

GEORGES LUKACS. LA THEORIE DU ROMAN. Editions Gonthier, 1963.
200 págs.

Esta obra del filósofo húngaro tiene toda la dignidad de una Poética del siglo XX sobre la novela moderna. Lo mismo que el clásico tratado aristotélico sobre la tragedia, ella une la amplia visión de conjunto y el conocimiento empírico del objeto, la anatomía formal del género analizado y la comprensión de los supuestos que lo fundamentan.

Expondremos primero objetivamente su contenido, para hacer luego una breve consideración marginal.

La noción que preside las reflexiones de Lukacs es la de "lugar trascendental" o "punto de orientación trascendental", como también se dice. Por ella entiende el autor la ubicación del hombre dentro de la realidad total, según sea la concepción del mundo imperante. Pese a su sabor kantiano, la expresión se inspira más bien en Hegel, en cuanto permite ver la evolución de las formas culturales a la luz de una transformación de las estructuras histórico-filosóficas. Así, el lugar trascendental del hombre en la cultura griega consiste en la perfecta armonía existente entre él y el cosmos, en el cual se halla inmerso como un elemento cualquiera. "Este mundo es homogéneo y, ni la separación entre el hombre y el mundo, ni la oposición del Yo y del Tú podrían destruir esta homogeneidad" (pág. 23).

Este es el fundamento de vida que condiciona la constitución de la epopeya, forma en que el héroe actúa en natural adecuación con la naturaleza y la comunidad y que, por tal razón, configura la "totalidad extensiva de la vida", en la formulación de Lukacs.

Es en contraste con la forma épica donde se verá la profunda especificidad de la novela. Este género nace en la Epoca Moderna, una vez perdido el centro teológico de la vida que otorgaba sentido al espíritu medieval. "Así la primera gran novela de la literatura universal (*El Quijote*) surge en el umbral del período en que el Dios cristiano comienza a abandonar el mundo, en que el hombre se hace solitario y no puede hallar sino en su alma, en ninguna parte arraigada, el sentido y la substancia; en que el mundo, desligado de su paradójico anclaje en el más-allá actualmente presente, queda ahora entregado a la inmanencia de su propio sin-sentido" (pág. 99).

De este modo, el origen histórico-filosófico del género hay que buscarlo en la escisión del hombre moderno, en el desgarramiento que experimenta frente a una sociedad *en* la cual existe, pero *de* la cual se aísla. Por lo mismo, la esencia perdida —armonía natural o trascendencia divina— permanecerá siempre como meta inaccesible de su aspiración, como un mundo ausente definitivamente irrecuperable.

De pasada nos encontramos, en el curso de la exposición de Lukacs, con una o dos páginas maestras sobre la épica caballeresca medieval y los *romans courtois*. He aquí una cita, que contiene observaciones de un brillo extraordinario: "El carácter único de estas novelas (caballe-

rescas medievales), su belleza de ensueño y su gracia encantada, reside en que en ellas no hay búsqueda que no sea sino sombra de una búsqueda; en que no hay peregrinaje de los héroes que no asegure una gracia meta-formal inaccesible; y en que la distancia que en ellas lleva a perder la realidad sustancial se encuentra transformada en sombría belleza ornamental, mientras que el menor salto destinado a superarla se hace retórica danzante, de manera que la distancia y el salto se convierten a la vez en simples elementos decorativos" (pág. 97). Tenemos, entonces, que la aventura del héroe caballeresco refleja y copia la gran Aventura del alma por su salvación; por eso el ritualismo de los movimientos en estas obras, los tránsitos alegóricos... Es significativo que esta notable intuición de Lukacs haya podido ser etimológicamente verificada mucho más tarde, cuando la investigadora alemana Elena Elerwein precisó la constante conexión que el espíritu medieval establecía entre la palabra *aventura* y el *advenimiento* de Cristo. (Véase "Observations sur la structure du lai", de Jean Frappier: in *La littérature narrative d'imagination*. P. U. F. Paris, 1961).

La determinación del lugar trascendental del hombre moderno —raíz del género novelesco— condiciona su forma interior. Lukacs la conceptualiza de esta manera: "...es la marcha hacia sí del individuo problemático, el encaminamiento que —a partir de una oscura servidumbre a la realidad heterogénea puramente existente y privada de significación para el individuo— lo lleva a un claro conocimiento de sí mismo". (pp. 75-76).

Desde esta concepción central establece el ensayista una tipología de la novela que, aunque autocriticada en el Proemio (pág. 8) por esquemática, es una de las sistematizaciones más fecundas logradas en la teoría de la obra narrativa. Se distinguen tres tipos de novela: la del idealismo abstracto, la romántica de la desilusión y la de la reconciliación del héroe, representada principalmente por el *Wilhelm Meister*, de Goethe (La denominación para el último tipo de novela es vacilante, pero su concepto es muy preciso).

Por razones de espacio, y porque realmente atribuimos mayor importancia a las dos primeras clases, dejaremos de lado en este resumen la tercera categoría mencionada.

En la novela del idealismo abstracto, cuyo prototipo para Lukacs es *El Quijote*, el retraimiento y separación del héroe se caracteriza por un estrechamiento de su ser. Sus reacciones se fundan en fuentes puramente subjetivas, heterogéneas al mundo, determinando una total inadecuación entre el personaje y la realidad. Lo que hay más bien, como el autor no se cansa de subrayar, es una falta de verdadero antagonismo entre los factores opuestos, pues, a lo sumo, se produce un contacto grotesco entre el héroe y el mundo. Ahora, el personaje compensa esta falta de sustancialidad con una mayor intensidad de vida. De ahí que confiera realidad a la idea, *en la cual vive*. "La sublimidad se convierte en locura, monomanía" (pág. 95).

Antitéticamente, el héroe de las novelas románticas de la desilusión, aunque extraño al mundo, siente en su interior una vastedad potencial de fuerzas, una rica plenitud y exaltación hacia el ideal. Lo que él opone al mundo —y precisamente por eso se opone— es ya un apriori concreto, y no algo abstracto. Hay aquí verdadero antagonismo, por lo tanto: las fuerzas en pugna son el mundo real, con sus deficiencias y su prosaísmo, y el cosmos íntimo. En consecuencia, el héroe, antes que loco activo (*El Quijote*) o bastardo aventurero (*Tom Jones*), tenderá a la pasividad, por cuanto la espontaneidad de sus fuerzas íntimas le permite reposar en sí mismo.

Sin embargo, Lukacs no sólo caracteriza estos tipos novelescos desde la tensión héroe-mundo. Lo importante, a nuestro juicio, es que de esa descripción desprende rasgos estructurales. En efecto, el comportamiento activo del héroe en el primer tipo determinará una estructura externa basada en la pura yuxtaposición de aventuras. "Así, una psicología rígida y una conducta que se atomiza en aventuras aisladas se condicionan recíprocamente y ponen en evidencia el peligro propio de este tipo de novela: mal infinito y abstracción" (pp. 95-96). Por el contrario, la anchura y pasividad anímicas del personaje romántico (en el sentido expuesto) condiciona una estructura regida por los estados de alma: "... la disolución de la forma en una sucesión nebulosa e inestructurada de estados de alma, el reemplazo de la fabulación concreta por el análisis psicológico" (pág. 110).

Otra consecuencia del mismo fenómeno: mientras el primer tipo exige, por los hechos señalados, una libre apertura del espacio y un vasto recorrido suyo, la novela romántica de la desilusión recibe un especial trabajo de estructuración del tiempo. "La mayor discordancia entre la idea y la realidad es el tiempo, el desarrollo del tiempo como duración. La más profunda, la más humillante impotencia de la subjetividad en sus propias pruebas se manifiesta menos por el vano combate emprendido contra estructuras sociales privadas de ideas y contra los hombres que las representan, que en el hecho de su falta de fuerza ante el curso inerte y continuo de la duración..." (pág. 119). Por eso, el dominio en esta forma de novela del recuerdo y la esperanza, como intentos de conquistar una relativa permanencia ante el poder avasallador del tiempo.

* * *

Los 43 años transcurridos desde la aparición de este ensayo (Berlín, 1920) hasta su traducción francesa (la española no parece todavía avizorarse) permiten sospechar algo bien sorprendente: el vasto campo de influjo por él ejercido aun en los teóricos de la literatura menos afines al espíritu de Lukacs. Pensamos, al decir esto, en el conocido tratadista Wolfgang Kayser, cuyo formalismo doctrinario no le ha impedido aprovechar más de alguna idea de la obra que comentamos. Claro es que esta deuda —que va más allá de lo reconocido por el mismo Kayser, por

lo menos en sus trabajos divulgados en Chile— no puede ser determinada con rigor desde aquí, en este rincón del mundo completamente alejado de los centros bibliográficos que la harían viable. Con todo, puede señalarse que el estudio del tiempo novelesco efectuado por Lukacs (pp. 119-128) impregnó no pocas páginas del libro más importante del profesor alemán, sobre todo aquellas que se refieren a la novela de personaje y a la estructuración en *tableaux* de la novela de espacio. (*Interpretación y análisis de la obra literaria*, ed. Gredos, pp. 484 y 488). Además, tal conexión es visible en el estudio del narrador. Se sabe la importancia que Kayser concede a la aparición del *narrador personal* como factor constitutivo de la novela moderna. (Op. cit., pp. 461 y ss.; también, *Origen y crisis de la novela moderna*, trad. de E. García, Rev. MAPOCHO, pp. 61 y ss.). Tal narrador se denomina así precisamente por oposición al narrador omnisciente de la epopeya. Ahora bien, en *La Teoría de la novela* hallamos la siguiente afirmación: “Las relaciones que dan coherencia a estos elementos abstractos (del mundo novelesco) son sólo, en su abstracta pureza, de naturaleza formal; por eso el último principio unificador será la ética de la subjetividad creadora, ética que se hará evidente en los contenidos mismos”. De la determinación del carácter formal de la subjetividad que narra (pero sólo de ella) a la postulación de su condición *ficticia* hay, sin duda, más de un paso, pero absoluta continuidad lógica. De hecho, el método fenomenológico propio de Kayser ha venido aquí únicamente a reforzar algo ya contenido en la tesis de Lukacs. Por lo demás, cuando éste habla de la escisión irónica del narrador, en su doble relación con el mundo creado y consigo mismo como elemento de ese mundo, alude implícitamente al juego de perspectivas que, en cuanto *actitud del narrador*, será subrayado por el investigador alemán. Pero —y esto nos parece decisivo— en Lukacs tales rasgos del narrador de novelas están directamente contrapuestos a la índole del sujeto épico y del sujeto trágico. Este último “no es, en la perspectiva de la obra sino un concepto límite, una suerte de conciencia en general” (pág. 42); el sujeto creador de epopeya, en cambio, aunque en su condición de elemento empírico, recibe la totalidad del mundo expresada como “revelación y gracia”. A diferencia de ambos, el narrador necesita moldear su pequeño mundo novelesco de una manera *lirica*. Si se tiene en cuenta el sentido con que Kayser utilizará más tarde esta palabra, sorprenderá incluso hasta la analogía terminológica.

Por supuesto, todas las relaciones que apuntamos y otras más requerirían de un mayor esclarecimiento, que dé cuenta del tránsito desde Lukacs a Kayser. En todo caso, hay allí un apasionante capítulo, digno de todos los esfuerzos de investigación, que permitirá resolver cómo ciertas categorías literarias, primitivamente puestas en una real conexión *histórico-filosófica*, se transforman más tarde en sus propios fantasmas, en puros determinantes *formales*.

JAIME CONCHA