

# Relación autor-lector y autor-personaje en la ficción novelística

Por Francisco Prieto

Llegamos, por fin, a la poética de la novela. Pues bien, ésta sería la del retrato del hombre en tanto este hombre, ése y aquél en un contexto que se amplía a cada instante. En la novela, se trabaja un espacio no arquitectónico sino social y un tiempo fincado en cada personaje y relativo a la experiencia o temporalidad del escritor que fijará el ritmo y la melodía del relato; espacio y tiempo del escritor que se van fijando en lucha dentro de una relación fundamental con el espacio y el tiempo sociales. En todo caso, el novelista no está tan referido a la acción como a los agentes de la misma (o al agente de la misma, como el narrador en Samuel Beckett). No es tanto la naturaleza humana, como en el drama, de lo que se trata, sino de la humana contingencia.



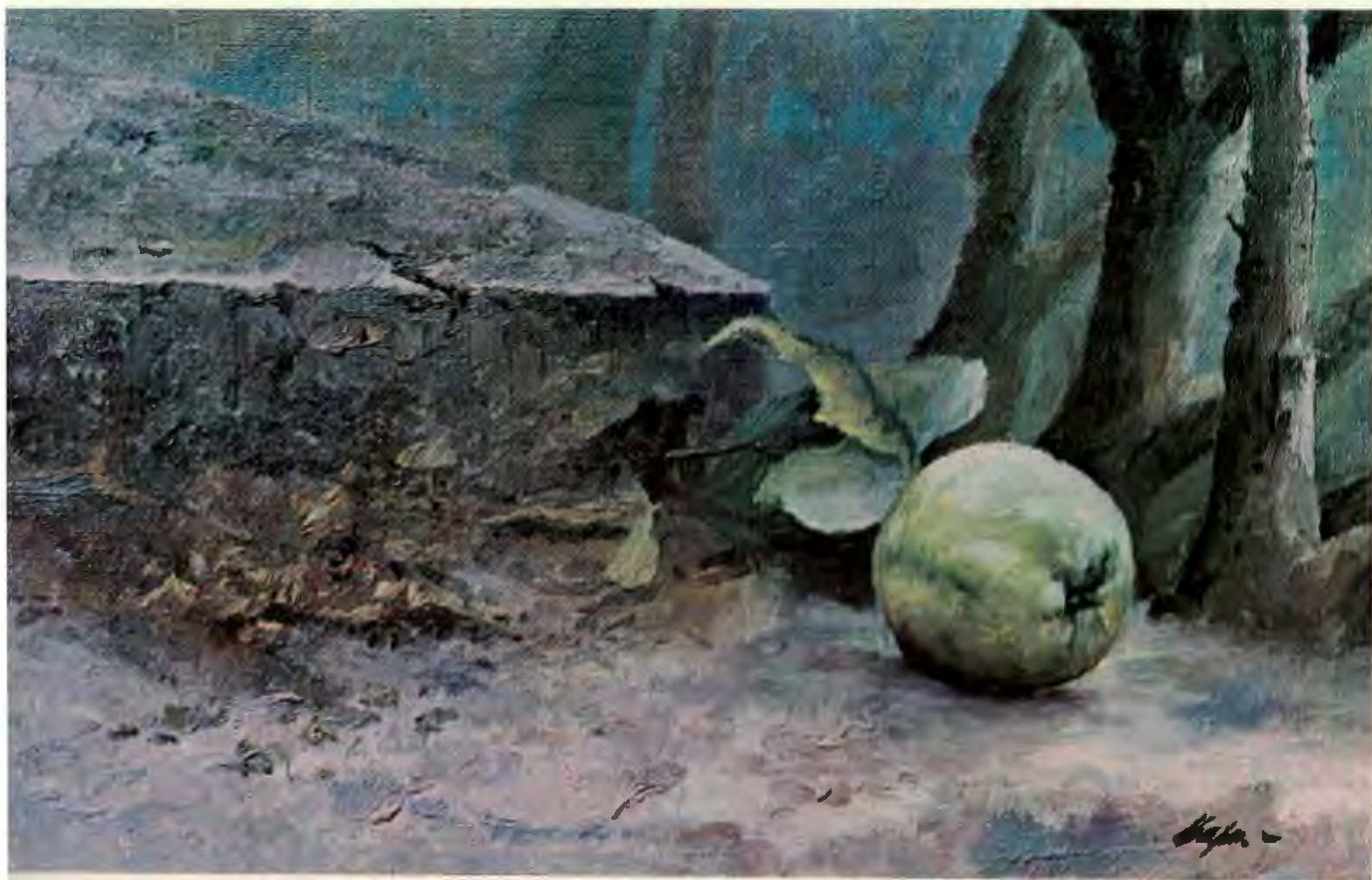
El objeto de este estudio es plantear la relación del novelista con sus lectores y sus personajes, y ello porque si la novela es un relato estructurado compuesto de agentes y acciones expresado mediante palabras, en la novela la primacía es de los agentes. En efecto:

Si tanto el poeta como el dramaturgo y el novelista, cuando lo son a un nivel que podemos calificar de artístico, parten de esa emoción fundamental que Croce llamaba intuición<sup>1</sup> y la interpretación hombre-naturaleza, fórmula feliz de Jacques Maritain,<sup>2</sup> el narrador se encuentra en una relación directa con el contorno social, especialmente con los agentes del contorno; el poeta, por su parte, lo está con su subjetividad en pureza y en un primer plano compartido con las palabras, no sólo éstas como traductoras de dicha subjetividad sino en tanto objetos bellos por sí mismos. (En lo que corresponde al drama, lo iremos perfilando más adelante puesto que participa de ambos universos, el del poema y el del relato, y puede inclinarse más a uno que a otro a pesar de que, en uno u otro caso, reste características específicas.)

En todo caso, tanto la prosa como la poesía participan del universo poético. Se trata, ahora, de deslindar las poéticas del poema, el drama y la novela.

La poesía del poema es la de la música interior y, en tanto expresión inmediata de la intuición artística, expresa el poema, de manera directa, la noche intuitiva de la subjetividad. Despojada la experiencia de toda contingencia y reducida la acción externa a su mínima expresión, nos enfrentamos no sólo a una sonoridad (ritmo y melodía perfectamente marcados), sino también a una arquitectura o espacialidad (semejante al cuadro) y a una temporalidad semejante a la obra musical, como ha señalado Sartre.<sup>3</sup>

La poética del teatro sería la de la acción y me atrevería a afirmar que la obra teatral es, en esencia, épica aun en los textos de filiación naturalista si es que en éstos se alcanza la dimensión de la poesía. Shakespeare, sin duda la figura más elevada de toda la historia del teatro, sirve de ejemplo: si sus obras mayores son cada una un poema trágico y sus personajes constituyen hallazgos, lo que resalta en ellas son las pasiones esencializadas y éstas se manifiestan y desenvuelven a través de una intensa acción exterior. Por otra parte, Strindberg, indudablemente el maestro del drama naturalista, contiene un fondo épico de tal modo sutil que no se percibe en una primera instancia y del que **La danza macabra** ofrece una prueba irrefutable. Si tomamos como modelo a Ibsen, es interesante compro-





bar cómo en él el drama de ideas no corrompe la acción y ésta se extiende a través de personajes perfectamente delineados que, de hecho, constituyen símbolos de pasiones en movimiento e interacción. En lo que toca a Chéjov, ¿esos parlamentos lánguidos no significan acaso una concepción de la acción y no están, de hecho, en función de ésta? Finalmente, las experiencias contemporáneas (Artaud, Grotowski, De Távira....) ¿qué son sino acción y pasiones esencializadas hasta la última instancia de la agonía?

Llegamos, por fin, a la poética de la novela. Pues bien, ésta sería la del retrato del hombre en tanto este hombre, ése y aquél en un contexto que se amplía a cada instante. En la novela se trabaja un espacio no arquitectónico sino social y un tiempo fincado en cada personaje y relativo a la experiencia o temporalidad del escritor que fijará el ritmo y la melodía del relato; espacio y tiempo del escritor que se van fijando en lucha dentro de una relación fundamental con el espacio y el tiempo sociales. En todo caso, el novelista no está tan referido a la acción como a los agentes de la misma (o al agente de la misma, como el narrador en Samuel Beckett). No es tanto la naturaleza humana, como en el drama, de lo que se trata, sino de la humana contingencia.

A este punto, es necesario acudir a un llamado: la presencia del cine. Y es que el cine ha quitado al teatro la posibilidad de un naturalismo fuera de la acción y de la poesía verbal; el cine, por otro lado, ha despojado a la novela de toda posibilidad de descripción amplia de escenarios y de puro parlamentarismo. Así, el cine no sólo ha amplificado la experiencia estética del hombre sino que ha provocado un fenómeno de concentración de la literatura en sí misma.<sup>4</sup>

Ahora bien, seguimos con la novela y su poesía. Y encontramos que en sus estupendas conferencias de Washington, año de 1952, dictadas en la National Gallery of Art e intituladas "Creative intuition in art and poetry", nos dice Maritain, a propósito de Proust, de la novela:

"Una novela como las de Proust puede casi no tener relación con la acción propiamente tal; se refiere más bien a la composición orquestal de libres unidades, cada una un universo por ella misma que son sus partes; el mundo interior de sus agentes y las vicisitudes de la psique se expanden dentro de una totalidad poseída por la intensa plenitud del número: la entelequia de la novela es la expansión armónica de cuanto compone un todo: agentes, pasiones, eventos y destinos".<sup>5</sup>

Entonces: la palabra en el teatro si no es totalmente palabra-cosa, pues está supeditada a la acción y al tiempo (siempre limitado) de la representación, tiene una relevancia más cualificada que en la novela. Por su misma unidad perfecta, el drama reclama, por un lado, la precisión y la economía; por el otro, la más inmediata efectividad en cuanto apelación directa a la emoción: afectiva y/o intelectual y, con más frecuencia, afectivo-intelectual. El poema, por su parte, se encuentra más próximo a la pura afectividad, esa región

de los sentimientos, emociones, impulsos, deseos, apetitos que Ortega y Gasset denomina del alma propio de la novela, en fin, es su participación en la región que en la antropología de Ortega<sup>6</sup> se llama espíritu y que comprende razón y voluntad, pero ese punto evanescente en que se encuentra la emoción, esto es, con la región del alma, lo que Zola ha llamado, haciendo más complejo y verídico el esquema orteguiano, la "inteligencia sentiente". La emoción poética en la novela es, predominantemente, de orden intelectual y, de cierta manera, puede decirse que la novela sirve de puente entre la filosofía y la poesía pura.

A continuación, fijemos lo expresado en un esquema:



Una vez fijada la novela, pasamos al estudio del agente, esto es, el novelista.

En principio, la novela, como la creación literaria general, responde a un agudo sentido de la totalidad que impulsa y determina a la generación de un mundo particular (sólo en una primera instancia particular) del mundo. A esto hay que añadir que escribir no responde a una forma determinada de la sensibilidad, y, en el caso de los mayores novelistas, un conjunto de experiencias-límites, hayan sido éstas buscadas fuera de la intencionalidad de convertirlas en material de la ficción, como es el caso de Joseph Conrad o padecidas a contrapelo —así Cervantes o Dostoiévski—.

La novela es, por otra parte, y puesto que el agente es el principal de sus componentes, una forma de buscar al otro, de encontrarlo en uno mismo y en otro. Y es que se escriben novelas para determinar yo en algunas de sus virtualidades, pues si existe un yo sustancial o yo-mismo que permanece idéntico a lo largo de una vida, éste se va actualizando en momentos y hechos que no guardan entre sí, por otra parte, la relación de linealidad necesaria.



A nivel en un principio preconsciente y cada vez más consciente a medida que se va identificando como creador de obras de ficción, el novelista se caracteriza por operar sobre una cantidad mayor de virtualidades del yo que el común de los hombres. Esa necesidad de desdoblamiento hace de la escritura de novelas una especie de fatalidad y un acto paradójicamente social en la raíz.

Entonces, se escriben novelas desde esa fatalidad sumida que es el acto de escribir y a partir de un espacio y un tiempo personales y sociales; de donde se recoge que la escritura novelística es el resultado de una libertad ejercida que reclama respuestas, que conmina a los otros —lectores— al ejercicio de su libertad. Se escribe entre hombres, con ellos, contra ellos.

Más la novela es una determinación de la alteridad, como el novelista opera sobre un tiempo y un espacio que no son sólo suyos, se asume como un yo-otros. Cuando no recibiera una respuesta del mundo exterior, el novelista, mediante su producto, se integra en el mundo. Una novela es, pues, una totalidad. Mediante la novela, el escritor se responde organizándose y cada respuesta, o sea, cada novela auténtica, exige nuevas y más comprensivas respuestas. Entonces, no existe esa dicotomía de escribir para uno o para los demás: se escribe para sí mismo y, necesariamente, simultáneamente, para los otros.

Ahora bien, desde otra perspectiva, el novelista es una mirada o, para ser más precisos, una intencionalidad dirigida hacia bien determinados aspectos y cosas de la existencia que, como esponja, se va dejando impregnar de su contorno. Cada novela nace de una mirada que, a veces, se vuelve una experiencia poética más o menos vigorosa y que responde siempre a una necesidad de determinación del yo profundo del autor influido por las diversas determinaciones de su vida pasada y en relación con la vida social. Y es que las novelas de un escritor van surgiendo de la relación dialéctica entre el yo psíquico, determinado en la vida concreta en proyectos existenciales, y el yo artístico proyectual que se multiplica en esa otra forma de vida: la ficción, en referencia al yo sustancial o yo-mismo de la persona. En torno a todo esto se desentraña la problemática de intracomunicación en el novelista.

Entonces, la narración se concibe como una forma de sensibilización de la realidad que busca su espacio, su tiempo y su lenguaje para volverse expresión; y esta búsqueda no es sino una lenta, ardua traducción de esa sensibilización culminada, a través de un complejo proceso de interacciones de los factores enunciados, en la experiencia poética. A la experiencia poética o forma radical de sensibilización de una realidad, corresponden un espacio, un tiempo y un lenguaje que el novelista irá concretando mediante el análisis sumido en la soledad. La narración, entonces, importa al autor porque a través de ella encuentra su identidad: reconocimiento y reconciliación consigo y con el mundo.

En la gestación de cada novela, hay siempre una tensión entre el yo concreto del novelista como

hombre y creador de ficciones; uno y otro son, finalmente, yos proyectuales a través de los cuales se realiza ese yo-mismo de que hemos hablado, que es común y antecede a ambos y que no es posible objetivar. Mientras más exista densidad en esa tensión, más poderosa será, paulatinamente, la obra del escritor, pues se trata de entidades sólo aparentemente autónomas por estar cada una sometida a reglas diferentes de juego.

Tal vez sea esa tensión a la que venimos haciendo referencia la que dé razón a la distinción que hace E.M. Cioran entre los "poetas" y los "artistas": "En esto reconozco a un verdadero poeta: frecuentándolo, viviendo largo tiempo en la intimidad de su obra, algo se modifica en mí: no tanto mis inclinaciones o mis gustos como mi misma sangre, como si una dolencia sutil se hubiera introducido en ella para alterar su curso, su espesor y su calidad. Valéry o Stefan George nos dejan allí donde les abordamos o nos vuelven más exigentes en el plano formal del espíritu: son genios de los que no sentimos necesidad, sólo son artistas. Pero un Shelley, pero un Baudelaire, pero un Rilke intervienen en lo más profundo de nuestro organismo, que se los apropia como lo haría con un vicio. En su proximidad, un cuerpo se fortifica, y luego se ablanda y se desagrega. Pues el poeta es un agente de destruc-





ción, un virus, una enfermedad disfrazada y el peligro más grave, aunque maravillosamente impreciso, para nuestros glóbulos rojos. ¿Vivir en su territorio? Es sentir adelgazarse la sangre, es soñar un paraíso de la anemia, y oír, en las venas, el fluir de las lágrimas"...<sup>8</sup>

Así, en la novela, Cervantes, Stendhal y Dostoievski son autores de obras donde suele predominar el poeta sobre el artista; lo contrario ocurriría con los productos de Gracián, Flaubert o Turguénev.

En fin, que el novelista es un ente que se desdobra y que sin dejar de ser sí mismo es los otros, o sea, que el lector, puesto que se reconoce en las obras reproduciendo el proceso del autor —lo cual es un hecho de experiencia— confirma un aspecto que ya no podríamos ver como privativo del artista y habría, entonces, que atribuir a la naturaleza humana. Por lo que nos vemos obligados a pasar de las afirmaciones al terreno de las demostraciones a fin de encontrar la racionalidad de los hechos de experiencia descritos. Con ello procuramos mostrar qué sustenta a la novela (y a la literatura en general) como una forma del conocimiento.



Pues bien: el hecho no es que yo, por ejemplo, encuentre reflejado o retratado con el personaje un libro o bien en la visión del mundo como es sensibilizada por el autor del mismo. El hecho puede bien ser otro: que encontrándome, en un principio de lectura, lejano en el espacio y el tiempo a la realidad íntima de los personajes de una novela equis, yo termine incorporado a la misma, viviendo alterado en ella haciéndola en mí. Lo que nos remite a una verdadera cuestión filosófica: la alteridad.

Vamos a abordar ese problema a través de cuatro proposiciones:

1.-El otro, como el ser, penetra todos los géneros que se mezclan mutuamente.

2.-El mismo es otro ya que el otro, siendo inmanente al otro, como toda forma, debe, para distinguirse, ser idéntica a sí. Es la presencia del otro en el mismo que hace que el mismo no sea otro. Esta inmanencia y la proca del mismo al otro muestra que la negatividad pura es imposible e impensable. El no-ser no escapa al ser ni lo múltiple a lo uno ni lo diverso puede extenderse a toda comunidad. El otro absoluto no existe.

3.-El otro es siempre lo otro de otra cosa; su naturaleza se fragmenta como la de la ciencia: así como se dirige según la variedad de los objetos, así la alteridad se diversifica según la diversidad de las oposiciones.

4.-Toda pluralidad puede ser pensada como el resultado de un proceso de disgregación, de dispersión y participación; sea como una etapa hacia la unificación orgánica de lo diverso. Lo múltiple presupone unidad.

Trátase de génesis real o ideal, si los seres no se unifican en su origen, nunca lo harán. Para ir al encuentro los unos de los otros, necesitan un espacio común; para que ideas dispares puedan ser puestas en oposición, requieren un espacio común; para que ideas dispares puedan ser puestas en oposición aunque fuere para constatar su disparidad, es preciso un común campo de inteligibilidad; para que el objeto sea objeto para un sujeto, se precisa que los objetos queden comprendidos dentro de una totalidad finita de la cual quedarían como ajenos eternamente el uno para el otro.

En su excelente tratado sobre la alteridad intitulado *L'affrontement de l'autre*, el doctor Joseph de Waelhance distingue tres tipos de alteridad:

- 1.-Alteridad al afuera: objeto-objeto
- 2.-Alteridad del fuera: sujeto-objeto
- 3.-Alteridad del dentro: en el interior del sujeto.<sup>9</sup>

En torno a esta clasificación y su desarrollo, para demostrar las proposiciones señaladas.

### Alteridad al afuera

La nada respecto del ser no es ni el mismo ni otro, es un sinrelación puesto que no es. Sólo aparecería como otro que el ser en tanto ser de razón. La existencia es esencialmente, relación; de ahí que la alteridad no se da en los objetos como la determinación fundamen-



de cada uno de ellos respecto de todos los demás. decir que A es otro que B es decir que no es B. En nuestra experiencia inmediata, la alteridad está, más a menudo, ligada a las distancias local y temporal que son, como dice Sartre, negatividades. A es otro que B pues se dan en dos regiones diferentes del espacio, en dos momentos diferentes del tiempo. No se trata, en todos los casos, de una alteridad ontológica y esencial; la diversidad y la separación fenoménicas pueden disimular una identidad en profundidad. Así, cualquier opinión que uno se forme del espacio y del tiempo y sobre la génesis de sus nociones, es un hecho que uno y otro se presentan no sólo como separación y dispersión sino aún más radicalmente como medio unificador. Es en la condición de estar situados dentro de un mismo espacio como los objetos pueden aparecer espacialmente separados; es en la condición de encontrarse a lo largo de una misma duración como los acontecimientos pueden ser temporalmente distintos. La unidad antecedente del espacio y el tiempo expresa, según una doble línea de abstracción, la unidad del mundo. Es en el mundo, como elemento del mundo, como desplegándose en el horizonte del mundo, que todo objeto es dado a la percepción. Es que la alteridad es relación y la relación es pensable sólo en la comunidad. El mundo es la comunidad universal que hace posible, al nivel de la experiencia objetiva, toda relación.

### Alteridad del fuera

Un objeto es el otro del sujeto antes de cualquier determinación de su alteridad, el otro se nos da como otro. Ahora bien, el otro conlleva un aspecto negativo, es algo que no es yo; pero también un aspecto positivo que experimentamos cuando la comunidad se manifiesta: aun en grado ínfimo, el otro es dado, entonces, como formando parte conmigo de una esfera constituida no sólo por la comunidad de las naturales, sino por esta comunidad misma, es decir, la de nosotros. De ahí que sea posible hablar de tres niveles en el curso:

El de la conciencia de sí como sujeto.

El del encuentro intersubjetivo.

El del conocimiento objetivo del otro.

Y es que yo parto de esa conciencia de la mismidad que reclama, de hecho, verse actualizada, cuya indefinición misma la tiene abierta a lo otro, de modo que es el encuentro intersubjetivo, cuando es reconocida por un tú, cuando ella se afirma a sí como una y se desdobla como tal. El tercer nivel corresponde a la necesidad de cobrar conciencia del otro en tanto otro que yo, pues a la vivencia sigue la explicación, el ordenamiento en función del proyecto a realizar en común y que sabemos posible pues no obedeció la comunicación a un proceso de raciocinio sino al impulso simpático. En otras palabras: si es absurdo que alguien dude de su existencia, si tengo conciencia de mí como sujeto, como ser uno, me descubro requerido por un sin-



número de instancias de realización y es la aparición del otro, la visión que de mí tiene otro y el encuentro con él lo que me permite encontrarme en una determinada virtualidad. Reconocido por el otro busco, a mi vez, reconocerlo y, en la medida de lo posible, objetivarlo como otro.

### Alteridad del dentro

El conocimiento del otro —del otro y de lo otro— supone una tensión entre nuestra finitud real, subjetiva y la amplitud del campo sobre el cual nos abrimos, entre nuestro ser y nuestra pretensión. Esto señala que nuestro ser no es pura identidad consigo mismo, que hay en él pluralidad y, por tanto, alteridad. Antes de todo encuentro, de toda invasión del afuera, el otro está ya en nosotros y condiciona a priori la aprehensión del otro fuera de nosotros. Hay, después de todo, un yo-objeto y un yo-sujeto.

Ahora bien, la alteridad interna es multiforme. La más notoria y comunmente reconocida es la que



opone el interior al exterior, la conciencia al organismo y dentro de la misma conciencia, lo espiritual a lo sensible. Así, el inconsciente opuesto al yo.

La alteridad del dentro tiene como condición la unidad de este dentro, la unidad de la persona, del yo. Pero aquello por lo que el hombre manifiesta su continuidad con los otros seres cuyo conjunto constituye la naturaleza, todo lo que es de él, lo que está en él, no es lo que lo hace verdaderamente hombre. Su diferencia y su gloria es poder trascender esas limitaciones, darles significación y valor. Se es hombre por la aptitud de oponerse, de contestar, de rebasar, de negar, de estar siempre más allá: proyectar, inventar, crear. El hombre es libre al fijar así, para él, el sentido de su propia existencia y del universo. El hombre es entonces libre dentro de una naturaleza o esencia en tanto principio radical de la acción, es decir, dentro de la invariabilidad de todas las variaciones compatibles con la identidad del individuo; por tanto, la naturaleza hace posible esas variaciones.

Si nuestra inteligencia es esencialmente discursiva, abstractiva, nuestra imaginación y sensibilidad son versátiles. En lo más íntimo del yo, la naturaleza está ahí como su condición irrebasable. La naturaleza (o la esencia) representa en el ser espiritual, contrariamente a la intimidad subjetiva, el elemento objetivo y comunicable gracias al cual los sujetos pueden interactuar proyectos comunitarios.

Y puesto que entre todos los seres de este mundo sólo en el hombre se da la inconformidad (el animal parece encontrarse bien en su condición), es necesario que exista en la naturaleza humana un carácter que permita al ser ser más que lo que es. Este carácter lo llamamos la **Trascendencia**, también la **Apertura**. Y la **Apertura** es otra forma de la alteridad. Frente a ella, la determinación o la cerrado.

En efecto:

Lo abierto en relación a lo cerrado es, para el sujeto, la posibilidad de ser también el otro, de no ser lo que es. Por la puerta abierta, yo puedo salir, evadirme de mi presente y de mi presencia, conocer nuevos horizontes, hacer la experiencia de mi libertad.

El espíritu es lo que es, pero también lo que no es. La apertura es ambivalente como la libertad. Por ella, el ser gana una posibilidad de maniobrar, pero pierde su espacio protector. Toda llamada a un nivel más alto, se paga con una pérdida de la seguridad.

El hombre abierto es aquel que sabe interesarse en lo que no es él, en lo que no concierne a sus intereses inmediatos; el que es capaz de comprender el interés de los otros por lo que a él no interesa: y es que hay en él varios personajes virtuales que podrían interesarse en esos campos.

Entonces, más allá de la alteridad al afuera (A es otro que B), que la del fuera (Yo soy otro que tú), existe una alteridad multiforme dentro del sujeto (interno-externo; conciencia-organismo; inconsciente-yo; apertura-determinación; racionalidad-imaginario...). Y esta última forma de la alteridad, o sea, la que llama De Fin-

naturaleza, como un ser en relación. La esencia imaginario me proyecta en un sinnúmero de posibilidades de ser que sólo el reconocimiento de el compromiso con ellos determinará en una ejecución del yo. De ahí que un hombre que se retirase en el aislamiento y la meditación con el fin de encontrar sus esencias, terminaría, después de mucho tiempo, al borde mismo de la locura, esto es, en la pérdida del yo, del sentido de la mismidad. Es el reconocimiento del otro el que garantiza mi identidad. En el novelista se desdobra en diversas virtualidades el yo, su mismidad se manifiesta en la estructura de la obra y en la atmósfera o tono que la impregna.

Si tomamos como ejemplo a Dostoievski en su obra mayor, **Los hermanos Karajev**, demos constatar lo anterior. En primer lugar, cómo el novelista se desdobra, satisfactoriamente, decir, plenamente, auténticamente, en personajes que no sólo constituyen cuatro psicodinámicas contrapuestas, sino cuatro existencias concretas y bien distintas. Si Alejo es esa incógnita que prefigura la poesía, esa sensibilidad que pone a los otros en él casi como existentes en el propio olvido, Iván es la racionalidad que es capaz de entender la vida, pero sólo eso, la, es decir, saberla y sabiéndola, aniquilándola; Demetrio, por su parte, es un hombre que vive sin más y cuyo buen sentido y proximidad acercan a Iván tanto como su candor y espontaneidad le aproximan a Alejo. Y aparece la figura de Smerdiakov, carcomido por el resentimiento, el bastardo, el marginado, el que quién sabe si podría ser Alejo, o Iván, o Demetrio, pero en las circunstancias exteriores quienes han marcado de modo que su rebelión, como la de los otros, es innoble, pero justa y necesaria. Mas Dostoievski queda en esos cuatro tipos últimos y concretos de la humanidad, ya que todos ellos giran en torno del padre Karamazov, que si cada uno de ellos se conforme a sí, para todos es ese abismo irredimible duro de los orígenes.

El novelista es cada uno de esos hombres en plenitud. Pero en el lector se dará la misma plenitud y si, en un principio, nos acercamos de uno a un personaje que a otro, según avanzamos en la lectura sentimos la desesperación de la multiplicidad de nuestro ser, pues nos encontramos en un mundo de otros y desesperamos de nuestra propia identidad. En esa manera, la novela se desenvuelve como un mundo abierto.

Más resulta también que esa obra está escrita por un hombre concreto, Fedor Dostoievski, e incluso de la forma radical en que ese hombre se enfrenta al mundo. Sobre tonos sombríos el humor y el dolor, el novelista ruso se despliegan hasta anegarse en el trágico de la piedad en la comunión y en la culpa. Y esa subjetividad particular del novelista, vada hasta sus últimas instancias, se vuelve una forma radical objetiva, pues no ha conseguido la fusión con el autor.



es importante recordar ahora cómo Marx se sorprendía de la emoción que suscitaban en él las tragedias griegas, y cómo en la **Introducción a la crítica de la economía política** se plantea, honestamente, ese problema que pone en entredicho su concepción materialista de la cultura.<sup>10</sup>

Porque, en el caso que estudiamos, Dostoievski, se trata de un ruso anterior a la revolución, un ruso al que conocemos hoy en México, un escritor que nos resultaría extraño en el espacio, distante en el tiempo, criatura de una época tan distante a ésta dominada por la tecnología.... Pero podríamos ir aún más allá en el tiempo y en el espacio y los resultados serían los mismos. Y todo esto nos habla de una naturaleza humana como del orden de lo imaginario; y todo ello manifiesta la prometaica de la alteridad en el hombre.

Entonces, ¿cómo se explica esa capacidad de conocer en el autor de novelas? Y propongo esta pregunta: ¿qué si mediante el estudio de la alteridad queda fuera de la comunicación autor-lector, importa ahora la aplicación del proceso de conocimiento en el autor de novelas, supuesto que es a partir de la realidad de donde surgirán los personajes o agentes de los relatos.

Pues bien, el conocimiento que tiene el escritor de sus personajes lo obtiene por connaturalidad. Por connatural entendemos lo que tiene la misma naturaleza que conforme a la naturaleza de una persona o cosa. Y resulta que toda naturaleza se manifiesta como una perfección de los seres ordenada hacia un fin a partir de un impulso. Entonces: la naturaleza se va gestando, lo que implica el movimiento; el movimiento supone una potencialidad de la que no se halla libre de ningún ser creado. En otras palabras, la naturaleza se presenta como sustancia en movimiento ascendente hacia su perfección y acabamiento ontológico en un dinamismo virtualmente recibido con su mismo ser y con el cual va irresistiblemente en busca de su bien o fin.

Entonces, el conocimiento por connaturalidad es, en gran medida, conocimiento orientado a la actividad, conocimiento práctico. Un conocimiento, pues, que dirige lo que debe hacerse. Así, yo busco el encuentro con el otro en vistas al obrar de alguna manera, y esto porque la misma dinámica del otro —mi connatural— me impide conocerlo en sus partes: es decir, yo podría conocer sus partes y desconocerlo en tanto persona humana. En tanto persona humana, busco que él me capte, me proporcione valores y viceversa; entro, por ende, en esa connaturalidad afectiva que se debe distinguir de la connaturalidad intelectual del matemático con respecto al número merced a la abstracción (la abstracción) y de la connaturalidad artística (la del artista en vistas a la obra que realiza). La connaturalidad afectiva implica, de cierta manera, convivir o compartir con el otro; entender al otro en la acción misma, o sea, operar sobre el otro, que el otro opere sobre mí.

Además: hay ciertas cosas que el entendimiento puede separar, pero que no pueden ser separadas en la realidad. Así, cuando la inteligencia considera una

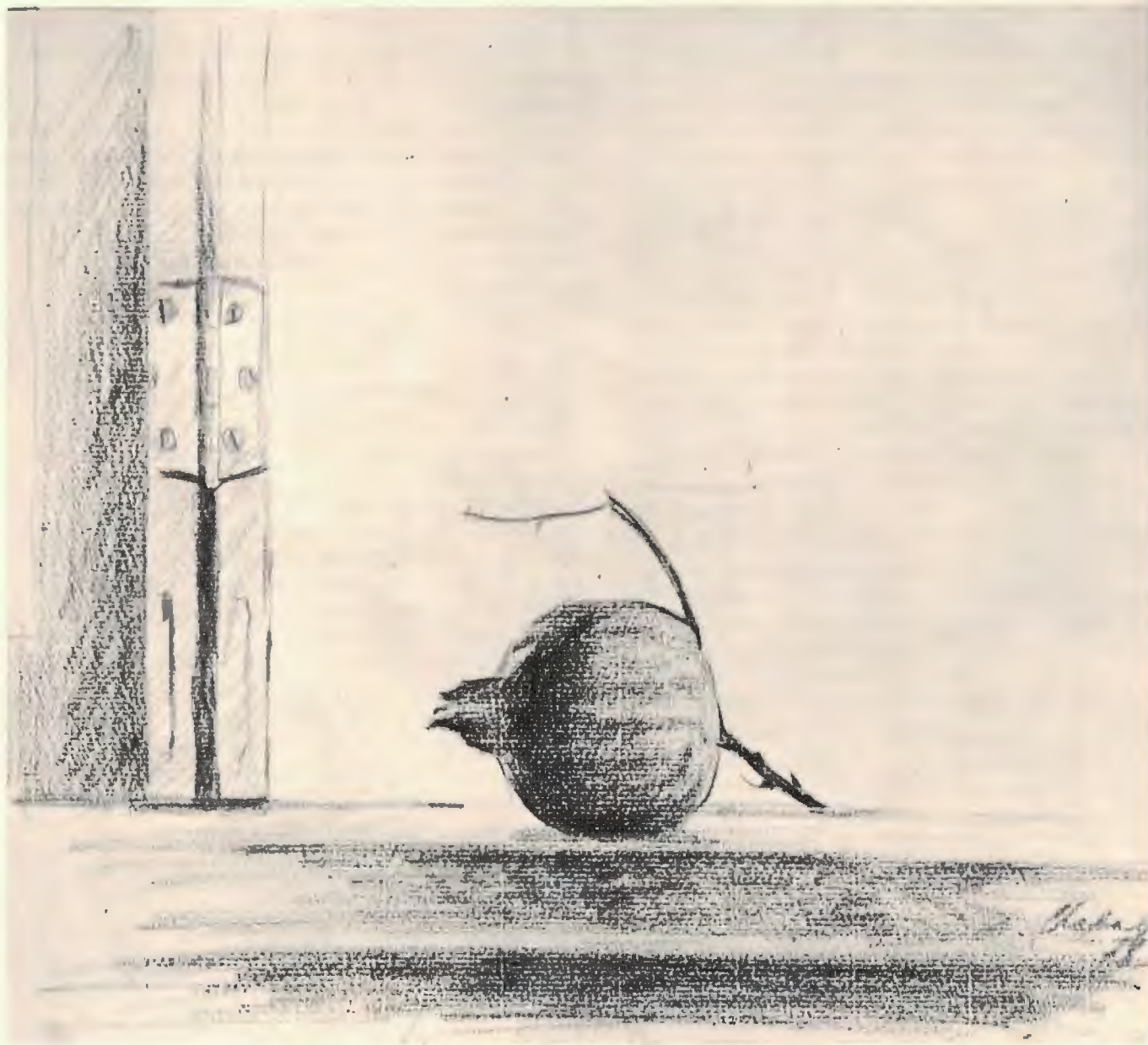
cosa operable y distingue solamente elementos que en la realidad no se pueden separar, no hay conocimiento práctico, ni en acto ni hábito, sino sólo conocimiento especulativo.

Un ejemplo de este tipo de conocimiento por connaturalidad se da en el encuentro amoroso, cuando percibo al otro en la totalidad de su ser, cuando la totalidad del ser del otro me impregna de tal manera que quedo fuera de mí y sometido a él, cuando el otro se me aparece no como lo que concretamente pueda ser en ese momento, sino también en lo que puede llegar a ser o, para ser aún más preciso, en lo que, juntos, podremos llegar a ser. A esa mutua intuición que une a dos seres y que es la base de lo que Laín Entralgo llama fenomenología del enamoramiento, seguirá un proceso de conocimiento objetivo sostenido por la existencia de una connaturalidad más próxima.

Así, la connaturalidad afectiva es uno de los instrumentos de acción del novelista, ya que, como mostramos en los principios de este trabajo, la materia prima de la novela está constituida por los agentes o personajes. Dicha connaturalidad afectiva estaría en la base de la connaturalidad artística o sentido de la forma y del lenguaje. La literatura sería, entonces, un conocimiento práctico de la verdad en el cual entra, como elemento formal constitutivo, la causalidad final en orden al apetito recto, mismo que es determinado por la temporalidad interna del sujeto que se ha forjado en torno a una intuición profunda del tiempo social y que se finca en la duración que sólo es expresada hasta un cierto grado por la expresión estética.







Todos tenemos así múltiples experiencias, tanto propias como ajenas, de un conocimiento esencialmente diverso de aquel que se obtiene por discurso y raciocinio, conocimientos que alcanzamos por una unión de tipo afectivo con el objeto conocido mediante una unión sentimental (de amor o de odio) por la cual alcanzamos la materia de nuestros juicios de un modo más vital y palpitante que en los otros conocimientos.

Se va, pues, del afecto al conocimiento racional hasta crear, en la obra de arte, una unidad distinta y superior. La intimidad sorprendida del prójimo es interpretación analógica pautada sobre nuestra intimidad propia que se acuerda simpáticamente con aquella a través de una adivinación afectiva.

Así, el novelista puede llegar a tener una captación inmediata de un rasgo de la personalidad profunda de una persona y, de hecho, percibirla con ese rasgo como factor dominante, elemento dinámico de su ca-

rácter. El novelista, para generar su personaje seguramente, no sólo al modelo que ha tomado como una totalidad, sino también a su propia experiencia y a alguna de sus virtualidades que ha tomado del modelo para delinear lo que será su personaje en la ficción. Si quien ha sido el modelo del personaje de un libro, es probable que no se reconozca como tal, pero también puede suceder que pues el escritor ha tomado un rasgo profundo de su persona no accione un experimento una profunda incitación a la creación del personaje y ello porque todo novelista crea mediante la apertura de campos pragmáticos de la personalidad, una labor que le aproxima al lector, o sea, al don Juan.

(Muchas veces me he preguntado a qué grado de seducción que el personaje hallado por Tiresias ha suscitado en tantos y tan nobles artistas como Mozart, Zorrilla, Puskin, Baudelaire, Moravia, Strauss Richard, but of course, Fellini).



evo a suponer que ello se debe a que don Juan es  
que ha captado un deseo que anida en lo más  
profundo de nuestro ser y que no se ha manifestado al  
vel de la conciencia, que nos lo revela y entonces  
sotros, deslumbrados, nos entregamos a él, pues  
a vez el deseo inconsciente revelado, reclama su  
ilización y, agradecidos, nos sumimos en una de-  
ndencia desesperada ya que tememos que, solos,  
nca podremos recorrer el campo pragmático que  
ora se extiende, inconmensurable, ante nuestros  
s.)

Naturalmente, el novelista puede quedar seducido  
nbién por la percepción de una persona en lo que  
a, actualmente, es, pero en este caso es porque esa  
rsona entra, de lleno, en el mundo de intencionali-  
des del escritor y, por consiguiente, será más o me-  
s transformada en función de la estructura de la  
ra a realizar: el mundo que el escritor quiere reve-  
, los otros personajes que lo poblarán, la forma que  
le va imponiendo como artista... De hecho, y como  
ñalara Mauriac en su hermoso libro *Le romancier et  
ses personnages*, "son los personajes secundarios los  
mados más fielmente de la realidad y, por ello, re-  
ducidos en la pura exterioridad con mano maes-  
". Como afirma en la misma obra:

"Lo que la vida provee al novelista son los line-  
amentos de sus personajes, la silueta de un drama que  
biera podido tener lugar, conflictos medianos a los  
e otras circunstancias hubieran dado interés. En fin,  
vida provee al novelista de un punto de partida que  
permite aventurarse en una dirección u otra de la  
e ella, de hecho, tomó. Y el novelista hace efectivo  
que sólo era virtual; actualiza vagas posibilidades. A  
 menudo, toma la dirección contraria que la seguida en  
realidad: en tal drama padecido, busca al verdugo  
la víctima, en ésta al verdugo. Acepta el novelista  
datos de la vida y va a contracorriente con ella."<sup>11</sup>

Ahora bien, si algo justifica y rescata a la novela  
aparte del placer del texto tan caro a ciertos tratadis-  
de estos días— es que en un mundo discontinuo,  
minado por la tecnología, ella nos da ese sentido de  
totalidad a través del cual la vida se manifiesta y que  
una de las exigencias, si no la más profunda, de la  
personalidad. Si las ciencias son agarraderas para no  
rdernos, ideas puntuales que nos salvan del naufr-  
o, la literatura en sus diversas modalidades, y muy es-  
cialmente en la novela que refleja la vida a niveles  
ntingentes pero superiores (pues es una contingen-  
intencionada), nos hunde en sus aguas turbias para  
evarnos en la plena integración de los opuestos, ahí  
nde la vida se manifiesta como lucha entre emoción  
racionalidad, y ésta como elemento subordinado y  
cesario. De ahí que Huberto Batis haya escrito cate-  
ricamente, lúcidamente:

"La literatura puede ser también comunicador de  
periencias, saberes, ideologías: puede ser filosófica,  
igiosa, política, moral, didáctica, erótica... y tener la  
ción de esas materias; y se dice **también** porque ha-  
ndo dado placer expresará, a la vez, algo para lo  
al no se habían hallado palabras."<sup>12</sup>

El conocimiento que aporta la novela es, en palabras  
de Maritain, ése donde el intelecto no opera solo, sino  
junto a las inclinaciones afectivas y las disposiciones de  
la voluntad y es guiado y dirigido por éstas. No se trata,  
pues, de un conocimiento racional, o sea, de un cono-  
cimiento a través del ejercicio conceptual, lógico y dis-  
cursivo de la razón. Pero es real y genuinamente cono-  
cimiento, aunque oscuro y, a menudo, incapaz de dar  
cuenta de sí o de ser traducido en palabras.

El poeta, continúa el filósofo francés, ha descubierto  
su propia manera de conocer el mundo, que no es  
científica ni filosófica. La poesía emana de la libre crea-  
tividad del espíritu y desde su origen se orienta hacia la  
expresión. La experiencia poética se ocupa del mundo  
creado y de las enigmáticas e innumerables relaciones  
entre los existentes. El conocimiento poético es no-  
conceptual y no racional; nace en la vida preconscien-  
te del intelecto y es, esencialmente, una revelación os-  
cura de la subjetividad del poeta y una instantánea de  
realidad en un mutuo despertarse. Este conocimiento  
inconceptualizable aparece mediante la instrumentali-  
dad de la emoción que, recibida en la vida preconscien-  
te del intelecto es, esencialmente, una revela-  
ción oscura de la subjetividad del poeta y una instan-  
tánea de realidad en un mutuo despertarse. Este cono-  
cimiento inconceptualizable aparece mediante la ins-  
trumentalidad de la emoción que recibida en la vida  
preconsciente del intelecto, se vuelve intencional e in-  
tuitiva.<sup>13</sup>

Al descubrirnos en los novelistas más disímiles, con-  
cluyo, se nos revela no solamente la posibilidad de la  
humana convivencia fincada en la dialogicidad funda-  
mental que da sentido a la vida, sino la esencialidad  
libre y, por ello, dramática de la existencia que anula  
todo intento de validación de cualquier dogmatismo,  
especialmente esos que pretenden algo así como la  
cientificidad absoluta.

## Notas:

1Benedetto Croce: *Breviario de estética*.

2Jacques Maritain: *Creative intuition in Artaud poetry*.

3Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*

4Cfr. el artículo de Luis Arrieta Erdozain, "Aproximaciones  
para una semiótica de la imagen visual cinematográfica", pu-  
blicado en este mismo número.

5Jacques Maritain: *Op. cit.*

6José Ortega y Gasset: "Vitalidad, alma, espíritu", en *El es-  
pectador*.

7Pedro Laín Entralgo: *Teoría y realidad del otro*.

8E. M. Cioran: *Breviario de podredumbre*.

9Joseph de Finance: *L'affrontement de l'autre*.

10Karl Marx: *Introducción general a la crítica de la economía  
política*.

11Francois Mauriac: *Le romancier et ses personnages*.

12Huberto Batis: *La comunicación humana y la literatura*.

13Jacques Maritain: *The range of reason*. 