAS
ZHANNA ANDREASYAN y GEORGI DERLUGUIAN	Protestas por el precio del combustible en Armenia
DANIEL FINN	Las guerras del agua en Irlanda
	ARTÍCULOS
PAIK NAK-CHUNG	El doble proyecto de la modernidad
FREDRIC JAMESON	Una relectura de <i>Vida y destino</i>
CLAUDIO MAGRIS	La novela como criptograma
	CRÍTICA
DYLAN RILEY	¿La propiedad guiando al pueblo?
EMILIE BICKERTON	<i>Just Remember This</i>
TONY WOOD	Las vidas de Dzhughashvili
ROBIN BLACKBURN	Oro blanco, trabajadores negros

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador-IAEN

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



INSTITUTO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES
LA UNIVERSIDAD DE POSGRADO DEL ESTADO



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

¿ES CONCEBIBLE LA NOVELA SIN EL MUNDO MODERNO?

EN UNA PÁGINA de su diario, Benedetto Croce recoge la visita del «escritor de novelas Moravia»¹. La nota posee una inconfundible malicia, ese humor brutal, sagaz y capaz de golpear de lleno, que sigue siendo quizá la faceta más genial y duradera de don Benedetto; el puntilloso calificativo, «escritor de novelas», es también y sobre todo un rudo redimensionamiento de Moravia y una implícita limitación de su importancia y de su fama, como si el nombre Moravia no fuera de por sí suficiente y fuera preciso, al igual que para cualquier otro visitante anónimo, especificar su profesión o cualquier otro elemento para conferirle una identidad. La definición, además, no suena como un cumplido. De por sí neutra, como el dato de un pasaporte, parece casi reduccionista, indicativa de una actividad honesta y apreciable, aunque solo sea por benevolencia, pero no particularmente brillante y en todo caso situada a un nivel no elevado de la vida del espíritu: más el ejercicio de una función práctica –útil, sí, desde el punto de vista dialéctico– que una creación de poesía, de aquello que para Croce es la poesía.

Ciertamente, Croce ha amado algunas novelas y las ha sabido interpretar, pero la novela como tal ha seguido siendo, fundamentalmente, extraña a su estética y a su crítica; no por casualidad, porque la novela es expresión de aquella modernidad radical, de aquel mundo moderno que Croce celebraba como afirmación y progreso del espíritu –la historia como historia de la libertad, el liberalismo emancipado de dogmatismos religiosos y políticos, etcétera–, pero contra el que su naturaleza más íntima se rebelaba. Era incapaz de comprender y compartir las nuevas

¹ Esta es una traducción de «È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?», en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo*, vol. 5, Roma, 2003.

formas de ser y de sentir, esas transformaciones de la sensibilidad y de la subjetividad en sus relaciones con el mundo: la polvorienta, paródica, incluso degradada pero también radicalmente nueva e intrépida odisea.

La novela nace y crece cuando se desintegra aquella civilización agraria y aquel orden feudal, espejo de perennes —o al menos, antiquísimas— estructuras del ser que siguieron siendo las categorías esenciales de la fantasía y del gusto de Croce, de su forma de mirar y vivir el mundo y de dar sentido a su evolución. En el plano político, Croce exalta a la burguesía, que ha destruido los cánones clásicos propios del mundo agrario y creado y amado la novela, pero en el plano estético él continúa siendo completamente extraño e insensible a la moderna «prosa del mundo» que, como habría podido enseñarle su querido Hegel, constituye la premisa y la esencia de la novela. Croce sabe vivir —y lo hace con una inteligencia libre de prejuicios— como contemporáneo la vida moderna, pero no así la cultura, el arte o la literatura, es decir, el mundo a través del cual los hombres viven la vida y, por lo tanto, también la política moderna. Es un aguerrido contemporáneo de Mussolini y de Lenin, pero no de Kafka.

¿Es imaginable la novela sin el mundo moderno? La novela *es* el mundo moderno; no solo no podría existir sin él, como no puede darse una ola sin el mar, sino que en ciertos aspectos se identifica con él, es su expresión mudable, al igual que la mirada o el contorno de una boca son la expresión de un rostro. Ciertamente, el término «novela» procede de la Edad Media y ahí están también las «novelas» griegas, pero se podría decir que estas, en la medida en que merecen o justifican este nombre, presentan ya —aunque sea solo de forma embrionaria y con todas las características culturales, sociales y estilísticas de su época— esos caracteres de modernización (para bien y para mal) y de ambivalencia que son propiamente la marca de la novela: su conexión con la disolución de la épica, la ambivalente simbiosis entre la crisis de una determinada cultura literaria y las innovaciones técnicas, donde los vestigios del universo épico son remodelados y recompuestos en nuevas estructuras, y el ocaso de los valores antiguos coexisten con la impetuosa construcción de una nueva realidad; una mezcla de estrategias narrativas populares, por entregas y en *feuilletons*, que cautivaron al público de la antigüedad tanto como cautivarían después a la burguesía; y una fusión polifónica de géneros cultos y vulgares y, especialmente, de registros y temas. Entonces, de nuevo, el fin del mundo antiguo se antoja cada vez más como un reflejo

del fin del moderno (¿y quizá del posmoderno?) y la elusiva inminencia de algo radicalmente diferente que podemos sentir, aunque todavía no definir ni tampoco imaginar.

La primera novela en sentido propio es la inconmensurable *Don Quijote de la Mancha*, que según Dostoievski habría bastado, por sí sola, para justificar a la humanidad ante los ojos de Dios. Partiendo de su modelo, siglos más tarde, el romanticismo inventa y codifica la novela como expresión por excelencia de la modernidad. En *Don Quijote*, el *epos* y la fe en el *epos* confirman su defunción, su condición de ilusión, pero sin dejar por ello de recorrer los destartalados caminos en ruina de ese mundo como si estos fueran bosques encantados, densos de poesía y de significado. La novela nace con esta desilusión y con esta desengañada y paradójica resistencia. *Don Quijote* es la epopeya del desencanto, que conserva en prosa triunfal, al menos al principio, ecos y resonancias de la poesía de la epopeya.

«El gran estilo épico –escribe Hegel– consiste en el hecho de que la obra parece cantarse a sí misma, presentándose como autónoma, sin que se tenga en la cabeza el nombre del autor»; Homero es uno, nadie y muchos. El héroe del *epos* –y con él, el autor– siente que vive en un mundo lírico, es decir, sensible y concreto, rico en significantes y en poesía como los bosques del mito antiguo, poblados por los dioses. Es la «condición originariamente poética» del mundo, como la llama Hegel, en la cual los valores, las normas éticas, la unidad de la vida no son sentidas por el individuo como algo impuesto desde fuera, sino como si estuvieran soldadas a su disposición anímica, que ignora toda escisión.

El sujeto se siente en armónica e inocente unidad consigo mismo y con la vida, que se le antoja repleta de sentido. La multiplicidad de las cosas parece unificada en un orden superior, iluminada por un significado que confiere a todo un valor insustituible y transforma, como quería Don Quijote, una bacía común de barbero en el yelmo de Mambrino, único e irrepetible.

Esta condición originariamente poética termina, según Hegel, con la moderna era del trabajo, un estadio adulto que prescribe fines objetivos que el individuo debe fijarse aunque sea contra su individualidad, adecuándose al progreso social que exige su especialización, es decir, la restricción de su desarrollo personal, la renuncia a la formación completa

de su personalidad, en favor de una potenciación unilateral de su especialización profesional. Cuando esta escisión se instaura, las determinaciones universales que guían la acción humana –dice Hegel– dejan de formar parte del alma del individuo y se yerguen ante él como una constrictión extraña, como un «ordenamiento prosaico» de las cosas.

La abstracción y la mecanización del trabajo parecen desempoderar al sujeto, contraponiendo a su poesía del corazón –a su exigencia de vivir una vida verdaderamente *suya*, experiencias irrepitiblemente individuales y significativas– la «prosa del mundo», la anónima red de relaciones sociales, en la cual los individuos se sienten simplemente un medio dentro de un mecanismo social cuyos fines se les escapan. Hiperión, el héroe de la novela-poema de Hölderlin, que sueña con el renacimiento de la Grecia clásica en una nueva civilización que sea a la vez más armoniosa y más íntegra, nos habla de una vida cortada de raíz, del hombre que lo era todo –y debería, y volverá a serlo–, pero que, sin embargo, no es nada.

La novela nace del triunfo de la «prosa del mundo», percibida y afirmada filosóficamente como una ruptura histórica radical, una alteración devastadora de la sociedad y de la relación entre los hombres, de su vida y de la narración de su vida. Se trata de un vuelco metafísico de la historia, en el que la negación y el eclipse de la metafísica misma es un elemento básico. Para la modernidad es esencial el dominio sobre la historia y la naturaleza; se trata de un proyecto para moldear y dirigir su desarrollo. Cualquier fin que se proponga un proyecto así inducirá siempre un sentimiento concreto –vertiginoso hasta la exasperación– de la mutabilidad de todo lo que una vez pareció –al menos en relación con los tiempos históricos del hombre– eterno e inalterable. De forma gradual, las pasiones y las percepciones, la conciencia y la razón de las personas pasan a estar sujetas al cambio, y así también sus cánones de belleza y poesía. La novela es el significante perfecto de esta transformación universal, que destruye todo orden clásico, toda belleza poética perenne, y que no permite ya creer que el sol de Homero siga brillando sobre nuestras cabezas. No es difícil entender por qué la novela no era un género literario particularmente del agrado de Croce, para quien la alternativa «poesía-no poesía» tenía un carácter inmutable.

La novela es el género literario que representa al individuo en la «prosa del mundo». El sujeto se siente en un principio extraño en la vida, dividido entre su nostálgica interioridad y una indiferente y desconectada

realidad exterior. La novela es a menudo la historia de un individuo que busca un sentido que no existe, es la odisea de una desilusión. Hegel, sin embargo, albergaba esperanzas de que la novela llegara a convertirse en la moderna epopeya burguesa, cuyos protagonistas, una vez superada la adolescente exigencia de la poesía del corazón, se insertarían juiciosamente «en la concatenación del mundo», subordinándose a la prosaica realidad de aquellas relaciones sociales que al principio los habían consternado. El conflicto entre el individuo y el curso del mundo debía así dar paso, tras superar las horcas caudinas del desencanto y la depresión subjetiva, a un epílogo positivo, al reconocimiento de una totalidad social en la que integrarse y a la aceptación consciente del duro precio –el desempoderamiento del individuo– que el progreso histórico exige.

Antiépica

La «moderna epopeya burguesa» inspirada en esta fe dialéctica no se llegó prácticamente a materializar. Una de sus realizaciones –no demasiado relevante– podría ser, por ejemplo, paradójicamente, la novela realista socialista o estalinista, que representará la edificación de un mundo épico, colectivo –la revolución, la sociedad comunista, los planes quinquenales–, capaz de conferir significado a la vida de los individuos sometidos a él, aunque en el ínterin sean aplastados.

Más que producir la «epopeya moderna» que esperaba Hegel, la novela moderna se convirtió en la épica del desencanto, de una existencia fragmentada y desintegrada. Quizá únicamente la novela del siglo XVIII, anterior a la Revolución Francesa, revele un carácter de epopeya moderna, que acepta hasta el final la «prosa del mundo» y encuentra incluso un margen para la propia aventura vital, emancipada de todo código de valores. El *Tom Jones* de Fielding es una auténtica epopeya burguesa, una jubilosa correspondencia entre un sujeto sin valores y un mundo sin valores, que se ofrece una y otra vez a los deseos sin límite del protagonista y a los saludables conflictos que surgen de ahí. Los personajes de Defoe –en primer lugar, Moll Flanders, la indestructible cortesana– construyen su mundo y gozan de él confiados a su propia energía vital, que se afirma precisamente gracias a la indiferencia y a la intercambiabilidad de los valores, que se adoptan o se descartan como si fueran prendas de vestir. Esta «epopeya moderna» se basa en la confianza en que la lucha despiadada y la competencia universal darán lugar a una mayor libertad.

Entonces, la «mano invisible» de Adam Smith, diosa de un mundo moderno regido por la «ciencia triste» de la economía, ¿puede decirse que gobierna el universo novelesco como antaño los dioses del Olimpo –y por encima de ellos, el destino– gobernaban el universo de la épica? También en este caso el orden de las cosas y su resultado final no están determinados de antemano. El mismo Adam Smith, por otra parte, utiliza la metáfora de la mano invisible –como ha demostrado Giorgio Gilibert– menos de lo que se cree (tres veces); y aunque ciertamente tenía confianza en cuanto a su operar, su fe en ella no era tan incondicionalmente optimista como se tiende a suponer.

Según el diagnóstico de Fichte, que mucho más tarde Lukács desarrollaría de manera brillante, la novela fue el género literario de una época, la moderna, que Fichte define como la era de la culpa, del «pecado consumado», o bien de la libertad vacía, del conflicto feroz que disgrega cualquier posible orden, de la lucha egocéntrica y despiadada de todos contra todos, de la anarquía de los particulares desarraigados de toda totalidad.

Aunque Fichte tiene fe en el advenimiento final de una era emancipada y de redención, siente la Edad Moderna como la encarnación de una contradicción insuperable, y la culpa que deriva de esa contradicción es la fuente del mejor arte moderno y, sobre todo, de la gran novela moderna. El sentido de culpa, la «condición pecaminosa», no concierne de manera moralista al individuo concreto, sus acciones privadas de las que él sería subjetivamente responsable, sino a la condición histórica general, la imposibilidad objetiva de instaurar valores y de encontrar un sentido a la vida, al caos y a la angustia del mundo. El individuo experimenta el sentimiento de vivir en un mundo caído y vive este sentimiento suyo como culpable: tal y como les sucederá a los personajes de Kafka, que se sentirán culpables por su incapacidad para liberarse de su propia condición de debilidad y de futilidad, por su impotencia para resistir al mecanismo del mundo que los amenaza y por su inadaptación ante la fuerza –creadora y al mismo tiempo destructiva– de la existencia.

La melancolía, la deprimente sensación de sentirse víctima, se vive como culpa. Este sentimiento de culpa no desconoce el progreso y sus conquistas ni recurre a idealizaciones nostálgicas y falsas de la antigüedad, sino que subraya el nexo estrechísimo que se da entre el progreso y la violencia de las transformaciones que lo realizan, así como el peligro que se cierne sobre el individuo, que puede verse destronado y engullido en un anonimato amorfo.

Extraño a la vida, desarraigado y desacompañado con los tiempos, el arte asume esta antítesis con respecto al mundo, a la vez que cae presa de él. La modernidad está marcada por la falta de un código ético o estético, de valores fundacionales que puedan dar sentido y unidad a una existencia proteica que adopta la apariencia de unos objetos desconectados, dispares y ordenados al azar. La novela nace de esta desconexión y la reproduce. Es una ciudadana más de esa metrópolis que se ha convertido en emblema de la modernidad y alegoría de la caducidad, de un tumultuoso progreso que transforma el mundo y edifica realidades ciclópeas, pero que también y sobre todo va dejando ruinas tras de sí.

La novela es con frecuencia una mezcla de celebración y crítica de la modernidad, pero lo relevante es que esta última pasa a ser en todo caso su respiración, la circulación de su sangre. La novela es al mismo tiempo la despiadada representación y la manifestación del nuevo demonio del mundo moderno, el consumo. Es el género literario burgués por excelencia, y la burguesía es creadora y protagonista del mundo moderno y de su nexo de producción y consumo; produce y consume novelas, conforme a un ciclo y un ritmo en el que es difícil decir –como, por otra parte, sucede con toda la actividad del nuevo *homo oeconomicus*– si es la demanda la que condiciona la oferta o es al revés. «La burguesía –escribe Giuliano Baioni– vive directamente la inestabilidad de la modernidad», esa «variabilidad de la vida histórica» subrayada por Simmel.

La novela –criatura y voz de esta inestabilidad– introduce la literatura en el mecanismo del consumo y de la competencia, es decir, en el mercado, realidad exquisitamente moderna. En su genial ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega* (1797), Friedrich Schlegel observó que para los modernos la belleza y la objetividad de las formas clásicas había dado paso a «lo interesante», es decir, cualquier cosa que fuera nueva y excéntrica, capaz de estimular los cada vez más sofisticados gustos de los consumidores con sorpresas cada vez más estimulantes, así como un drogadicto necesita constantemente dosis cada vez más fuertes y en combinaciones nuevas. Inventor del romanticismo, Schlegel teoriza de esta forma tan contemporánea sobre el arte de vanguardia, con sus experimentos que han de ser necesariamente cada vez más radicales, y la producción en masa, cuyos procesos resultan necesarios a los nuevos tiempos. La novela (solo hay que pensar en lo que le sucedió a la ficción romántica promovida por Schlegel) asume radicalmente el consumo

como destino de la modernidad y se integra, a diversos niveles, en el mecanismo de «lo interesante»: de lo interesante al por mayor a lo más refinado y a lo más poéticamente grandioso.

Al hacerlo, asume también, convirtiéndolo en su estructura profunda, lo efímero, lo pasajero y lo melancólico como el nuevo sentimiento del tiempo, característico de la modernidad; la conciencia peculiar, nueva respecto a la tradición precedente de lo efímero, de la caducidad, del tiempo entendido como melancolía. La moda –un tema principal en *Manon Lescaut* y en muchas páginas de Goethe, por citar tan solo algunos ejemplos– combina la seducción con la caducidad, *eros* y artificio, en tanto que sustancia inestable de la vida. De este terreno surgirán obras maestras de la literatura universal, de *El rojo y el negro* a *Niels Lyhne*, de *Oblomov* a *La educación sentimental*: grandes odiseas del individuo moderno, expatriado de toda trascendencia, sujeto a un tiempo sin realización, a una vida que no es más que evanescencia.

La excepción austriaca

La novela es también impensable sin la nueva función del dinero, que nace con el ascenso de la burguesía. El dinero se convierte en un protagonista de la literatura, especialmente la narrativa; la gran novela inglesa del siglo XVIII –por poner solo un ejemplo– articula su aventura también atendiendo a la nueva cualidad del dinero, al ritmo de su circulación, a su movilidad y a su fluidez, que transforman la existencia, derriban fronteras y levantan otras, despedazando y forjando cadenas. El dinero parece correr como la sangre en las venas, hasta confundirse con la vitalidad misma, con las pulsiones del individuo arrancado de la tradición y a merced del mundo, que lo eleva o lo arrastra consigo. En un pasaje del *Fausto* de Goethe reconoció Marx uno de los primeros ejemplos de la nueva naturaleza demoniaca del dinero, una visión de la esencia del capitalismo, donde el dinero no simplemente permite la adquisición de bienes, sino que transforma a sus usuarios, estableciéndose así en una forma de ser, capaz de convertir cualquier cosa –incluidos los valores y los sentimientos– en cualquier otra, al ser el medio de una intercambiabilidad universal. En Defoe, Goethe o Balzac, por citar tan solo algunos nombres, el dinero y sus múltiples usos (consumo, inversión, especulación) son inseparables de la seducción y la violencia que la literatura –con sentimientos y juicios diferentes según los autores, las épocas y las situaciones– va dibujando al contar la vida, el encuentro y el desencuentro entre el individuo y la realidad.

La nueva concepción del dinero es inseparable del género literario por excelencia que narra esta modernidad capitalista, que no es otro que la novela. Esta última se convierte en un fenómeno de mercado, con *bestsellers* como *Robinson Crusoe* o *Las desventuras del joven Werther*, inimaginables en el pasado. Pero, por encima de todo, la nueva ficción interioriza el mercado como su estructura propia. La excepción a esto es la literatura austriaca, en la que este sentido del dinero está casi completamente ausente. En Viena, la economía, a pesar de ser el objeto de grandes escuelas de pensamiento, desde la época de María Teresa hasta el siglo xx, nunca adquirió el estatus de *Weltanschauung*, y no dejó de ser –no obstante su alto grado de complejidad científica– un descendiente de la crematística aristotélica, el arte de hacer cuadrar los balances, arte refinado de aprender con rigor y necesario, pero para crear las premisas que hacen posible la realización de valores que no pertenecen a la economía. En la literatura austriaca del siglo xix, el dinero es exorcizado, gastado en una taberna, cobrado como una pensión, inmovilizado en una finca rural; jamás se invierte, nunca se convierte en una sustancia viva, como sí sucede para los personajes de Balzac o para la liberadora –y devastadora– actividad empresarial de Fausto. De manera que no es casual que en la literatura austriaca del siglo xix, que era rica en otros aspectos, haya poco o nada en materia de novelas. La cultura austriaca, que en el siglo xix permanece con frecuencia atrasada con respecto a las grandes filosofías de la modernidad, imbuidas de la fe en el progreso inmanente a la historia, se convierte en una cultura de vanguardia cuando esta modernidad fuerte, con sus filosofías sistemáticas –tendientes a aferrar y a ordenar en grandes síntesis la totalidad del mundo–, entra en crisis. La cultura austriaca pasa entonces a ser una avanzadilla y un sensibilísimo sismógrafo de la crisis (Viena en tanto que «estación meteorológica del fin del mundo», dirá Karl Krauss), un laboratorio del análisis interminable que descompone cada unidad, empezando por la del individuo mismo; un observatorio de la incertidumbre, de la indeterminación, del caos probabilístico que marcan la civilización contemporánea.

La literatura austriaca producirá entonces grandes novelas-antinovelas. No frescos sociales, sino frescos de la desintegración del tejido social y de toda unidad, incluida la del yo: las obras maestras de Musil, Kafka y otros gigantes. La cultura austriaca está más atenta a la fenomenología de lo moderno cuanto menos dispuesta está a aceptar sus pretensiones globales; por ejemplo, nadie ha entendido mejor que Karl Krauss la potencia mediática y la transformación de los medios de comunicación,

pero precisamente por ello esa cultura se negaba a creer que la lectura de los periódicos pudiera ser el sustituto de la oración matutina, como quería Hegel, por mucho que hubiera ya dejado de practicar tales rezos o hubiera olvidado a quién dirigírselos. Precisamente por esta razón, la cultura austriaca demostró ser una tan sutil intérprete de la crisis de la modernidad fuerte, cuando sus certezas se desintegraban en la incertidumbre, la indecisión y la virtualidad; cuando al sentido de la realidad –que a menudo absolutiza la realidad presente como la única imaginable– se le contrapuso, con Musil, el sentido de la posibilidad, la idea de que las cosas bien podrían ser de otra manera.

Significado y totalidad

Pero esta novela radicalmente innovadora y destructora de las estructuras narrativas hubiera sido impensable sin la transformación de lo real y, todavía más, de la subjetividad acaecida en la modernidad; sin ese proceso de fragmentación y descomposición que lo trastocó todo, que redujo el yo a una «anarquía de átomos» (Nietzsche), a «otro» (Rimbaud), a un «hombre sin atributos» (Musil), a un nexo de nodos y cualidades carente de centro, de atributos sin hombre. «Todo nuestro ser», declaraba Musil, «no es más que un delirio de muchos». En su *Teoría de la novela* –una obra maestra que sigue siendo fundamental para comprender qué le ha sucedido durante los dos últimos siglos a la vida y a la narración de la vida– Lukàcs muestra que la novela se mueve en un mundo en el que, a diferencia del universo de la épica, el sentido ya no es dado, ya no es inmanente a las cosas, si bien latente, sino que debe ser construido, cuando no resulte, por el contrario, como sucederá paulatinamente, imposible construirlo. En el frontispicio de la novela moderna se diría que está escrita aquella terrible sentencia de Ibsen, que decía que pretender vivir –vivir verdaderamente– es de megalómanos. Por supuesto, lo que quería decir es que semejante megalomanía, la búsqueda de la vida verdadera, es necesaria, pero que solo la conciencia de la temeridad y de la dificultad del intento podría acercarnos a ella.

La novela da cuenta de las peripecias de esta búsqueda, de la odisea de sus fracasos o de la aproximación, a pesar de todo, a esta plenitud de sentido. Nacida de la disgregación de la épica, la novela (especialmente la gran novela del siglo XIX) es también reconstrucción de una épica, de una totalidad de vida.

La novela-epopeya no nace de la «prosa del mundo», como quería Hegel, de una totalidad identificada con el puro mecanismo social, sino de una totalidad concebida en términos mítico-religiosos: es decir, nace de una civilización agraria o, en todo caso, preburguesa, preindustrial. La épica moderna, que es el arte capaz de aprender el todo unitario de la vida por encima de las escisiones, no se reconcilia con la prosa social, sino que la refuta y la trasciende. El gran respiro de Tolstói en *Guerra y Paz*, cuando logra condensar la ley del cosmos en la mazurca de Natasha, está enraizado en una totalidad natural, es decir, en la sociedad e ideología que se corresponden con ella.

En la literatura estadounidense, por poner otro ejemplo, la totalidad épica no la expresa la *novel*, que en este caso se concentra en la esfera social, sino el *romance*, donde la verosimilitud social-realista o psicológica es ajena a la narración, que en cambio se abre a una «visión intuitiva y poética del mundo», como el de la pequeña Pearl en *La letra escarlata*, de Hawthorne. La epopeya no es la novela burguesa, sino el romance mítico-fantástico, que se libera –como decía Henry James– de la contingencia, de la vulgaridad y de la banalidad de la vida cotidiana, para fijar su mirada no solo en las determinaciones sociales, sino también en los problemas extremos y en las cosas últimas: el destino, la culpa y la libertad.

Esta épica, que está todavía cercana a la naturaleza y aún no ha sido fagocitada por la segunda naturaleza de la técnica y las relaciones sociales, se halla a menudo incompleta: avanza a tientas en pos de un sentido último de la vida, más allá de cualquier límite social «prosaico», «dejándole el remate final al porvenir», como lo expresó Melville. Se trata de una épica que, en *Moby Dick* y después en los libros de Faulkner, puede dar cuenta de la aniquilación de la vida, pero no del sentido. En tiempos más recientes el *epos* también se ha desarrollado, en los márgenes de la civilización burguesa o más allá de ellos, contra la novela: la narrativa latinoamericana, como se revela en la obra más lograda salida de este filón, *Grande sertão*, del brasileño Guimarães Rosa, epopeya de una vida errabunda en el altiplano que no pierde nunca, en el fluir y en el polvo de sus peripecias, el sentido de la propia unidad faústica. También en este caso el fin objetivo que trasciende al individuo no es la mediación social de las relaciones de trabajo, y tampoco la subversiva negación irónico-vanguardista de esas relaciones, sino, antes bien, un sentido mítico-religioso de la unidad de la vida, la fe en un universal que unifique lo múltiple.

De esta forma, al igual que la lanza de Aquiles, la novela hiere y cura; entreverada con las laceraciones de la modernidad, al mismo tiempo la abraza en una nueva totalidad. De Hugo a Dickens, de Tolstói a Dostoyevski, un género que nació como fragmento de la disgregación de la época se propuso recobrar la unidad de la vida que la existencia moderna tiende a fracturar; celebra ideales y narra pasiones, debate las grandes cuestiones sociales del momento, suministra información y da noticias, es un mapa de fantasías y de conocimiento. O bien exaspera la negatividad (una categoría esencialmente moderna), la disociación entre el individuo y la vida hasta un punto irreconciliable.

La novela del yo, empezando por *Anton Reiser*, de Moritz, es la novela de la negación del yo, de su represión y de su cancelación: algunos de los héroes más grandes de la novela moderna (en concreto, de aquellas obras que mejor representan la crisis de la modernidad fuerte, de sus proyectos de dominación de la tierra y de la historia) son, de alguna manera y dependiendo de las épocas y contextos culturales, personajes sin mundo y sin historia, de Frédéric Moreau a Oblomov, de Niels Lyhne al escribiente Bartleby, de Joseph K. a Peter Kien. De esta forma, el gran mundo épico y la esquirra aislada e inaccesible pueden convivir en un mismo autor: Melville no solo escribió *Moby Dick*, sino también *Bartleby, el escribiente*.

No ha habido un escrutinio mayor del fondo del abismo de la modernidad, de su Escila y Caribdis sin remisión, o de su *impasse*, que el de la novela; la risa de Zenó, que solo podía provenir de este género literario, es el último recurso –tanto más trágico cuanto más irónico y elusivo– del nihilismo occidental. Sin ese nihilismo, la novela europea tal y como la conocemos no existiría. Su protagonista, oculto tras tantas y tan contradictorias máscaras, es el *Übermensch* nietzscheano, no tan distinto, tal y como reconocía el propio Nietzsche, del hombre del subsuelo de Dostoyevski: sujetos en curso de una mutación antropológica radical. Al igual que Nietzsche, Dostoyevski ya había barruntado en su tiempo y en el futuro la llegada inminente del nihilismo, de lo que es todavía nuestro futuro, pero en parte también nuestro presente –el fin de los valores morales conocidos, que para Nietzsche (como nos recuerda Vittorio Strada) era una liberación a celebrar y para Dostoyevski, una enfermedad a combatir. En Dostoyevski, en Tolstói y en tantos otros gigantes de la novela (y no solo de la novela, obviamente, sino de la literatura en general), esta última es el escenario del advenimiento del nihilismo, que

es un hecho de la modernidad; la novela es el escenario de su triunfo, de su catástrofe y de la resistencia al mismo.

En la novela, además, la realidad moderna pasa a ser la estructura narrativa misma. La descripción de Musil de la metrópolis es la radiografía de la novela experimental, tentacular como la propia ciudad:

Por lo tanto, abstengámonos de dar especial importancia al nombre de la ciudad. Como todas las grandes ciudades, estaba hecha de irregularidades, alteraciones, fallas, intermitencias, colisiones de cosas y sucesos, puntuados por silencios abismales; de un gran latido rítmico tanto como de la discordancia crónica y del desplazamiento mutuo de todos sus ritmos rivales. En su conjunto, era como una burbuja hirviendo dentro de una olla hecha de la materia duradera de los edificios, las leyes, las regulaciones y las tradiciones históricas.

Esta estructura plural caracteriza al propio protagonista de *El hombre sin atributos*, la gran novela interminable de la ilimitada realidad contemporánea. En tantas novelas –de *Berlin Alexanderplatz* a las obras de Dos Passos, entre otras muchas– la complejidad, la organización, la desconexión y el caleidoscopio de la vida metropolitana se han convertido en montaje y *collage* narrativo, estilo y pálpito de la narración. En *Karl y el siglo veinte*, Rudolf Brunngraber convierte en novela y en personajes de novela eventos históricos, la estadística, las fluctuaciones de los precios, las cifras del empleo y de la inflación.

Desenlaces

La novela no es solo mimesis del mundo moderno, sino que se ha postulado tal vez como el instrumento cognitivo privilegiado desde donde descubrirlo: en el periodo que media entre finales del siglo XIX y la década de 1930 –la gran estación cultural del siglo XX, cuando la literatura alcanzó una frontera aún no superada–, escritores como Musil, Joyce, Proust, Svevo, Mann, Broch o Faulkner y otros han pedido a la narrativa ese conocimiento del mundo que el enorme desarrollo de las ciencias no podía permitirse ofrecer, porque la especialización extrema había hecho a cada una de ellas impenetrable incluso para los científicos de las restantes (por no hablar del común de los mortales), vaciando todo sentido de la unidad del mundo. Solo una novela que asumiese sobre sus espaldas esas problemáticas científicas, mostrando cómo los hombres vivían ese mundo disgregado, podía y puede aferrar el sentido de la realidad y de su disolución, mimetizada pero también comprendida a

fondo y dominada en las mismas formas experimentales de la narración, en la disgregación y recreación de las estructuras narrativas.

¿Es imposible imaginar la novela sin el mundo moderno? Es una pregunta absurda, cuya respuesta corre el riesgo de inducirnos a responder trazando mapas exhaustivos del paisaje y la historia de la novela moderna. En cambio, se plantea hoy otra pregunta, quizá más legítima y sobre todo más inquietante. El mundo moderno, la modernidad fuerte, ¿está realmente llegando a su fin (si no lo ha hecho ya)? Si es así, la trascendencia de ese cambio podría ser análoga a la que tuvo en su día el fin del mundo clásico. Durante casi dos siglos, la más alta literatura occidental fue como la otra cara de la luna de la historia, la zona en sombra. La denuncia de la insuficiencia de la realidad existente, el sentimiento de su precariedad radical, hablaba de la necesidad de algo irreductiblemente otro, de una redención mesiánica y revolucionaria que, por otra parte, era negada por cada revolución real. Desde sus comienzos, es decir, desde el Romanticismo o incluso desde finales del siglo XVIII, esta literatura está marcada por la profunda herida que la historia parecía haber infligido en el individuo, impidiéndole realizar plenamente su propia personalidad de acuerdo con la evolución social y haciéndole sentir la imposibilidad y la ausencia de la vida verdadera, el exilio de los dioses y la fragmentación de su propia existencia. El progreso social, nunca ignorado por la gran literatura innovadora, como tampoco por la nostalgia reaccionaria y romantizante, ponía aún más en evidencia el malestar y la incertidumbre del individuo.

La novela –la literatura en general– ha sido esta voz de la modernidad: su poesía, su tribunal y su contestación. Ahora todo esto parece haber llegado a su fin; un karaoke a distintos niveles ha suplantado toda utopía y toda revolución, y el hombre mismo, tal y como Nietzsche había previsto, está cambiando radicalmente. Si en el pasado los cambios tardaban milenios, hoy la mutación adopta un ritmo vertiginoso. En un mundo en el cual la ingeniería genética está en vías de crear «superhombres», o criaturas y especies difíciles de definir; en el que la virtualidad va sustituyendo la así llamada realidad, y en el que los bits inmateriales –como se ha afirmado– hacen las veces de átomos, ¿qué puede hacer o ser la novela?

Por el momento la novela parece que se resiste a reconocer esta gran transformación, y ha optado en general por dar un paso atrás con respecto

a la experimentación, tan en boga en el pasado reciente. La novela media florece, al menos en términos cuantitativos, desde una serena indiferencia ante la realidad: desde la ignorancia absoluta del mundo y de su transformación. La novela típica actual es como un trasnochado teléfono de disco: se parece cada vez más –también en la pátina noble de sentimientos humanos ostentados y garantizados como si nada– a aquellos rancios productos literarios que la gran novela moderna, tras irrumpir violentamente en la escena, había barrido. Semejante retardo o regresión es una rendición a la «estéril potencia de lo meramente existente», como escribía Lukács en sus notas para el inacabado libro sobre Dostoyevsky, en cuyas obras –que no eran novelas, según él– veía la alentadora emergencia de un nuevo mundo redimido de la iniquidad (y del que el escritor ruso habría sido el Homero y el Dante) y de una nueva forma de narrarlo.

Más que este nuevo *epos* utópico, un siglo después de estas palabras de Lukács, parece triunfar un supermercado político-social, en el que las novelas –a menudo *remakes* de versiones de la tradición– son una línea de productos menor, aunque popular y que se vende bien. Quizá la novela termine sin quererlo parodiándose a sí misma. Pero eso, como diría Kipling, es otra historia.