

Aproximaciones a *Teoría de la novela* de György Lukács *Approximations to Theory of the novel by György Lukács*

Francisco Javier Sainz Paz
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)
fjsainzp@gmail.com

Introducción

Todo pensamiento humano es un proceso cambiante que se va complementando con los años, enriqueciendo con cada experiencia que se suscita en nuestras vidas. Pensar que aquellos teóricos que le han brindado tanto al mundo están exentos de ello sería alejarlos de la condición humana que a todos nos ata.

Inicio de esta manera pues la obra que trataremos da muestra de un período en el pensamiento de György Lukács, donde el marxismo aún no permeaba sus cavilaciones, aunque sus preocupaciones ya se concentraban en la vehemente crisis que el capitalismo ocasionaba en todo el mundo.

Lukács nace en Hungría, durante el imperio Austrohúngaro, en el seno de una familia burguesa que acababa de adquirir un título nobiliario.¹ Durante este primer período, el autor mantuvo una actitud de no conciliación con la realidad, la cual suponía una exaltación de la mística de la subjetividad rebelde (Vedda, 2006, p. 60). Su relación con las ideas comunistas es poca y, aunque ya ha leído a Marx, aún no lo ha transformado su lectura. Es una época en la que la épica, principalmente la lectura de *La Iliada* y *El último de los mohicanos* (1757), dará inicio a toda una veta de análisis posteriores, como en la conversación que sostiene con Haz Heiz Holz, recogida en textos como *Conversaciones con Lukács* (1969) y *Pensamiento vivido* (1971).

En esta etapa tenemos a un joven filósofo que, a partir de la fenomenología hegeliana realiza una crítica desde la metafísica y la historia. Esto se puede apreciar

¹ El propio Lukács llegó a firmar algunas de sus obras de juventud como György Von Lukács (Tarr, 1989, p. 132).

en dos textos: “Metafísica de la tragedia” (1910) y “Evolución histórica del drama moderno” (1911). En ellos analizará, por un lado, la correspondencia entre el alma y el mundo en el mundo griego, y por otro, cómo el género dramático ha evolucionado al punto de mostrar desarrollos no trágicos.

Otro punto importante para adentrarnos en la vida de Lukács que marca esta época, es su relación con Max Weber. Cada sábado asistía a su casa donde compartía largas pláticas con académicos que allí tenían una reunión semanal, en las cuales él era de los más jóvenes, junto con su amigo Ernest Bloch (Tarr, 1989, p. 131). La influencia que Weber ejerció sobre nuestro autor fue grande, sobre todo su obra *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* de 1905, pues a través de este esfuerzo fenomenológico Lukács centra sus aportaciones.

Teoría de la novela es una obra escrita entre 1914 y 1916, es decir, durante la Primera Guerra Mundial, y publicada en 1921. Su elaboración corresponde a una intención de continuar sus trabajos anteriores como “Acerca de la pobreza de espíritu” y “El problema del drama no trágico”, ensayos escritos entre 1912 y 1914, donde surgen categorías indispensables para la obra que hoy nos acontece. Sin embargo, el proyecto original de nuestro autor no era escribir *Teoría de la novela*, sino una estética que le ayudaría a cumplir con los requisitos para obtener una cátedra en la Universidad de Heidelberg, gracias a la ayuda de Max Weber. Empero, el plan se vino abajo debido a su procedencia no alemana. Lukács dejó ese proyecto para comenzar uno nuevo donde analizaría el género novela y el cambio que estaba sufriendo.

De este modo, me dispongo a exponer algunas de las ideas que Lukács nos presenta en este texto. No pretendo realizar un resumen pormenorizado de las ideas de este libro, sino exponer su curso y perspectivas que, a mi juicio, han construido los esfuerzos teóricos que empleamos hoy en el quehacer estético del análisis literario.

Teoría de la novela

Lukács de inicio esboza la unidad de *ethos* en la antigua Grecia, y considera que las ideas de los hombres son compartidas al punto que existe una gran armonía: “el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas” (Lukács, 2010, p. 19). Es decir, las ideas de los hombres son compartidas al punto que también comparten un *ethos*, un universo comparte la misma visión dejando todo en armonía. Esto lo dice con nostalgia, mostrando que esos tiempos eran más sencillos y mejores, pues el hombre, al salir en búsqueda de aventuras podía correr peligros, enfrentar monstruos terribles, tareas difíciles que realizar, pero no conocía el verdadero tormento, pues en su búsqueda nunca se topó con el peligro de en-

contrar un vacío en su existencia o en el mundo (Lukács, 2010, p. 20). Ese mundo armónico tenía un sentido y cada uno sabía su lugar en él.

Nuestro autor realiza una crítica a la modernidad desde la nostalgia. A partir de la creación de una segunda naturaleza, es decir, de relacionarnos con el mundo a partir de la elaboración de objetos:

Hemos inventado la productividad del espíritu, por eso las imágenes primigenias han perdido la capacidad de prestar evidencia para nosotros, y nuestro pensamiento sigue el infinito camino de una aproximación que nunca se alcanza por completo. Hemos inventado el acto de dar forma, por eso todo lo que nazca de nuestras manos agobiadas y desesperadas siempre será incompleto (Lukács, 2010, p. 25).

Es curioso que a este análisis, al cual arribó el propio Marx, nuestro autor haya llegado por medio de una bibliografía similar, la obra de Hegel. Empero, la gran diferencia estriba en el punto desde el cual se critica al mundo. Lukács lo hará desde la nostalgia, desde el pensamiento de que la antigua Grecia ofrecía un mejor desenvolvimiento del hombre. Marx, por su parte, en su razonamiento, muestra que el único camino para que el hombre pueda desarrollar todas sus habilidades está en la realización de una sociedad sin clases.

Aún así, el joven Lukács ya es capaz de analizar las consecuencias de haber centrado todo en el individuo en la modernidad: “Hemos hallado en nosotros mismos la verdadera y única sustancia, por eso establecemos un abismo insalvable entre el acto cognitivo y la acción, entre el alma y la figura, entre el ser y el mundo” (Lukács, 2010, p. 25). Ese abismo insalvable que se suscita entre el mundo y el individuo tendrá la repercusión de crear la misma distancia entre las personas, de manera que existirá una imposibilidad comunicativa, donde el lenguaje será un instrumento para mentir. Es entonces que tenemos sociedades de átomos.²

Es de destacar que la concepción que tiene nuestro autor acerca del mundo griego proviene de sus lecturas de Goethe, en especial de la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Mesiter* (1774). Es por ello que adolece de lo mismo que la del escritor alemán: se trata de una idealización que deja fuera de su concepción muchos hechos (como el carácter esclavista de la sociedad griega en la que tan sólo un puñado podía realizarse a plenitud). Además de ello, está el hecho de que Goethe, quien muere en

² Esta tesis también tiene semejanzas con las propuestas de la tesis doctoral de Marx, *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y la de Epicuro* (1841), donde mostrará la atomización de las sociedades occidentales.

1832, no pudo ver los grandes templos griegos, ya que las excavaciones de estos se realizaron a mediados del siglo xx.

En esta idealización del mundo griego, tenemos que no hay diferencia entre historia y filosofía, de manera que hay una plena correspondencia entre las esferas de pensamiento: “Su historia del arte es una estética metafísico-genética; su desarrollo cultural, una filosofía de la historia” (Lukács, 2010, p. 26).

Los grandes cuestionamientos a los que convidó el mundo griego tuvieron para Lukács respuesta en los diferentes géneros que ejercieron: épica, tragedia y filosofía (Lukács, 2010, p. 26). La gran pregunta de la épica fue: *¿cómo puede la vida volverse esencial?* Para nuestro autor, ese cuestionamiento maduró cuando la tragedia se preguntó *¿cómo puede hacerse viva la esencia?* Pues fue entonces que “los hombres cayeron en la cuenta de que la vida tal como era [...] había perdido la inmanencia de la esencia. En el destino formador y en el héroe que, creándose a sí mismo se encuentra, la esencia cobra vida” (Lukács, 2010, pp. 26-27). El héroe trágico tomó “el relevo del hombre vivo de Homero, y el nuevo hombre de Platón, el sabio, con su gran actividad cognitiva y visión creativa, no sólo desenmascara al héroe trágico sino que ilumina el oscuro peligro que este ha vencido; el nuevo hombre sabio de Platón, al superar al héroe, lo transfigura” (Lukács, 2010, p. 27). El héroe trágico no depende de los dioses para realizar todas sus hazañas, sino de su intelecto que lo conduce por diversos senderos. Sócrates no necesita de una fuerza descomunal, ser un semidiós o de cierto favor de los dioses. Su muerte es trágica pues es un héroe reconocido por todos. Su enfrentamiento con la muerte es la rendición ante una situación que no puede ser cambiada, pero que le brinda orden al mundo y entendimiento a una comunidad.

Con la caída de Grecia se fue ese momento único de un *ethos* compartido por una comunidad. Empero, ello volvió a suceder con el mundo católico-cristiano. Allí resurgió la épica que generó producciones como la novela de caballerías, misma que darían inspiración a tantos mitos que serían compartidos por todo el mundo occidental. La leyenda artúrica, que en su mayor parte fue escrita por Chrétien de Troyes, fue imitada en todo el mundo, dejando producciones como *El Amadís de Gaula* y *Tristán de Leonis*, por mencionar algunas. Incluso siglos más tarde fue inspiración para ciertos cantares como el de *Mío Cid*.

En todas estas obras podemos encontrar una serie de patrones que serán parte de este héroe épico: ascendencia real que lo hace distinguirse del pueblo llano; un momento de desgracia donde pierde esa nobleza (en las novelas de caballerías generalmente un niño se pierde, así como Moisés, y es adoptado por otra persona noble; el Cid, al inicio del cantar es expulsado y todos lloran su partida); una serie de proe-

zas que lo llevarán a obtener prestigio y a recuperar su nobleza; una prueba donde se simbolizará un descenso a los infiernos, del cual saldrá avante e iluminado; por último un enfrentamiento en el cual recobrará lo perdido y su lugar en el mundo. Este héroe es un representante de una comunidad —el mejor de ella—, de manera que su andar por el mundo no es solitario, siempre camina con la ayuda de una entidad superior que lo ayuda a cada momento.

He tratado de resumir los pasos por los que debe pasar un héroe de la épica de la Edad Media. Sin embargo, hay muchos otros más que vale la pena revisar para mostrar en qué grado este modelo es repetido en toda Europa en las producciones culturales de la época, para de esa manera mostrar, hasta qué punto este *ethos* era compartido.

Con la llegada del Renacimiento, plantea Lukács, nuevamente ha llegado el tiempo de la tragedia, pues en esta época Dios se aleja de los hombres, se convierte en un extraño que mira distante. El hombre entonces tiene que arrojarse al sinsentido del mundo para entenderlo, al cual se enfrentará y tan sólo en los últimos instantes de vida, o por intervención milagrosa, es que el héroe podrá conocer su lugar en el mundo.

Sin embargo, más adelante Lukács apunta que en el drama se suscitará un nuevo tipo de desarrollo no trágico. Uno de los principales ejemplos de esto es *La Tempestad* (1610) de Shakespeare. En esta pieza dramática tendremos la figura de un sabio, Próspero, quien ordena todos los acontecimientos para que todo resulte para bien entre Ariel, que representará lo espiritual, y Calibán, quien representará lo material. Aquí la redención no estriba en la muerte de los personajes, sino en la reconciliación social. Pensemos en otra afamada obra del dramaturgo inglés, *Romeo y Julieta* (1597), donde los personajes principales están enfrentados entre sí dado que sus familias son enemigas a muerte. En esta obra podemos ver cómo el amor es socavado por el odio, cómo la ley del hombre es más poderosa que la ley natural del amor; la solución propuesta en *Romeo y Julieta* es que la única redención y conciliación que puede existir entre estos personajes es la muerte de ambos jóvenes. Este es un desarrollo trágico de las acciones y con la comparación entre ambas obras podemos ver cómo un mismo género da soluciones distintas a un mismo problema.

Lukács, asimismo, marca ciertos rasgos compartidos del drama no trágico, como lo es la providencia que interviene para arreglar ciertos malentendidos. Hay una figura del sabio que arregla todo para que los personajes se reconcilien y, justamente, el problema se resuelve en comunidad.

Otra constante del drama no trágico es la búsqueda por la inclusión de estos tres aspectos ya mencionados (individuo, mundo natural y comunidad) para tratar de unificarlos en una solución. De este modo, el héroe no trágico estará en el intersticio

entre el individuo y la comunidad, pues su peripecia tendrá como resultado la integración en el mundo y la comunidad.

Así, llegamos a la forma novela, cuyo nacimiento traerá consigo la necesidad de plasmar la totalidad en términos abstractos, no como reflejo, sino como transfiguración de la realidad, con una selección de materiales estéticos y estetizables, es decir, dignos de estar en la obra, no por un carácter de belleza, sino como síntesis de algún aspecto (Lukács, 2010, p. 65). Esta aspiración de plasmar la totalidad se concretará por medio de un sistema que “pone el acento en la convencionalidad del mundo objetivo y en la interioridad del subjetivo. Así, en sentido hegeliano, los elementos de la novela son enteramente abstractos” (Lukács, 2010, p. 65). Es decir, es esta “la intención detrás del proceso configurador que, en vez de vencer la distancia entre estos grupos abstractos de elementos, la deja subsistir y la vuelve experiencia sensible de los personajes de la novela” (Lukács, 2010, p. 65).

Esta transfiguración de la realidad en experiencia sensible de los personajes tendrá como resultado un mundo con ciertos límites, una tendencia hacia lo no establecido, un futuro incierto al que los personajes tendrán que enfrentarse. Es por ello que Lukács afirma que “la novela es la expresión artística de la madurez viril, en contraste con el infantilismo normativo de la epopeya. Esto significa que la totalidad del mundo de la novela, entendido objetivamente, es una imperfección; y vivido subjetivamente, una resignación” (Lukács, 2010, p. 66).

La novela tendrá la posibilidad y necesidad de realizar una mezcla de géneros, pues su compleja labor frente a la totalidad así lo requiere: “Los géneros artísticos ahora se entrecruzan unos con otros, con una complejidad difícil de desentrañar, y se convierten en auténticos rastros o en falsa búsqueda de un objeto que ya no aparece claramente dado” (Lukács, 2010, p. 32). Es de esta manera que podemos entender la inserción en la novela de segmentos ensayísticos, de prosa poética, lírica, periodística y biográfica. Cada uno tiene una función concreta y una dirección dentro la obra. Por ejemplo, para Lukács la forma externa de la novela es biográfica: “La oscilación entre un sistema conceptual que nunca termina de capturar la vida y un complejo vital que nunca alcanza la perfección, pues esta es inmanentemente utópica, sólo puede objetivarse en la organicidad de la biografía” (Lukács, 2010, p. 72). La novela, al seguir la trayectoria de búsqueda de un héroe en un mundo extraño para él, necesitará un narrador que, ya sea desde la omnisciencia, o en primera persona, dé juicios acerca del mundo al que se enfrenta:

El personaje principal de una biografía lo es por su relación con un mundo de ideales que se encuentran por encima de él; pero, al revés, ese mundo sólo alcanza expresión

a través de la experiencia de ese sujeto. Así, en la biografía, el equilibrio entre ambas esferas, del que es imposible dar cuenta y alcanzar por separado, da lugar a una nueva vida autónoma que es, sin embargo, paradójicamente completa en sí misma e inmanentemente significativa: la vida del individuo problemático (Lukács, 2010, p. 73).

La forma novela es necesaria en tanto el héroe representa, ya no más a una comunidad (pues ese ideal ha desaparecido), sino a un sistema de valores e ideas, que será la razón por la que esté enfrentado al *ethos* principal (Lukács, 2010). De esta manera, sucederá lo mismo con cada uno de los géneros que se entremezclan en el romance, en la novela: “La composición de la novela comprende la paradójica combinación de elementos heterogéneos e independientes en un todo orgánico que es destruido una y otra vez” (Lukács, 2010, p. 79).

Pero para Lukács hay un principio unificador en este entramado de elementos: el autor y su “ética de la subjetividad creativa”. Esta ética se transformará dentro de la obra en la “objetividad normativa del autor”, la cual no llega a penetrar “los objetos de la forma” (Lukács, 2010, p. 80).

Lukács nos plantea la necesidad de visualizar la especial relación que se suscita entre el autor y el narrador, en donde el primero será quien llevará la carga ética del producto artístico; y el segundo, la responsabilidad y necesidad de que esa ética penetre hasta cierto punto ese mundo imaginado, pero de manera que no sobrepase el propio *ethos* interno, para que la obra pueda realizar su propuesta estética y esta pueda ir más allá del presente que la vio nacer, pues de otra manera, pone en peligro “su relación constitutiva con el objeto” (Lukács, 2010, p. 88).

Cabe destacar que Lukács vislumbra al autor como responsable de todo ello, anotando que tiene otro modo especial en tanto instancia narrativa. Ello será importante como paso previo para futuros trabajos que analizarán el papel y función del narrador (como los de Gérard Genette). Por otra parte, al reflexionar sobre la relación entre el narrador y los personajes, Lukács (2010) dice lo siguiente:

¿Hasta qué punto los personajes de un escritor son objetivos? Hasta el punto en que el hombre es libre en su relación con Dios; un héroe será libre cuando, tan orgulloso como Lucifer, haya alcanzado la perfección dentro y fuera de sí; cuando, para que su alma actúe con libertad, haya eliminado todas las medias verdades del mundo que ahora domina por su muerte. Y mientras su experiencia se perfecciona y toma la forma de una obra, lo hace dentro de las categorías prescritas en el momento histórico-filosófico del reloj universal. De esta forma, su libertad está sujeta a una doble dialéctica, una teórica y otra histórico-filosófica (p. 88).

Es así como los personajes estarán sujetos a una lógica inmanente en el texto y su búsqueda por reencontrarse como parte del mundo estará signada por ella. Todo esto es para Lukács la muestra de que la forma romance o novela nace como expresión del siglo XIX y de los inicios del XX: “la razón por la cual esa totalidad –la novela– es la forma artística representativa de nuestro tiempo: las categorías estructurales de la novela se corresponden constitutivamente con el mundo tal cual es hoy” (Lukács, 2010, p. 90).

Teoría de la novela es un texto escrito en dos partes. En la primera busca dar cuenta, desde la nostalgia, de la importancia de las producciones culturales de la antigua Grecia y su evolución hasta los albores del siglo XX. Sin embargo, el interés principal de nuestro autor es mostrar qué está ocurriendo con el género novela.

Es así que en la segunda parte, Lukács nos plantea que la forma novela está caracterizada por la existencia de un héroe problemático, que su psicología se encuentra en “el campo de acción de lo demoníaco” (Lukács, 2010, p. 86). Pues su búsqueda asimismo lo es, y en ello hay un carácter de degradación: busca valores auténticos en un mundo que sufre de lo mismo. Este héroe, al no compartir la misma degradación, será un loco o un criminal. De allí su carácter problemático al no poder establecer comunicación con el *ethos* de su comunidad, que ha dejado de lado el concepto de comunidad por el de individuo.

Es así que establece una tipología de la novela que parte de la relación que entabla el héroe con el mundo, para analizar un conjunto de novelas escritas en distintos siglos.

El primer tipo es “la novela del idealismo abstracto”. En ella podemos apreciar a un héroe que se caracteriza por las acciones que realiza y un pensamiento que no logra entender, o que choca, con la complejidad que lo rodea. El mayor ejemplo es *El Quijote* (1605) de Cervantes.

Nos dice que Cervantes no sólo nos muestra cómo la novela de caballerías había sucumbido, como toda épica, ante la dialéctica histórico-filosófica, sino que esta estética, al ser repetida y copiada, se convirtió en una épica vacía, de mero entretenimiento. Y esto es porque “Cervantes vivió el período del último gran misticismo, el período del fanático intento por renovar una religión internamente en decadencia” (Lukács, 2010, p. 99). Es así que *El Quijote* logra mostrar cómo aquellas cosas que pudiesen parecer eternas, llegan a perder sentido, y sufren del barrido del tiempo. Así, a medida que “los demonios se retiran del mundo, el alma demoníacamente estrechada enfrenta un nuevo dilema: o bien renuncia a cualquier tipo de relación con la vida o pierde su anclaje inmediato en el verdadero mundo de las ideas” (Lukács, 2010, p. 100). En *El Quijote*, tenemos a un héroe que sabe que sus valores son los correctos aún cuando el mundo no los comparta, y ello se repetirá con cada

aventura. De manera que en la novela de Cervantes se genera un dinamismo y “se alcanza la unidad entre base y objetivo final, la divergencia entre alma y realidad se vuelve misteriosa y, en apariencia, cuasi irracional” (Lukács, 2010, p. 106).

El segundo tipo es “la novela psicológica”, en donde encontramos una actitud más pasiva del héroe, lo que resulta en constantes cavilaciones que demostrarán su insatisfacción con el mundo. Como ejemplo se ofrece *La educación sentimental* de Flaubert escrita en 1869.

Para Lukács (2010), en este tipo de novela el alma se “ha vuelto demasiado amplia en relación con el destino que la vida puede ofrecerle” (p. 108). Esta vida interior del héroe compite con la exterior debido a la creencia de una plenitud del alma; la idea del fracaso al intentar sustentar esto es “el objeto de la obra” (Lukács, 2010, p. 109). De allí que la pasividad del héroe sea una tendencia que se inclina “a evitar conflictos y luchas externas más que a involucrarse, una tendencia a dirimir dentro del alma todo lo que a esta le concierne” (Lukács, 2010, p. 109). De esto modo, el héroe será presa del “deseo sobre-dimensionado, sobre-determinado de una vida ideal, en contraposición a la real; el reconocimiento de que ese deseo está condenado a ser insatisfecho; una utopía basada desde el inicio en la incómoda certeza de la derrota” (Lukács, 2010, p. 113).

En este tipo de novela el mundo está gobernado por una segunda naturaleza, es decir, por aquellos objetos que ha creado el hombre y le han robado su humanidad, o como lo plantea nuestro autor: “esto significa que todas las objetivaciones formales de la vida social pierden su significación para el alma” (Lukács, 2010, p. 110). Es por ello que la relación que el héroe mantendrá con el mundo será positiva al no buscar alterar el *ethos* y de cierta manera adecuarse a él. Empero, el malestar permanecerá, por lo que ese aspecto negativo en el héroe tan solo existirá como latencia.

Por otra parte, al analizar este género nos brinda una de las características principales de la novela: el tiempo. Lukács sostiene que el único género que toma al tiempo como uno de sus elementos constitutivos es la novela. El drama no conoce al tiempo de esa manera pues su representación debe suscitarse frente a los espectadores. En la épica, el tiempo se maneja de otra manera; en *La Odisea*, aunque Odiseo se va por diez años, el tiempo no afecta su ser ni lo cambia; Odiseo llega siendo el mismo, como lo demuestra el reconocimiento de su perro. Lukács (2010) afirma:

Los héroes no dan cuenta del paso del tiempo dentro de la obra; el paso del tiempo no afecta sus cambios internos o su posibilidad de cambiar. Sus edades son asimiladas en los personajes, y Néstor es anciano de la misma manera que Helena bella o Agamenón

poderoso. Es cierto que los personajes de la épica conocen la dolorosa lección de vida de envejecer y morir, pero para ellos es mero conocimiento, reconocimiento (p. 119).

En la novela, el tiempo aparece como la ruptura de lo inmortal, de manera que lo temporal cobra la mayor relevancia, pues la lucha contra el tiempo será la verdadera lucha del héroe. En la novela de la decepción este será uno de los principales factores:

En estas novelas todo el valor está colocado del lado del protagonista derrotado quien, por hallarse al borde de la muerte, rebosa en belleza y juventud lacerada, mientras al tiempo se le atribuye la aspereza, la severidad, la falta de ideas (Lukács, 2010, p. 120).

El tiempo así mismo traerá consigo la memoria. Tanto en el drama como en la epopeya, explica Lukács, el recuerdo es tan presente que no se diferencia: no hay “diferencia cualitativa entre la experiencia del pasado y del presente” (Lukács, 2010, p. 124). La memoria, en la novela, transformará a los personajes y les traerá información necesaria para la comprensión del momento en que viven y de esa manera el sujeto verá “la unidad orgánica de la totalidad de su vida a través del proceso por el cual su presente empírico es producto de su vida pasada plasmada en el recuerdo” (Lukács, 2010, p. 125). Para Lukács, esta es la base de *La educación sentimental* de Flaubert:

Con la absoluta desolación de su materia, es la única que alcanza una objetividad épica verdadera y, a través de ella, la energía positiva y afirmativa de la forma lograda. El tiempo hace posible la victoria. El ilimitado e ininterrumpido flujo del tiempo es el principio unificador de la homogeneidad que suaviza los bordes filosos de los fragmentos heterogéneos y los pone en relación, aunque sea una relación irracional e inexpresable. El tiempo ordena el caos de la vida de los hombres y la hace aparecer como un fluir espontáneo, una entidad orgánica; los personajes aparentemente irrelevantes adquieren sentido, se relacionan, vuelven a separarse y a desaparecer en aquel sinsentido que precede al hombre y lo sobrevivirá (Lukács, 2010, p. 123).

La educación sentimental, para nuestro autor, tendrá el acierto de no incurrir en la épica a través de estas estrategias, y es por ello que la designa como “el mejor modelo de la forma de novela” (Lukács, 2010, p. 127).

El tercer tipo es la novela educativa en donde el héroe se autolimita; renuncia a esa búsqueda demoníaca, aunque no por ello se rinde ante ese *ethos* con el que está inconforme: se trata de una autolimitación de la madurez viril. Aquí ofrece como ejemplo *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe.

El héroe de este tipo de novela tiene el anhelo por una tierra ideal, un hogar soñado donde todo se desenvuelve de manera que logra superar su soledad y reintegrarse a la comunidad. Esto culminará, no con la obtención de ese deseo, sino con su adaptación a otra comunidad:

Es el fruto de una resignación rica y enriquecedora, la coronación de un proceso de educación, un estado de madurez alcanzado con esfuerzo. El contenido de tal madurez es un ideal de humanidad libre que comprende y afirma las estructuras de la vida social como formas necesarias de la comunidad humana (Lukács, 2010, p. 131).

Sin embargo, este héroe vence la soledad y ese anhelo suyo es compartido por toda una comunidad que sufre el mismo proceso. Es decir: “la base filosófica de la relatividad de la posición del héroe es la posibilidad de éxito de las aspiraciones tendientes a un objetivo común; los personajes individuales se hallan íntimamente relacionados por esta comunidad de destino” (Lukács, 2010, p. 132).

La denominación de novela pedagógica tiene origen en el equilibrio que se establece entre acción y contemplación. Hay un proceso consciente y dirigido hacia los ideales y perspectivas de cada obra. El peligro que acecha a los personajes es el de la incapacidad de adaptarse a esa comunidad. Y así como existe la condenación individual, también la salvación pero en tanto individuos dentro de la comunidad. El personaje central se volverá problemático no por sus ideas no concordantes con el *ethos* comunitario, sino que como prueba de la discrepancia que existe entre mundo y alma; su resignación será la cara externa que mostrará, y su no aceptación la guardará para el mismo. Para Lukács (2010), *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe es la única obra de este género literario que logra rebasar el peligro de idealizar la realidad y que, por tanto, evita que esta se convierta en inverosímil, lo que anularía el carácter problemático del héroe y su medio.

El cuarto tipo de novela que describe Lukács habla de la posibilidad de un regreso a la épica por medio de los sentimientos de la comunidad y, como mayor ejemplo, propone a Tolstói. Para Lukács, el acercamiento que logra la literatura rusa del siglo XIX a “ciertas condiciones orgánicas naturales, que fueran el sustrato de su actitud subyacente e intención creativa, hizo posible que esa literatura fuera creativamente polémica” (Lukács, 2010, p. 144). Así Tolstói, como novelista de la decepción, crea una forma que supera la epopeya y poco tiene que ver con la novela, pues:

Aspira a alcanzar una vida basada en los sentimientos de comunidad entre seres humanos simples, íntimamente ligados a la naturaleza, que se mueva de acuerdo a los

ciclos de nacimiento y muerte y excluya toda estructura innatural, que conduzca a la desintegración y al estancamiento (Lukács, 2010, p. 144).

Lo irónico para Lukács resulta del hecho de que esto lo logre Tolstoi a través de la forma novela. La explicación que nuestro autor otorga la sustenta en el desarrollo dentro de la novela de dos realidades heterogéneas: la interna en la diégesis y la externa en lo histórico-filosófico. El resultado, lejos de plasmar una obra que no pretenda abarcar una totalidad, muestra “la experiencia empírica de pasar de una realidad a otra” (Lukács, 2010, p. 146). Como lo explica Lukács (2010):

De la paradójica relación entre la mentalidad del escritor y el momento histórico en que se encuentra, una experiencia sentimental, romántica finalmente se convierte en el centro la obra: la insatisfacción de los personajes principales con todo lo que les ofrece el mundo de la cultura, y la búsqueda y hallazgo de la segunda realidad, la más esencial: la realidad de la naturaleza (p. 146).

Sin embargo, en esa naturaleza el héroe no podrá alcanzar la plenitud buscada, ni mucho menos convertirla en su hogar, lo cual resulta en la paradoja del desarrollo de sus obras, pues no le interesa mitigar de modo alguno las consecuencias de ese mundo.

Lukács así termina su tipología de la novela del XIX. Pero es aquí cuando lanza una máxima que ha acompañado a la historia de la crítica literaria acerca del desarrollo del género romance: la novela ha muerto. Para él:

El desarrollo de la literatura no ha traspasado aún la novela de la decepción, y la literatura más reciente no revela ninguna posibilidad de crear otro tipo que sea esencialmente nuevo; lo que ahora existe es una imitación ecléctica, epígona de los tipos anteriores, cuya aparente fuerza productiva se confina a las áreas formalmente inesenciales de la lírica y la psicología (Lukács, 2010, p. 151).

Para nuestro autor, este género ya no puede dar más allá de lo que alcanzó Tolstoi, pues *La guerra y la paz* es la culminación de la novela de la decepción. Sin embargo, hay otro escritor del cual le interesa escribir y avisa que está haciendo algo nuevo: Dostoievski. Para Lukács, el escritor ruso no escribe novelas y es por ello que, desde su perspectiva, sale de la materia de este libro. Empero este fue uno de los proyectos inconclusos de nuestro autor, pues en realidad *Teoría de la novela* era la primera parte de otro estudio acerca de Dostoievski, el cual no logró concretar.

¿Qué hay de novedad en Dostoievski que hace decir a Lukács que él no hace novela? Lo primero que tendríamos que avisar es que, de cierta manera, es cierto que la novela ha muerto. Pero hay que circunscribir esta aseveración. La novela del XIX ha muerto y la repetición de los logros que alcanzó sería imposible. ¿Pero la novela que se desarrolló en el siglo XX es diferente a la del siglo XIX? Sí, hay una gran cantidad de diferencias, pero en todas las obras maestras de este género podemos rastrear la impronta de los grandes maestros decimonónicos.

Ya que he tratado de mostrar, lo que a mi juicio, son algunas de las contribuciones de este libro, es necesario mencionar las limitaciones del mismo. Como el propio Lukács lo menciona en el prólogo de 1962 a ese mismo texto, su mayor carencia es tratar de hacer una selección y encasillar todas las producciones novelísticas en una tipología sustentada en aquellas que considera como las mejores. Es decir, tiene una intención canónica: mostrar cuál es la buena literatura y cuál no logra los alcances deseados. Dentro de su clasificación minimiza, o ni siquiera toma en cuenta, autores como Stendhal, Sterne, Balzac o Dickens. Para Lukács (2010), el canon es Cervantes, Calderón de la Barca, Goethe, Flaubert y Tolstói.

Sin embargo, hay que mencionar que sin perjuicio de lo anterior pierde vigencia el texto de nuestro autor porque es uno de los primeros trabajos que buscan analizar como género literario a la novela y de explicar sus principales características a través del análisis de una serie de obras. El uso del tiempo y de la memoria, la relación héroe y mundo, la separación entre autor y narrador, la relación mundo intradiegético y extradiegético, son algunas nociones que emplea Lukács (2010) para distinguir las distintas obras literarias. Todas ellas han sido el punto de partida para grandes análisis y teorías en el siglo XX, que nos han ayudado a entender, desde distintos ángulos, a la literatura.

A más de cien años de la publicación de este texto, podemos emplear varias de las nociones expuestas aquí. Tal vez, la más problemática sería la del héroe, pues con todos los avatares que han acontecido hasta nuestros días, toda la irracionalidad, la tristeza, las guerras, el hambre, la pobreza y la creencia en la imposibilidad de cambiar el desamparo en el que se encuentra el ser humano, es difícil que en nuestro imaginario podamos pensar en la noción de héroe; en el mundo del análisis literario, esta categoría pasó a ser la de personajes principales y secundarios, y en ocasiones a tener alguna denominación de positivo o negativo, o algún tipo de denominación similar. Ello es porque este nuevo protagonista-individuo se va alejando cada vez más de la sociedad. El deseo de Lukács (2010) de que el héroe se reencuentre con su comunidad es cada vez más lejano (aún no hemos producido obras que se alejen tanto de esa tipología establecida por nuestro autor y es por ello que aún tienen cierta vigencia).

Actualidad de Lukács en México

Me gustaría mostrar cómo las categorías descritas siguen vigentes en la obra de un escritor mexicano de la primera mitad del siglo xx: José Revueltas, escritor y comunista mexicano, recordado mucho por su participación en el movimiento estudiantil de 1968 en México, por sus textos de política, estética y filosofía y su vasta obra literaria que abarca casi todos los géneros. Es por ello que me gustaría realizar un último ejercicio.

Por razones de espacio, me referiré a una novela, *Los errores* (1964), y más concretamente a un personaje, Olegario Chávez. Esta novela está construida por medio de dos historias paralelas, que se entrecruzarán por medio de la acción de algunos de sus personajes a la mitad el relato, para separarse de nuevo. El final nuevamente unirá el destino de todos en la diégesis. Se desarrolla en la Ciudad de México con un tiempo histórico-ficcional que retoma muchos sucesos alrededor del mundo en la década del treinta del siglo xx. Así, las dos tramas están organizadas por dos tipos de personajes: lúmpenes y comunistas. Asimismo, las acciones se suscitan a través de dos asaltos que cada grupo de personajes protagonizará. Los lúmpenes asaltarán a un prestamista, lo que devendrá en una serie de tropiezos que enredará una cadena alienante de sucesos que sólo les traerá encerrarse en sus propias enajenaciones. Los comunistas asaltarán, por orden de la dirección del partido, las oficinas de una organización anticomunista. Ello en realidad será el modo por el cual la dirección del partido buscará ultimar a uno de sus miembros al que considera como incómodo.

En todo este tejido aparece Olegario Chávez, comunista que tiene un gran contacto con los bajos mundos de la ciudad de México. Conoce los recovecos y las mañas de los asaltantes, el cómo opera el mundo de la prostitución y la corrupción, pues lo ha conocido en la cárcel. Asimismo es un militante que no sólo tiene habilidades manuales y físicas (la mayoría de los militantes comunistas de esa época no tenían mucha preparación teórica debido a las prohibiciones de textos del estalinismo y la ausencia de textos para la divulgación entre ellos). Además de esas habilidades, tiene, como decíamos, una gran preparación teórica en la que incluso, por sus acciones, se puede apreciar la lectura de textos prohibidos o vilipendiados por el estalinismo, como lo fueron los *Manuscritos económico filosóficos de 1844*. Además de esa preparación y habilidad, es parte de la dirección del partido, por lo que sabe de las terribles acciones que se han llevado a cabo a raíz de Los Procesos de Moscú.

Olegario Chávez es el único personaje que atraviesa toda la obra y las dos tramas que la componen. Al tiempo que está realizando una batalla épica por salvar a algunos de sus compañeros, esa búsqueda lo conducirá por una serie de cavilaciones

que lo pondrán a prueba en cada momento, dejándolo en la posición más solitaria: la de luchar en las sombras y caer en las mismas. Tenemos un sujeto cuyo mundo interior ya no concuerda con el *ethos* comunal al cual se enfrenta (el estalinismo). Ese enfrentamiento trae consigo un malestar (que el propio personaje denominará como “angustia de partido”) que lo conducirá a buscar salir de esa situación (trata de que la historia de Emilio Padilla³ salga a la luz y de que no maten a Pintos). El desenlace de este héroe será la tragedia de su imposibilidad de cambiar su situación y rendirse a sus posibilidades (al darse cuenta de que mata a un compañero, se rinde, deja que lo capturen y lo culpen de una serie de crímenes que no cometió). Olegario es el único personaje que podría ser considerado como positivo e incluso se adecua a lo que Lukács denomina como héroe moderno.⁴ No obstante, la estética de Revueltas, su realismo crítico, rebasa el margen de la concepción del héroe al poner a cada personaje frente a sus alienaciones y en perspectiva de sus propias cavilaciones.⁵

Conclusiones

Con esto he querido mostrar cómo las ideas de Lukács pueden ser retomadas y siguen vigentes para el quehacer literario y su análisis crítico. Muchas otras nociones unen a Lukács con Revueltas pero eso será materia para otras investigaciones. Un último aspecto que me gustaría tocar es la dedicatoria a *Teoría de la novela*. Yeliena Andreievna Grabenko fue una refugiada anarquista que tras su participación en las revueltas rusas de 1905 tiene que huir al extranjero. Ella fue la primera esposa de Lukács, quien se casa con ella para que no sea deportada y sufra la tortura zarista. Nuestro autor no tuvo ninguna relación sentimental con Yelena, más que una admiración por encarnar un espíritu que para el joven Lukács empezaba a despertar: la necesidad de la transformación radical de la sociedad, a la que más tarde llamará socialismo.

³ Personaje que tiene sustento histórico en Evelio Badillo, comunista mexicano que conoció Revueltas en la Unión Soviética. Allá fue acusado de tratar de asesinar a Stalin tras pintar en un baño “Muera Stalin”. Fue encerrado en un Gulag por casi 20 años. Tras su muy difícil regreso a México, fue encontrado muerto en situaciones que hacen pensar que fue asesinado. El personaje ficticio de la novela tiene el mismo destino que Evelio.

⁴ Olegario es un obrero, capaz de realizar las más altas cavilaciones, con quien el narrador une su perspectiva e incluso es vehículo para exteriorizar sus propias ideas, empero, no se nos dice si para llegar a estas conclusiones tuvo algún tipo de preparación teórica, por lo que asumimos que por su propia cultura y experiencia le bastan para ello. En ese sentido podría ser tomado como una idealización positiva de los comunistas, a modo de un exemplum.

⁵ En Revueltas (1973) Olegario reflexiona acerca del silencio de los comunistas, de aquellos que aceptaron los improperios y acusaciones durante Los Procesos de Moscú, de manera que sabe qué es lo que le espera tras ser detenido (pp. 222-225).

Referencias bibliográficas

- Goldman, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Lukács, G. (2010). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Revueltas, J. (1973). *Los errores*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Tarr, Z. (1989). "A note on Weber and Lukács". *International Journal of Politics, Culture and Society*, 3(1), pp. 131-139.
- Vedda, M. (2006). *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla.