

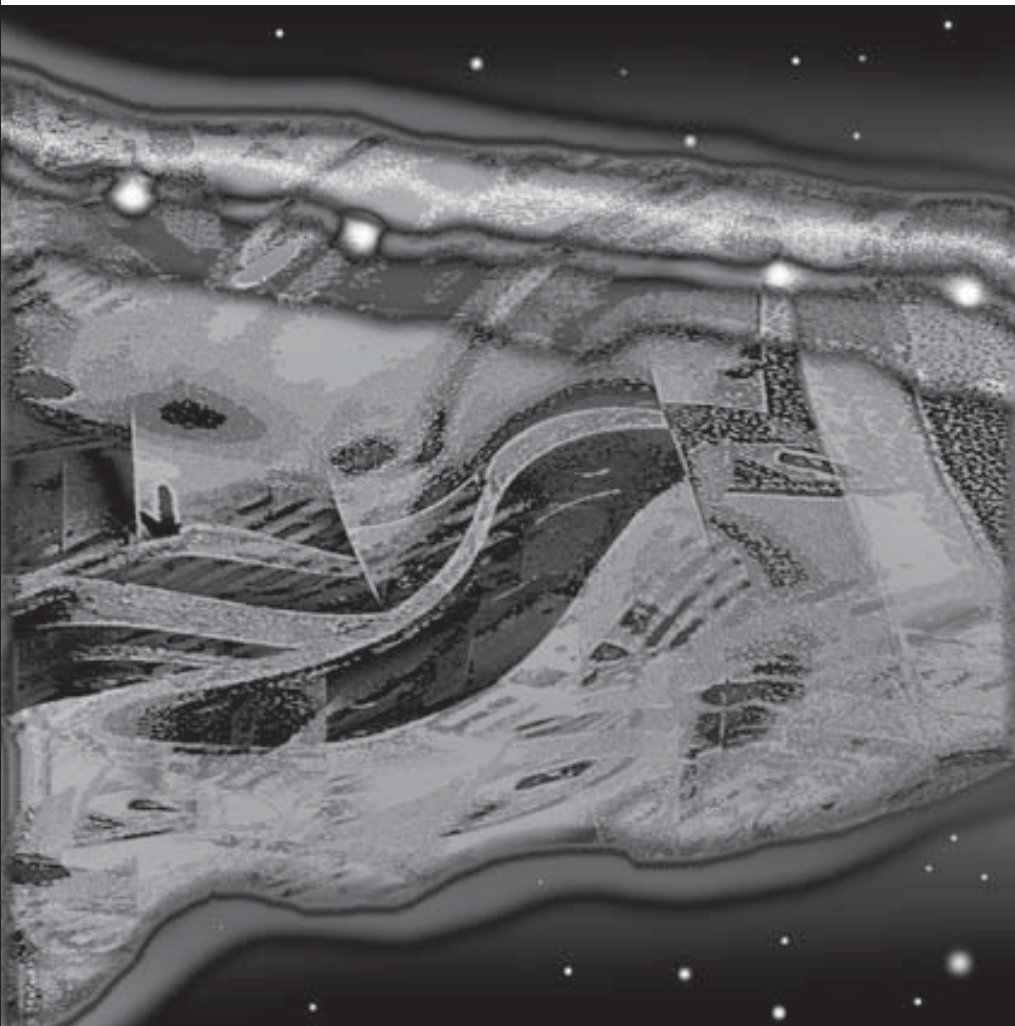
# LA NOVELA COMO RECONCILIACIÓN APORÉTICA CON EL MUNDO

Fernando Martínez Ramírez

Fernando Martínez Ramírez es profesor-investigador del Departamento de Política y Cultura de la UAM Xochimilco. Premio Internacional de Cuento La Guadalupeña 1994 y Premio Nacional de Periodismo Cultural José Pagés Llergo 2000. Autor del libro de cuentos *La babel de los payasos* (Miguel Ángel Porrúa, 2000) y del ensayo monográfico sobre Kierkegaard, *El más desgraciado* (UAM Xochimilco, 2000).

Existe una loable profesión de fe en la que un individuo está íntimamente ligado a la historia y sus influjos, bien porque los ignora, bien porque, consciente de ellos, los asume como parte de un proceso dialéctico-simbólico al que no se puede sustraer. Un justo medio entre ambas posibilidades resulta pertinente para entender el caso del autor de *Teoría de la novela*,<sup>1</sup> ensayo redactado durante 1914 y 1915. Se trata de un Lukács epígono del romanticismo y de la filosofía existencial kierkegaardiana y de un autor en el cual se barrunta su inminente profesión de fe marxista.

En 1962 Lukács se refiere al autor de *Teoría de la novela* en tercera persona y explica que en él coinciden una metodología hegeliana y un romanticismo anticapitalista que a sus ojos resulta una combinación poco feliz y utópica. Se trataba de un Lukács que profesa una ética de izquierda, cuya orientación es la revolución radical, y una teoría del conocimiento de derecha, es decir, una interpretación de la realidad que no oteaba al marxismo como *la* filosofía de la historia. Ética y gnoseología que no dejaban de ser síntoma de cómo nacían y se profesaban las ideologías de los años veinte en toda Europa. Un Lukács premarxista hegeliano que buscaba “la transformación interior en medio de la perma-



mente validez de la esencia”, pero del cual hay que lamentar, dice, lo abstracto de su método y lo aislado que estaba de las realidades histórico-sociales concretas.

Habrà que decir que la filiación de aquel Lukács a la filosofía existencial de Kierkegaard tipifica de algún modo su romanticismo y marca una cierta separación con Hegel, pues el danés fue en su tiempo uno de los principales impugnadores de la filosofía hegeliana, a la cual califica como un castillo y a su artífice como el habitante de la choza de al lado. La herencia romántico-existencial de este Lukács se puede ver, por lo pronto, en su aparato categorial, donde *alma*, *interioridad* y *yo* son sinónimos que se utilizan como los opuestos naturales del *mundo*, de la *realidad*, del *exterior* y de la *acción*.

Debo tratar —y permítaseme la primera persona— de desprenderme de una sombría visión historicista que me impediría ver en la “evolución” del pensamiento lukácsiano uno que con el correr de los años se transformará a un marxismo ortodoxo, y asumir que más que una evolución dialéctica de corte hegeliano, donde cada momento es superado por el

siguiente, se trata de un salto dialéctico al estilo kierkegaardiano, salto que deja indemne el estadio anterior, con su verdad, pero que en los estadios no jerárquicos de la existencia cada uno resulta ineludible. En otras palabras, no busco ver en el Lukács de *Teoría de la novela* uno que ha sido rebasado por el autor de *La novela histórica* o por el de *Significación actual del realismo crítico*; es decir, busco impedir que un cierto evolucionismo invada la visión que necesito de él, evolucionismo que me impulsaría a desacreditar las ideas más antiguas de este autor como algo superado por sus posteriores concepciones. Esto es, deseo prescindir de “el otro” Lukács y dejar que me hable el texto mismo, el autor de filiación existencialista y romántica.

Mi intención obedece a una postura metafísica cuyo trasfondo no deja de ser el relativismo posmoderno que ha dictado, entre otras cosas, el fin de la historia. Esta posición obedece, también, a que toda

búsqueda que apunta al sentido resulta siempre pertinente en tanto que la búsqueda misma es una marca ontológica ineludible. El sentido es algo que se reinventa a sí mismo simbólicamente, no envejece, pues lo que no existe o lo que no se ha encontrado no puede envejecer. Se trata, entonces, de aventurarse en la historia de las ideas y recuperar a Lukács como interlocutor atemporal, buscador del sentido, un Lukács pretextado para desatar mi propia búsqueda (delirante) en un mundo que no ha dejado de ser, por cierto, el equívoco natural que agita al discurso.

La filosofía, dice Lukács, es el signo de una lucha entre el yo y el mundo, un síntoma del desgarramiento y la incongruencia entre el alma y la acción. Los tiempos felices no tienen filosofía. Los griegos, desde luego, no fueron un pueblo cuyo principal atributo fuera la felicidad, pero sí fueron un pueblo *total*, donde no existía la diferencia entre lo que era propiamente filosófico y lo que no lo era. Su tiempo fue propicio para la épica grande. Fue la edad universal de la épica.<sup>2</sup> Una edad, no exenta de sufrimiento ni de seguridad, donde las acciones están educadas de acuerdo con las exigencias íntimas del alma, con su grandeza, su totalidad.

La edad universal del epos no está llena de abismos insondables, el ser y el destino no existen en colisión, como sucede en las más profundas simas existenciales, sino que resultan uno y el mismo: ser y mundo. Armonía. “El alma se encuentra en medio del mundo, como cualquier otro miembro de esa rítmica; los límites creados por su contorno no se diferencian esencialmente de los contornos de las cosas... Hay ante él [el hombre] un camino largo, pero ningún abismo...”<sup>3</sup>

El hombre moderno, el que se anuncia con los *Pensamientos* de Pascal, ve en sí mismo la única sustancia verdadera, y con ello ha promovido la ruptura entre el yo y el mundo, entre el pensamiento y la acción.<sup>4</sup> Es decir, hemos inventado la otredad y con ella el abismo que nos separa. Esa otredad y ese abismo, con el desgarramiento que trazan, están dinámicamente expresados y experimentados por la dialéctica kierkegaardiana de la existencia humana (estadios en el camino de la vida) y por la reduplicación pseudonímica con la que el danés se desdobra, lo cual habla de una fragmentación del yo jamás imaginada por los griegos, en quienes Kierkegaard veía una sociedad natural entre ánimo (*animus*) y sensualidad, que sólo llegaría a ser rota cuando el cristianismo opusiera al espíritu, en cuanto principio positivo, el principio negativo de la sensualidad.<sup>5</sup>

Entre los griegos existieron tres formas paradigmáticas que se sucedieron y se anularon en momentos complementarios pero antitéticos: la épica, la tragedia y la filosofía. En el mundo épico la esencia no era ajena a la vida, en cambio en la tragedia la esencia era una realidad trascendente, ajena. Por su parte, la filosofía desenmascaró al héroe trágico e instaló las esencias —y con ello la vida— en una región arquetípica: el alma se había separado del mundo y el mundo estaba preparado para asumir esta dicotomía. A partir de este momento el arte ya no será parte de una totalidad conferidora de sentido sino una esfera aparte entre muchas otras. Las formas ya no contarán con un mundo dador de sentido sino que deberán “producir todo lo que antes era simplemente dato recibido; tienen, pues, que crear por sus propias fuerzas las condiciones, el objeto y su mundo circundante antes que pueda empezar su propia actividad apriórica. No hay para las formas una totalidad dada que puedan simplemente tomar...”<sup>6</sup>

El mundo de afuera, ese que en muchos sentidos llamamos trascendente, es el mundo del cual parte la épica. Por eso,

cuando ese mundo real, fáctico, histórico, se transforma, también lo hace la épica hasta perder su razón de ser. En cambio, la tragedia, cuya esencia es lejana a la vida prototípica, no se ve afectada por el discurrir histórico pues apunta al misterio insondable del *ethos* humano: su proximidad a la vida es alegórica. El drama, dice Lukács, busca el yo inteligible del hombre, mientras que la épica busca el yo empírico,<sup>7</sup> esto es, sus contenidos son históricos, arraigados al suelo que los produjo. Cada época, afirma Kierkegaard, podrá tener su Homero, porque siempre habrá material épico inagotable esperando cobrar forma.<sup>8</sup> Los héroes épicos no son ideales sino “realmente” existentes en un tiempo y en un espacio concretos, razón por la cual, y como consecuencia directa de su carácter esforzado, se erigen en prototipos para hombres también concretos.

Por mi parte digo, influido por Lukács, que la novela no apunta al prototipo ni al arquetipo o al símbolo, pues no trabaja con esencias ni con modelos, es decir, no es drama ni es epopeya. La novela construye su presente en la medida en que busca comprenderlo; crea tipos reales. Mientras que en la epopeya la subjetividad del creador subraya un fragmento de la realidad: la parte esforzada del héroe, precisamente aquello que lo convierte en héroe, en la novela no hay subrayado posible pues su asunto es el todo de la vida.

La epopeya y la novela están condicionadas históricamente y sólo bajo determinadas circunstancias llegan a existir. Un mundo histórico-filosófico se abre a la configuración del artista, y de éste dependerá la forma y no viceversa, pues es la totalidad del mundo lo que propicia el sentido y también lo esconde. Esto es, no es la forma el criterio de distinción entre estos dos géneros del epos, pues la forma es resultante de un mundo abierto como horizonte de expectativas, como horizonte ético. En otras palabras, no es el recurso al verso o a la prosa, como criterios formales, lo que distingue estos géneros. El verso, desde la perspectiva de la vida, es sólo “una alfombra de flores”, pues es en la vida donde el sentido se ausenta, donde la proximidad a la tierra y la lejanía del cielo anquilosa y mata. Es justo la reacción contra esta materialidad ineludible, la búsqueda de su superación, lo que mueve a configurar. Pero hay que insistir: configurar no significa dar sentido.

“Toda forma es disolución de una disonancia básica de la existencia, un mundo en el cual el contrasentido queda situado en su oportuno lugar”.<sup>9</sup> O sea, el contrasentido que-

da confinado, y este confinamiento es un primer paso hacia el posible encuentro con la verdad, porque no hay vida sin esperanza. Pero al final, incluso la forma se somete a la desorientación decisiva de la vida, inclusive ella se revela como una ilusión de sentido. Una forma, pues, es una ilusión, representa al mundo convencional donde no tiene cabida la interioridad: la forma nunca podrá ser sustancia.

La prosa, y no el verso, es la única que puede “abarcarse con intensidad igual el sufrimiento y el laurel, la lucha y la coronación, el camino y la consagración; sólo su libre flexibilidad y su vínculo sin ritmos encuentran con igual fuerza las cadenas y la libertad, la gravedad dada y la ligereza conquistada del mundo...”<sup>10</sup> El paso de la prosa es reflexivo y el sentido se le da como una aproximación paulatina y constante; en cambio, el paso del verso es alado, lleno de lirismo, el sentido se le da como una revelación, como un desocultamiento (*alétheia*).

El presupuesto de la epopeya es una totalidad establecida, concluida. En la novela no hay presupuestos sino búsquedas.

En la epopeya, bien visto, hay héroes; en la novela, individuos. El héroe epopéyico no posee una robusta interioridad porque el cosmos épico es demasiado *orgánico* para permitir que una de sus partes se baste a sí misma. Pero cuando la parte y el todo resultan extraños la una para el otro, cuando entre ellos existe una distancia que provoca la búsqueda por parte del individuo, situado ante un mundo que se cierra, nace una resistencia que construye verdaderas personalidades. La novela no es organicidad sino arquitectónica —y aquí uso categorías lukácsianas—, porque cada elemento, cada individuo conserva su independencia lírica, desconocida para el *epos*.

¿Todo esto a dónde conduce? A que los géneros literarios se definen histórico-filosóficamente, a que las formas no son entidades vacías concebidas *a priori* y esperando llenarse de contenidos, sino *lugares* donde se sitúa la básica trascendencia del mundo, su *no-ser-yo* que se impone a la conciencia como la causa ineludible de cualquier configuración y de cualquier búsqueda.

La manera como se plantea la relación entre el hombre y el mundo acarrea naturalmente ciertas formas de arte características. La forma, así, siempre es la expresión de un “estado del mundo”. Pero como el mundo está en perpetuo devenir, la forma estará siempre amenazada por el cambio en el estado de cosas, cambio que no acontece al margen de la voluntad de sentido, sentido que siempre se ofrece como resistencia, resistencia que se da en el ámbito de la relación del hombre con el mundo y la manera específica como se presenta esa oposición.

Siguiendo esta visión histórico-artística abierta por Lukács, he de decir que la novela es la expresión de una resistencia peculiar que la vida empírica le impone al anhelo ontológico de sentido. ¿Cómo alcanzar la verdad a través de la forma novela si la verdad no se da en la vida empírica? Esta es la pregunta que define el problema formal de la novela. Hay un choque entre el contenido, que es la vida, y la forma que busca confinarlo, que es la



novela. Para definir, entonces, la forma de la novela, dice Lukács, no sólo es necesario un esfuerzo estético sino estético-ético.

Mientras que en la epopeya el mundo es una totalidad de sentido y, por ende, la forma no es una búsqueda pues abreva de un mundo normatizado, en la novela no se cuenta con este presupuesto. En otros términos, el mundo epopéyico es infantil: reproduce moldes, no pone en tela de juicio la imperfección de la vida porque no la ve y, por tanto, no la problematiza. En cambio, el mundo novelesco es el de la edad adulta, o sea, algo imperfecto y vivido con resignación.

Desde esta perspectiva, esto supone dos problemas para la forma novela: que la fragmentariedad de la vida se imponga y la desesperación no permita intentarla, o que el ansia impaciente de confinar la fragmentariedad ofrezca como resultado un producto sin elaborar. En el primer caso no hay forma novela posible; en el segundo, la pretensión es anulada por la impaciencia y el producto no es acabado. Precipitación y desesperación ansiosa son estados éticos que imposibilitan alcanzar la forma. He ahí por qué debe existir una estrecha colaboración estético-ética en la conformación novelesca. ¿Qué significa esto en términos tradicionales? Que en una novela son tan importantes la forma como el contenido, advienen juntos, son concomitantes y resultado de un estado del espíritu que no cualquiera alcanza.

La forma es la exigencia del sentido, o mejor, su inmanencia, es decir, el sentido que se inventa y se atrapa a sí mismo. Pero el sentido en la novela nace del descubrimiento de su ausencia. Paradoja. La forma novela cobra sentido sólo cuando descubre que éste no existe. Si tal descubrimiento es existencial y empírico, la consecuencia funesta es la desesperación y la no dación de forma; si no se produce nunca el descubrimiento, la forma nunca se completa. En otras palabras, la novela es el espejo de un mundo básicamente inalcanzable, aunque su estado de inalcanzable sólo sea un resultado y no un *a priori* que conspire contra la propia búsqueda, porque la novela es, no lo olvidemos, búsqueda. La forma novela es el a-pesar-de-todo de la vida. Y hemos de agregar que ese a-pesar-de-todo es la posibilidad incierta y fecunda que está detrás de toda búsqueda y de toda esperanza.

La novela, por tanto, no descansa en una forma ya completa sino que es un proceso estético-ético, razón por la cual algunos, dice Lukács,<sup>11</sup> han querido sostener que no es arte. No

comprenden que ella señala el estado del espíritu de la época que la vio nacer y la consiente. La *procesualidad* ontológica de la novela la convierte en una forma con equilibrio fluctuante: abreva del devenir y aspira al ser: “Así pues, este ‘semiarte’ prescribe unas leyes artísticas aún más rigurosas e infalibles que las ‘formas cerradas’, y esas leyes son tanto más constrictivas cuanto más indefinibles e inenunciables por su esencia: son leyes del tacto”.<sup>12</sup>

Solamente gracias al tacto y al gusto la subjetividad puede ser equilibrada y escapar de la abstracción. ¿Qué clase de confianza es ésta que Lukács deposita en el tacto y en el gusto? Una confianza que erige dos criterios subjetivos en categorías de *sentido común artístico* (¿talento?), lo cual no es otra cosa que la atenta visión de una época. La forma novela, por su carácter procesualista en cuanto a su construcción interna y su dependencia externa y por la imposibilidad de definirla apriorísticamente, no es sino producto de una necesaria intuición sociológico-artística, intuición que se mueve con el devenir incesante del mundo y que es producto de una interacción activa y permanente con el medio histórico-filosófico del artista. Y estamos, nuevamente, ante la tesis fundamental de la naturaleza del arte, tesis que barrunta una filosofía de la historia de inminencia marxista.

“La forma externa de la novela es esencialmente biográfica”.<sup>13</sup> En cambio, la forma interna es el proceso a través del cual el protagonista o individuo problemático se alcanza, es decir, el viaje de la oscura realidad hasta el sentido, que no es sino mera aproximación a la posible verdad de *su* vida. El protagonista necesario es el eje configurador en torno del cual sucede un mundo, un mundo no infinito sino limitado, pero tal limitación gira con discreción alrededor de la figura central. En otros términos, el héroe épico no sufre transformación entre el comienzo y el final, es el mismo siempre porque desde el principio es prototípico. No sucede lo mismo con el individuo-protagonista de la novela, quien es uno al principio y otro al final. El mundo-*su* mundo se crea a lo largo de este proceso. De este modo, “el individuo se convierte en mero instrumento cuya posición central se debe a su capacidad de mostrar una determinada problemática del mundo”,<sup>14</sup> y no a una determinación apriorística, como es el caso del héroe epopéyico, o a una marca destinal, como sucede con el héroe trágico.

El individuo creador de la novela posee una ética que es existencialmente configuradora, una ética que dialoga con

el mundo y, además, salta fuera de este diálogo para mirarse a sí misma y descubrir que al diálogo mismo subyace la necesidad de un ideal. En otras palabras, la ética del individuo creador es vida y es forma, se dirige al destino, donde vive el ideal, y reflexiona sobre este moverse-por o en virtud de un supuesto destino. Este segundo momento del diálogo hace posible que la vida se “narratice”, lo cual no significa otra cosa que la vida del individuo real se haga novela.<sup>15</sup>

Toda novela auténtica es movida por una melancolía profunda, consecuencia de ver el destino únicamente para descubrir que al final termina por imponerse la realidad.

La juventud es la edad de la poesía —digo siguiendo a Lukács—, tanto para el individuo como para la humanidad. La poesía es una profesión de fe en el mundo, fe que hace héroes, fe que tarde o temprano debe comprender que al final triunfa la realidad y que, por tanto, ha llegado el momento de la novela, o sea, de la melancolía. Pero la ironía de este triunfo es que nunca es definitivo, porque siempre habrá rebeliones contra la “grosera falta de dirección”<sup>16</sup> del mundo, porque cada alma nace cargada de ideales. La melancolía, considero, surge del recuerdo de este estado originario del alma, en el momento en que el individuo ha arribado a la edad adulta, cuando la prístina profesión de fe se ha transformado en algo otro: en un aprendizaje ansioso que dialoga con el mundo, al menos para no perecer.

El sentido no es consustancial al mundo, y ello es un descubrimiento de la novela. El sentido se asoma en medio del ciego acontecer, en un esfuerzo feroz por transformar ese acontecer en sentido.

La objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad pero que ésta sin él se descompondría en la nada de la inesencialidad.<sup>17</sup>

La novela, por tanto, inventa la esencia. De este modo, la ética del individuo creador es existencialmente configuradora, donde “existencial” es un atributo filosófico y un estado del espíritu que mueve al artista a escapar de la inesencialidad por medio de la novela. “Existencial” es el originario impulso metafísico que mueve a configurar el mundo para que el desamparo sentido no se afiance de lleno en el *ser-aquí*.

El estado existencial es transducido al protagonista a manera de una escisión básica entre el alma y el mundo. Por eso, “la novela es la forma de la aventura... su contenido es la historia del alma [léase: del individuo, y léase: del protagonista] que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad”.<sup>18</sup> Para comprender la aventura del individuo novelesco contrastemos su vida con la del héroe trágico. Éste no conoce la interioridad “pues ésta nace de la hostil escisión del alma y el mundo... y el héroe trágico no ha alcanzado su alma, por lo tanto, no conoce realidad que le sea ajena... es héroe porque su seguridad interna está dada *a priori* y al margen de toda prueba”.<sup>19</sup>

En la novela hay vida y el individuo no quiere sino vivir; en la tragedia no hay vida sino destinos. En la novela el sujeto pone en tela de juicio todos los fundamentos psicológicos y sociológicos de su existencia, sólo para llegar al conocimiento de que “aquí no hay mundo alguno”. Es el viaje del sinsentido al no-sentido. Y este descubrimiento es el que hace posible la novela; se trata de un proceso a lo largo del cual acontece la forma. Este descubrimiento es el presupuesto metafísico que hace posible la forma, una forma no vacía porque supone una existencia confrontada, una existencia que nunca es una nada. El viaje del sinsentido al no-sentido —pertinencia omitida por Lukács— es la manera como la novela construye su propio sentido. Dialéctica incesante y frenética que responde a un estado del espíritu: ese que finiquita la epopeya y hace posible el nacimiento de una nueva forma: la novela.

La novela, por tanto, no se aferra a la subjetividad del artista sin regresar siempre “a la patria de todas las cosas”. Una forma que sólo descansa en la subjetividad del artista queda pronto agujerada, pero la novela auténtica no es subjetividad sino estado del espíritu. La novela es precisamente un modo de escapar a la vacía subjetividad, es la ironía usada por el artista para sublimar un mundo sin dios. La novela es la forma representativa de una época, lo que es lo mismo, de un estado del espíritu.

Hay tres formas de inadecuación entre el alma y la realidad que son origen de tres tipos diferentes de héroes y por tanto de tres formas distintas de novelar. En los dos primeros casos existe una relación antitética entre el alma y el mundo que es solucionada por un tercer caso donde los elementos en pugna entran en síntesis. Estas tres diferentes formas de

oposición alma-mundo constituyen la explicación filosófico-existencial que da cuenta de una tipología de la novela. Se trata de explicar, desde la perspectiva de Lukács, la forma como consecuencia de una acción específica del yo sobre el mundo y viceversa.

La primera inadecuación consiste en que el alma resulta más estrecha que el mundo externo, la interioridad no es lo suficientemente vigorosa como para emprender una aventura hacia sí misma y por eso busca alcanzar su ideal en el mundo de afuera. Es decir, hay “una completa ausencia de problemática interna”.<sup>20</sup> El personaje, humilde interiormente, arrostra el mundo, ve en la superioridad de éste su ámbito de acción sin que ello implique un intento de transformación de la realidad. No existe duda alguna, ni búsqueda ni desesperación que pongan en movimiento el mundo interior. No hay aventura externa capaz de resquebrajar la estrechez del alma. En otros términos, el personaje y su acción con la que interviene en el mundo son su manera cabal de ignorarlo. El alma del héroe se encuentra en reposo.

Un ejemplo de este tipo de forma novelística es la épica caballeresca, la cual desembocará en el gran *Quijote*, que también pertenece a este tipo de heroicidad. Aunque el *Quijote*

...es el primer gran combate de la interioridad contra la vileza prosaica de la vida exterior, y el único en el cual ha conseguido la interioridad no sólo salir limpia de la batalla, sino rodear a su victorioso enemigo con el brillo de una poesía, en realidad, victoriosa, aunque sin duda autoirónica.<sup>21</sup>

La novela de Cervantes es la única en su tipo y, bien vista, no se puede situar en esta primera clasificación tipológico-ontológica, pues en ella no se impone el alma, que aquí se presenta como fantasía desbordada, pero tampoco se impone el mundo, sino que hay una adecuación de aquélla al segundo que convierte al *Quijote* en una síntesis, atípica para su tiempo, entre interioridad y aventura. Por un lado, el *Quijote* es inimaginable sin la convención, donde tiene sentido la hidalguía y la adoración trovadoresca, pero también posee una vigorosa vida interior que se opone, pero no niega, a tal convención.<sup>22</sup>

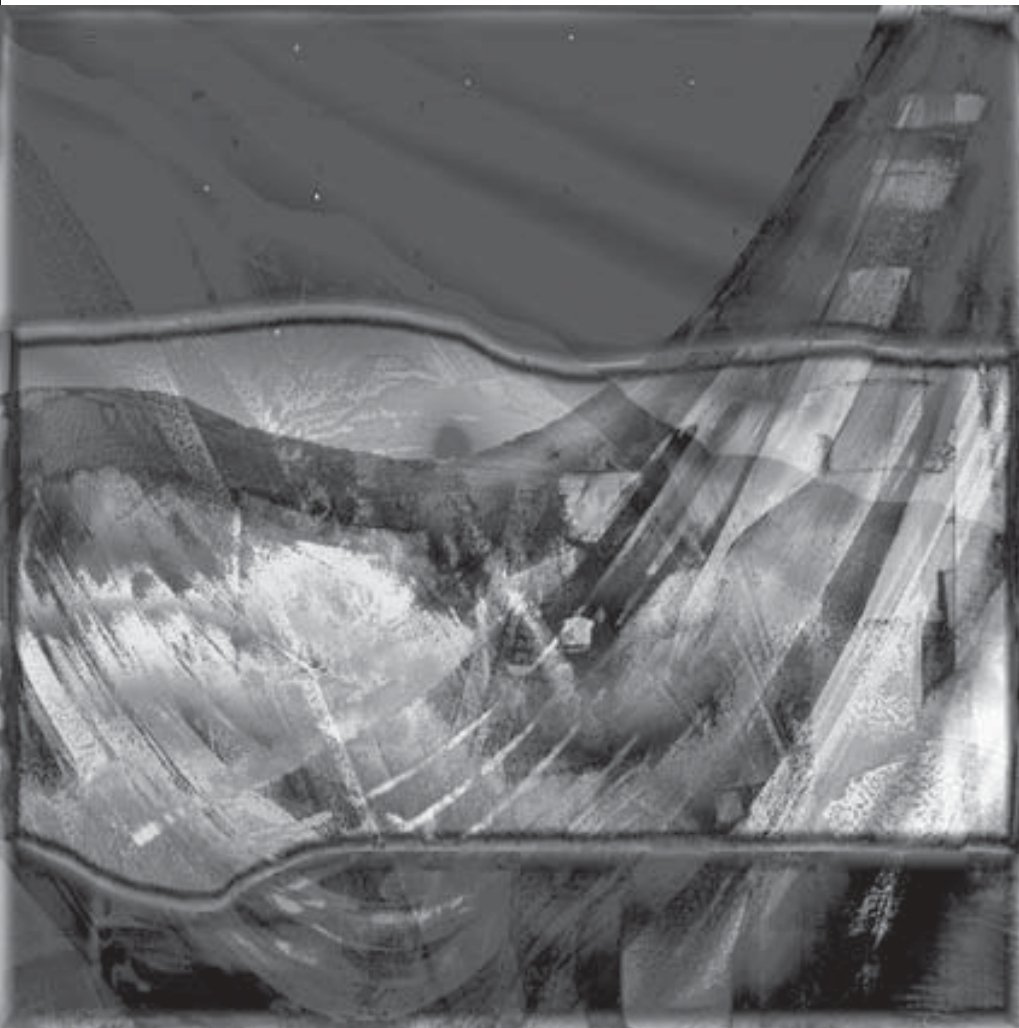
A este primer tipo novelístico, o lo que es lo mismo, a esta estrechez interior, también pertenece la novela de aventu-

ras, que en algunos casos no está exenta de genialidad, y habrá de originar un tipo de literatura de entretenimiento donde la trivialidad echará sus fueros. Balzac mismo no escapa a esta primera categorización tipológica, aunque su camino emprendido, dice Lukács, es completamente distinto. En su caso, la oposición se da entre el alma y el destino social, pero siempre el destino resultará mucho más grande que la vida interior. El alma solitaria yace entretejida en un mundo que la rebasa y constituye. He ahí la diferencia de Balzac, cuyos logros más grandes son, sin embargo, individuales: la *Comedia humana* no es, en modo alguno, una totalidad orgánica y arquitectónica.

Es necesario, antes de continuar con la segunda clase de oposición alma-mundo, aclarar que esta tipología es un ensayo de clasificación que parte de una metodología estrechamente vinculada a un análisis existencial del hombre-en-el-mundo. Por eso, ahí donde parezca vislumbrarse un juicio de valor, como cuando se dice “la estrechez del alma”, no existe en verdad un juicio valorativo, o existe sólo como consecuencia, porque al denominar al alma como estrecha se apunta más a su constitución ontológica que a un estado ético, y esta constitución se produce a partir de una oposición existencial entre ella y el mundo.

Lo que busca explicitar Lukács es cómo hay un condicionamiento externo e histórico que origina cierto tipo de literatura. Sólo que este condicionamiento aún no busca en la filosofía materialista de la historia —aunque la barrunta— la explicación “concreta” del fenómeno literario. Apela más bien a un ser-en-el-mundo del hombre, más ligado al existencialismo kierkegaardiano que al marxismo, para proponer su tipología. Digamos, entonces, que se impone una filosofía existencial de la historia porque el énfasis está puesto en la relación hombre-mundo, interior-exterior, y no en la lucha de clases o en los condicionamientos materiales del sujeto (no del individuo). Esta segunda estrategia metodológica la asumirá Lukács dos décadas después, cuando escriba *La novela histórica*. Aclarado esto, continuemos con *Teoría de la novela*, donde su autor finiquita el primer tipo novelístico con las siguientes palabras:

... toda victoria sobre la realidad es una derrota para el alma, porque la ata más, hasta la ruina, en lo que le es esencialmente extraño, que toda renuncia a un conquistado trozo de realidad es en verdad una victoria, un paso hacia la conquista de la mismidad ya libre de ilusiones.<sup>23</sup>



Así pues, la estrechez del alma que impulsa a conquistar el mundo parece una conquista del individuo, cuando en realidad es una derrota, pues lo que importa en verdad es el alma y no el mundo, es decir, lo importante es la conquista de la mismidad. Esto nos conduce a un segundo tipo de oposición alma-mundo y nos coloca ante una segunda clase de héroe.

La segunda forma de inadecuación entre el interior y la realidad consiste en que el alma es más ancha que la vida y lo que ésta ofrece. La riqueza interior es de tal modo rica que suele considerarse como la “única realidad verdadera, esencia del mundo”. Este principio genera otro tipo de obra, que ya no tiene como característica la actividad desmedida y sin inhibiciones. La nueva tendencia es hacia la pasividad, “tendencia más a evitar conflictos y luchas externas que a asumirlos, tendencia a resolver exclusivamente dentro del alma lo que al alma afecta”.<sup>24</sup>

Todo ello conduce a la pérdida de “epicidad” de esta forma novelística, ya que se da preferencia a los estados de ánimo y a los análisis psicológicos, por encima de la fábula. El mundo de la convención pierde sentido, inclusive como mero

escenario sin fondo. La interioridad autónoma constituye un distanciamiento con el mundo exterior y, *eo ipso*, una toma de posición y un juicio de valor con respecto al mismo. Y esta distancia que niega la realidad es, además, de un extremismo mayor que la actitud lírica, en la cual la subjetividad tiene sentido en relación con una eticidad a la que se opone y en virtud de la cual se define. La actitud lírica jamás se olvida del mundo sino que lo atrapa y transporta a registros simbólicos más puros. En cambio, la interioridad épica elabora distancias contra el mundo con toda la intención de olvidarse de él. El héroe resulta, por eso, un individuo contemplativo más que activo. Asistimos a un individualismo exacerbado. Estamos en presencia, digámoslo ya, de la desmesura romántica: soledad, distanciamiento que ponen en evidencia una incierta sujeción con respecto del mundo.

Todo esto obvia, hay que repetirlo, que en la novela lo que existe separado son el

sentido y la vida, y el viaje del héroe es un viaje temporal del sinsentido al no-sentido, lo cual constituye un movimiento dialéctico en el cual las dos fuerzas activas son la esperanza y el recuerdo, siempre tramando en la conciencia del individuo. Esperanza y recuerdo son condiciones existenciales que sólo pueden darse en un mundo abandonado. Son vivencias del tiempo que configuran la búsqueda del sentido. Sólo el tiempo ofrece al hombre la apariencia de organicidad, sólo él promueve la búsqueda, que es el motor básico de la novela.

En el drama y en la epopeya el tiempo no existe, el pasado no es. No hay recuerdo aterrador ni esperanza beatífica, porque el héroe es siempre igual a sí mismo. En cambio, el héroe en la novela es uno al principio y otro al final. Y este cambio, este proceso, no señala más que un descubrimiento: el del no-sentido.

De este modo, con paradoja notable y melancólica, el momento del valor resulta ser el del fracaso; el pensamiento y la vivencia de lo que la vida se ha negado a dar resulta ser la fuente de la que parece brotar la plenitud de



la vida. Así se ha dado forma a la completa ausencia de realización del sentido, pero la configuración misma [la novela] se eleva hasta ser rica y redonda realización de una real totalidad de vida.

Esto es lo esencialmente épico de la memoria novelística.<sup>25</sup>

Queda una sola posibilidad formal que resulta, también, de la manera como se oponen el alma y el mundo, oposición que origina un último tipo novelístico, en el cual la sabiduría existencial llega a la *aporía ontológica*, es decir, donde se descubre el cabal no-sentido del mundo, a pesar de lo cual se decide vivir en él pero sin renunciar a la interioridad. Es lo que Lukács llama la madurez viril de la novela, lo cual significa que no se impone la desilusión como tampoco lo hace el individualismo exacerbado del alma, sino que se produce una reconciliación entre individuo y mundo, que sabe a resignación. Esto no significa que se alcance el contento y se viva lleno de humor. Se trata de una *reconciliación aporética*, un auto-reconocimiento vanidoso que es consecuencia de la búsqueda. Se trata de una no-solución que lleva al no-sentido, pero que se reconoce como única verdad.

## Notas

<sup>1</sup>Georg Lukács, *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1985.

<sup>2</sup>*Ibid.*, parágrafo 1, *passim*.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 301.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 302.

<sup>5</sup>Søren Kierkegaard, "Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical", en *Estudios estéticos*, t. 1, Madrid, Guadarrama, 1969. Estos estudios, que constan de dos tomos, Kierkegaard nunca los publicó con este título. En realidad forman parte de *O lo uno o lo otro* (en danés *Enten/eller*, en inglés *Either/or*), título por el cual opto aquí pues es lo más cercano a la intención de su autor, según se puede corroborar en el contenido de la obra, que consta de dos partes cualitativamente distintas, una escrita por un esteta y otra por un juez, representante de la vida ética. La obra se presenta, pues, como una alternativa entre dos formas de vida aparentemente excluyentes.

<sup>6</sup>Lukács, *op. cit.*, p. 306.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 314.

<sup>8</sup>Kierkegaard, *op. cit.*

<sup>9</sup>Lukács, *op. cit.*, pp. 328-329.

El héroe posee su ideal, pero ahora es un ideal flexible y concreto. Se trata de una alma que se sabe robusta y quiere vivir en la realidad. Es un héroe que está en un punto intermedio entre el idealismo y el romanticismo, entre la aventura y la contemplación. Suprime la soledad asumiendo que únicamente en la convención es posible realizarse, con la conciencia clara de que la convención es necesaria, lo cual es su único atributo permanente. No se trata de un pertenecer ciego sino de interiorizar un orden, orden que me precede y me define históricamente. Se trata de una síntesis dialéctica entre el alma y el mundo que comprende la esencial discrepancia entre ambos. No es protesta ni tampoco aceptación resignada: "...sino sólo vivencia que comprende, vivencia que se esfuerza por dar justicia a cada una de las partes y que ve en la incapacidad del alma para realizarse activamente en el mundo no sólo la inesencialidad de éste, sino también la interior debilidad de aquélla".<sup>26</sup>

La novela es búsqueda y posibilidad de perderse. Todo fin último es inimaginable, y la verdad no es un lugar de llegada sino una toma de posición: "la épica grande es una forma ligada a la empiria del momento histórico... La novela es la forma de la época de la pecaminosidad consumada..."<sup>27</sup>•

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 326. Tenemos aquí a un Lukács defensor de la prosa ante el verso, como lo hará Bajtín unos años después.

<sup>11</sup>*Ibid.* p. 340.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 341.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 344.

<sup>14</sup>*Ibid.*, p. 350.

<sup>15</sup>Proceso que con mayor precisión Bajtín denominará como "dialogismo".

<sup>16</sup>Lukács, *op. cit.*, p. 353.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 355.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 356.

<sup>19</sup>*Ibid.*, pp. 355-356.

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 364 *et seq.*

<sup>21</sup>*Ibid.*, p. 370.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 380.

<sup>23</sup>*Ibid.*, p. 377.

<sup>24</sup>*Ibid.*, p. 380.

<sup>25</sup>*Ibid.*, p. 393.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 403.

<sup>27</sup>*Ibid.*, p. 419.