



Teoría de la novela

Un ensayo histórico
filosófico sobre las
formas de la gran
literatura épica

György
Lukács

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones



Lukács, György - **Teoría de la novela : un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica.** - 1ª ed. - Buenos Aires : Ediciones Godot Argentina, 2010.
160 p. ; 20x13 cm. ISBN 978-987-1489-17-6

Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica.
György Lukács

Traducción
Micaela Ortelli

Ilustración de György Lukács
Autoría de Ariel Gullumi
a él nuestro profundo agradecimiento

Corrección
Hernán López Winne

Diseño de tapa e interiores
Víctor Malumián

Ediciones Godot
Colección Exhumaciones
www.edicionesgodot.com.ar
edicionesgodot@gmail.com
Buenos Aires, Argentina, 2010

TEORÍA DE LA NOVELA
UN ENSAYO HISTÓRICO-FILOSÓFICO SOBRE
LAS FORMAS DE LA GRAN LITERATURA ÉPICA

GYÖRGY LUKÁCS

TRADUCCIÓN DE MICAELA ORTELLI

Ediciones Godot | Colección Exhumaciones

PRÓLOGO

Escribí el primer manuscrito de este estudio en el verano de 1914 y la versión final en el invierno de 1914-15. El trabajo apareció publicado por primera vez en 1916 en *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, de Max Dessoir y P. Cassirer lo publicó en forma de libro en 1920, en Berlín.

La razón que me llevó a escribir fue el estallido de la Primera Guerra Mundial y el efecto que produjo en la izquierda europea la aceptación de la misma por los partidos social-demócratas. Mi postura era de impetuoso, completo rechazo hacia la guerra, sobre todo al entusiasmo que despertaba; pero, especialmente al comienzo, era un rechazo escasamente estructurado. Recuerdo una conversación con Frau Marianne Weber a finales de otoño de 1914. Ella quería desafiar mi actitud relatándome actos de heroísmo individuales y concretos. Yo le respondía: “¡cuanto más, peor!”. Cuando intentaba traducir esta actitud emocional en términos conscientes arribaba a la siguiente conclusión preliminar: los poderes centrales probablemente derrotarían Rusia, lo que podía acarrear la caída del Tsarismo; no me oponía a este hecho. Existía, asimismo, la posibilidad de que Occidente derrotara a Alemania; si ello conllevaba la ruina de los Hohenzollern y los Habsburgo, otra vez estaba a favor. Pero luego surgió la gran pregunta: ¿Quién nos salvaría de la civilización occidental? (La idea de que la Alemania de ese tiempo resultara victoriosa me resultaba una pesadilla).

Tal era mi estado de ánimo al momento de escribir el primer borrador de *Teoría de la novela*. En un comienzo seguiría la forma de una serie de conversaciones entre un grupo de jóvenes que se alejan de la psicosis de guerra de su entorno; algo así como los relatos que un grupo de hombres y mujeres aislados por la plaga se narran en el Decamerón; los personajes intentan comprenderse a sí mismos y el uno al otro a través de la palabra y así se desemboca, progresivamente, en los temas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoievskiano. Luego de considerar el plan con más detenimiento, lo abandoné y decidí escribir el libro tal como aparece hoy. De manera que lo hice en un estado de desesperanza permanente con el mundo. No fue sino en 1917 que encontré una respuesta a los problemas que, hasta entonces, me habían parecido irresolubles.

Sin duda se podría considerar este estudio en sí mismo, concentrarse en el contenido objetivo, y no hacer referencia a las circunstancias que le dieron lugar. Sin embargo, entiendo que, al volver la mirada sobre casi cinco décadas de historia, vale dar cuenta de la actitud con la que escribí el ensayo pues esto ayudará a una correcta comprensión del trabajo.

Claramente, mi rechazo a la guerra y la sociedad burguesa de la época eran puramente utópicos; absolutamente nada, siquiera en el plano del pensamiento más abstracto, podía mediar entre mi actitud subjetiva y la realidad objetiva. Metodológicamente, la consecuencia de esto fue que, en un principio, no sentí la necesidad de replantearme mi visión del mundo, mi método científico de trabajo, etc. Me encontraba entonces en proceso de viraje de Kant a Hegel, lo cual no conllevaba cambio alguno de opinión con la así llamada escuela de las

“ciencias del espíritu”; entiendo que esta actitud se basa, esencialmente, en mi juvenil entusiasmo por las obras de Dilthey, Simmel y Max Weber. *Teoría de la novela* es, en efecto, una producción típica de las tendencias de esta escuela. Cuando conocí a Max Dvorak en Viena, en 1920, me confesó que consideraba mi estudio la publicación más importante del movimiento.

Hoy no nos resulta difícil señalar las limitaciones de este método. Pero también nos encontramos en condiciones de reivindicar las características que, en cierta medida, lo justifican históricamente, en contraposición al positivismo dual neo-kantiano (o cualquier otro positivismo) en el tratamiento de personajes o conexiones históricas y hechos espirituales (lógica, estética, etc.). Pienso, por ejemplo, en la fascinación provocada por *Das Erlebnis und die Dichtung* de Dilthey [Experiencia y poesía] (Leipzig 1905), un libro que, en muchos aspectos, pareció abrir nuevos caminos. Este nuevo terreno se nos aparecía entonces como un gran universo intelectual de síntesis teóricas e históricas. No supimos ver que, en realidad, el nuevo método apenas superaba al positivismo, o que aquella síntesis carecía de fundamento objetivo. (En ese momento los jóvenes no caíamos en la cuenta de que los hombres de talento arribaban a sus grandes conclusiones a pesar del método más que por medio de él). La nueva moda consistía en elaborar generalizaciones a partir de unas pocas características -en la mayoría de los casos detectadas intuitivamente- de una escuela, un período, etc. y luego proceder por deducción al análisis del fenómeno individual; de esa manera arribábamos a lo que creíamos era una comprensión general del asunto.

Tal fue el método de *Teoría de la novela*. Permítanme citar unos ejemplos. El tipo de forma de

la novela dependerá, en gran medida, de si el alma del personaje principales “demasiado estrecha” o “demasiado amplia” en relación a la realidad. Este criterio tan abstracto permite, cuanto mucho, ilustrar algunos aspectos de *Don Quijote*, obra tomada como representativa del primer tipo. Pero alcanzar una completa comprensión de la riqueza histórica y estética siquiera de esa única novela es una empresa demasiado amplia. En cuanto a los demás novelistas de la misma línea, como Balzac o hasta Pontoppidan, el método mismo los coloca en una camisa de fuerza que los deforma por completo. Lo mismo sucede con los otros tipos. Las consecuencias del método de síntesis abstracta utilizado por la escuela de las “ciencias del espíritu” resultan aún más llamativas en el tratamiento de Tolstoi. El epílogo de *La guerra y la paz* constituye una auténtica conclusión ideal del período de las guerras napoleónicas; la elaboración de ciertas figuras ya vaticina el levantamiento de diciembre de 1825. Pero el autor de *Teoría de la novela* se ciñe de manera tan obstinada al esquema de *L'Education sentimentale* que lo único que encuentra aquí es una “serena atmósfera infantil donde toda pasión se ha consumido y toda búsqueda ha concluido”, “más desconsolador que los finales de la mayoría de las novelas de la decepción más problemáticas”. Podría nombrar muchos ejemplos similares. Basta destacar que novelistas como Defoe, Fielding y Stendhal no podrían ser ubicados en este esquema; que la arbitrariedad del método “sintético” del autor de *Teoría de la novela* lo conduce a una comprensión distorsionada de Balzac y Flaubert, o de Tolstoi y Dostoesvsky, etc, etc.

Debo mencionar tales deformaciones de sentido, aunque más no sea para dar cuenta de las limitaciones

del método de síntesis abstracta practicado por la escuela de las “ciencias del espíritu”. Esto no significa, desde luego, que el autor de *Teoría de la novela* se hallara impedido de antemano de develar algunas correlaciones interesantes. Otra vez mencionaré el ejemplo más característico: el análisis de la función del tiempo en *L'Education sentimentale*. El análisis de la obra completa es aún una abstracción inadecuada. El descubrimiento de una “recherche du temps perdu” puede justificarse objetivamente, si se lo puede hacer siquiera, sólo en lo que se refiere a la última parte de la novela (luego de la última derrota de la revolución de 1848). De todas formas, pudimos descubrir aquí una nueva función del tiempo en la novela, basada en el descubrimiento de la “durée” bergsoniana. Este hecho resulta de lo más llamativo en tanto Proust adquiere notoriedad en Alemania después de 1920, el *Ulises*, de Joyce, en 1922 y *La Montaña Mágica*, de Mann, recién se publica en 1924.

De manera que *Teoría de la novela* es un representante típico de las “ciencias del espíritu”, y no indica ningún rumbo más allá de sus limitaciones metodológicas. Aun así, su éxito (Thomas Mann y Max Weber fueron de los que dieron el visto bueno al libro) no se debe a la mera casualidad. Aunque limitado a las concepciones de las “ciencias del espíritu”, el libro logra señalar nuevas características que adquirirían relevancia a la luz de futuras elaboraciones. Ya habíamos señalado que el autor de *Teoría de la novela* había virado hacia el hegelianismo. Los primeros representantes del método de las “ciencias del espíritu” se basaban en principios kantianos y no terminaban de alejarse del positivismo; esto es cierto particularmente en referencia a Dilthey. Los

intentos por superar la inconsistencia del racionalismo positivista casi siempre implicaron un paso en dirección al irracionalismo; esto aplica especialmente a la obra de Simmel, pero también a la del mismo Dilthey. Es cierto que el renacer hegeliano había comenzado años antes del estallido de la guerra. Pero cualquier interés científico serio en ese renacer fue confinado a la esfera de la lógica o de la teoría general de la ciencia. Hasta donde tengo entendido, *Teoría de la novela* fue la primera obra de la escuela de las “ciencias del espíritu” en la que se aplicaron nociones de la filosofía hegeliana al tratamiento de temas puramente estéticos. La primera parte general del libro está esencialmente determinada por principios hegelianos; por ejemplo, la comparación entre los modos de totalidad en la épica y el drama, la idea histórico-filosófica sobre lo que la novela y la epopeya poseen en común y lo que las diferencia, etc. Pero el autor de *Teoría de la novela* no fue un hegeliano ortodoxo; ciertos análisis de Goethe y Schiller, ciertas concepciones del primero en su último período (por ejemplo, la idea de lo demoníaco), las teorías sobre estética del primer Friedrich Schlegel y Solger (la ironía como nueva técnica para dar forma), completan el esquema hegeliano principal.

Quizás el mayor legado de Hegel sea la historización de categorías estéticas. Fue en la esfera de la estética donde el retorno a Hegel vino a ser más útil. Algunos kantianos como Rickert y su escuela establecieron un abismo metodológico entre el valor atemporal y la realización histórica de los valores. Dilthey no llevó la contradicción a tal extremo pero tampoco fue más allá del establecimiento de una tipología metahistórica de las filosofías, que adquiere realización histórica en variaciones concretas. Lo logra

en algunos de sus análisis estéticos, pero, en un sentido, lo hace *per nefas* y, de ninguna manera, tiene en mente desarrollar un nuevo método. La visión del mundo que sirve de base a tal conservadurismo filosófico es la misma actitud histórico-política conservadora de los principales representantes de las “ciencias del espíritu”. Espiritualmente, esta actitud se remonta a Ranke y así, se halla en clara contradicción con la visión dialéctica de la evolución del espíritu del mundo de Hegel. Desde luego también juega un rol importante el relativismo histórico positivista, y fue precisamente durante la guerra que Spengler lo combinó con tendencias de la escuela de las “ciencias del espíritu” a través de la historización de todas las categorías y el rechazo a reconocer la existencia de toda validez supra-histórica, ya sea estética, ética o lógica. Al hacerlo, sin embargo, rompía con la unidad del proceso histórico. Su dinamismo histórico extremo finalmente se transformaba en una visión estática del mundo, abolía la historia misma, convertida en una sucesión de ciclos culturales completamente desconectados que concluían y volvían a comenzar indefinidamente. Así, con Spengler, arribamos a la contraparte secesionista de Ranke.

El autor de *Teoría de la novela* no llegó tan lejos. Buscaba una dialéctica general de los géneros literarios que se basaba en la naturaleza esencial de categorías estéticas y formas literarias, y aspiraba a establecer una conexión más íntima entre categoría e historia que la que hallaba en el mismo Hegel. Se esforzaba por alcanzar la comprensión intelectual de permanencia dentro del cambio y de cambio interior dentro de la validez duradera de la esencia. Pero su método sigue resultando abstracto en muchos aspectos, incluso en temas de gran relevancia histórica; se halla escindido

de las realidades socio-históricas concretas. Por esa razón, como ya señalé, ha llevado a la construcción de modelos intelectuales arbitrarios. No fue sino una década y media más tarde (para entonces, desde luego, sobre bases marxistas) que hallé un camino hacia una posible solución. Cuando M. A. Lifshitz y yo, en contraposición a la vulgata sociológica de otras escuelas durante el período stalinista, intentábamos desentrañar la estética verdadera de Marx y desarrollarla, arribamos a un verdadero método histórico-sistemático. *Teoría de la novela* permaneció en el nivel de mero intento que fracasó tanto en diseño como en ejecución, pero aun así estuvo más cerca que otros estudios contemporáneos de alcanzar una solución verdadera. El tratamiento de la problemática estética que realizo también procede del legado de Hegel; me refiero a la idea de que el desarrollo, desde el punto de vista histórico-filosófico, lleva a una especie de abolición de los mismos principios estéticos que lo habían conducido a ese nivel. En el mismo Hegel, sin embargo, sólo el arte es considerado problemático como resultado de esto; el “mundo de la prosa”, como define estéticamente esta condición, es uno en el que el espíritu se ha alcanzado a sí mismo, tanto en el pensamiento como en la acción práctica y social. Así, el arte se vuelve problemático precisamente porque la realidad se ha vuelto no problemática. La idea esbozada en *Teoría de la novela*, aunque formalmente similar, es la opuesta: los problemas de la forma de la novela son aquí el reflejo de un mundo que se ha desintegrado. Por eso la “prosa” de la vida, en este sentido, es solo un síntoma, entre muchos otros, de la certeza de que la realidad ya no constituye un suelo favorable para el arte; por esa razón el problema central de la novela es la

necesidad de que el arte abandone las formas cerradas que nacen de una totalidad de ser completa –que el arte ya nada tenga que ver con un mundo de las formas inmanentemente completo en sí mismo. Y esto no tiene que ver con razones artísticas sino histórico-filosóficas: “ya no existe una totalidad espontánea del ser”, dice el autor de *Teoría de la novela* sobre la realidad actual. Años más tarde, Gottfried Benn expresaría lo mismo de otra manera: “... tampoco había ya realidad, cuanto mucho, su imagen distorsionada” (De la *Bekanntnis zum Expressionismus [Testimonio por el expresionismo]*, Deutsche Zunkunft del 5-XI-1933; ahora en *Gesammelte Werke [Obras completas]*, ed. Por D. Wellershof, vol. I, Wiesbaden, 1959, pág. 245). Aunque *Teoría de la novela* es, en sentido ontológico, una elaboración más crítica y reflexiva que la visión del poeta expresionista, el hecho es que ambos expresan sentimientos similares sobre la vida y reaccionan ante el presente de manera semejante. Durante el debate entre el expresionismo y el realismo de los años '30, este hecho dio lugar a la situación un tanto grotesca en que Ernst Bloch entra en polémica frente al marxista György Lukács en nombre de *Teoría de la novela*.

Es evidente que la contradicción entre *Teoría de la novela* y Hegel, quien fuera su guía metodológica principal, es de tipo social más que estético o filosófico. Bastaría recordar lo que se dijo de la actitud del autor para con la guerra. Deberíamos agregar que su concepción de la realidad social en ese momento se hallaba ampliamente influenciada por Sorel. Por eso el presente en *Teoría de la novela* no se define en términos hegelianos sino más bien a través de la afirmación de Fichte: “la era de lo absolutamente pecaminoso”. Este matiz pesimista frente

al presente no significa, sin embargo, un viraje de Hegel a Fichte sino, más bien, una “Kierkegaardización” de la dialéctica hegeliana de la historia. Kierkegaard siempre ejerció una importante influencia en el autor de *Teoría de la Novela*, quien, mucho antes de que este filósofo adquiriera notoriedad, había escrito un ensayo sobre la relación entre su vida y su pensamiento. (*Das Zerschellen der Form am Lebel. [La forma que estalla en su choque con la vida]* escrito en 1909, publicado en alemán en: *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911). Asimismo, durante sus años heidelbergianos, inmediatamente antes de la guerra, había comenzado un estudio que nunca completó sobre la crítica de Kierkegaard a Hegel. Estos hechos se mencionan, no por razones biográficas, sino para dar cuenta de una tendencia que, más adelante, sería relevante en el pensamiento alemán. Es cierto que la influencia directa de Kierkegaard conduce a la filosofía existencialista de Heidegger o Jaspers y, por lo tanto, a una oposición más o menos abierta con Hegel. Pero no se debe perder de vista que el renacer hegeliano pretendía acortar la distancia entre Hegel y el irracionalismo. Esta tendencia ya se detecta en las investigaciones de Dilthey sobre la obra del primer Hegel (1905) y se patentiza en la afirmación de Kroner de que Hegel fue el gran irracionalista de la historia de la filosofía (1924). Aquí todavía no puede probarse una influencia directa de Kierkegaard. Pero en los años '20 era un hecho; estaba latente, y en continuo ascenso en todas partes y hasta condujo a una Kierkegaardización del joven Marx. Por ejemplo, Karl Lowith escribe en 1941: “Lejos como se hallan el uno del otro (Marx y Kierkegaard, G.L.), los une, sin embargo, la misma forma de enfrentar

la realidad y el hecho de que ambos son herederos de Hegel”. (De nada sirve señalar cuán extendida se halla esta tendencia en la filosofía francesa actual).

La dudosa actitud, tanto filosófica como política, del anticapitalismo romántico constituye la base socio-filosófica de tales teorías. Originalmente, en el primer Carlyle o Cobbett quizás, se trataba de una auténtica crítica a los horrores y barbaries del temprano capitalismo –en algunos casos, como en *Pasado y presente*, de Carlyle, hasta de una forma preliminar de crítica socialista. En Alemania, esta actitud se fue transformando hasta llegar a constituir una especie de apología al atraso político y social del Imperio Hohenzollern. Desde un punto de vista superficial, una obra realizada en tiempos de guerra de la importancia de *Betrachtungen eines Unpolitischen* [*Meditaciones de un apolítico*], de Thomas Mann (1918) pertenecería a la misma tendencia. Pero la futura obra de este autor, ya en la década del '20, justifica su propia descripción de este trabajo: “una acción de retirada precedida por una lucha cruenta, el más reciente y último vestigio alemán de una mentalidad romántica-burguesa, una batalla librada a sabiendas de la eventual derrota... aun comprendiendo la enfermedad espiritual y el vicio de toda simpatía por lo que está destinado a morir...”.

No se hallarán indicios de tal actitud en el autor de *Teoría de la novela*, puesto que su punto de partida filosófico fueron Hegel, Goethe y el Romanticismo. Su resistencia a la barbarie capitalista no daba lugar para sentimientos de compasión como los de Thomas Mann para con la “desgracia alemana” o sus vestigios en el presente. *Teoría de la novela* no es conservadora sino subversiva por naturaleza, aun cuando se base en utopías inocentes

o infundadas –la esperanza de que la desintegración del sistema capitalista y, junto con ésta, la destrucción de categorías sociales y económicas alienantes y negadoras de la propia existencia, den paso a una vida natural y digna del hombre. Que el libro culmine con el estudio de la obra de Tolstoi y un principio de análisis de la figura de Dostoievski, quien “no escribió novelas” constituyen claros indicios de que el autor no busca una nueva forma literaria sino, muy explícitamente, un “nuevo mundo”. Podemos sonreír ante tal primitivo utopismo, pero esto mismo indica, sin embargo, una tendencia intelectual que formaba parte de la realidad del momento.

En los años 20, cierto es, los intentos socialistas por superar la primacía capitalista, alcanzaron un carácter altamente reaccionario. Pero al momento de escribir *Teoría de la Novela*, estas ideas se hallaban en estado de gestación, aun completamente indiferenciadas. Si Hilferding, el economista más célebre de la Segunda Internacional, escribió sobre la sociedad comunista en su libro *Finanzkapital [El capital financiero]* (1909) que: “El intercambio (en estas sociedades) es casual; no puede constituir un objeto de análisis económico. No puede ser objeto de estudio teórico sino sólo de entendimiento psicológico”; si pensamos en las utopías que se pretendieron revolucionarias en los últimos años de guerra y los primeros de posguerra, entonces es posible arribar a una valoración históricamente más justa de la utopía de *Teoría de la Novela*, sin que eso conlleve modificar nuestra actitud crítica hacia su falta de principios teóricos.

Esta actitud nos permite dar cuenta de otra peculiaridad de *Teoría de la novela*, lo que la convirtió en una novedad dentro de la literatura alemana. (El fenómeno que analizaremos se conoció mucho antes en Francia). En

pocas palabras, la visión del mundo del autor apuntaba a la fusión entre ética “de izquierda” y epistemología “de derecha” (ontología, etc.). Si la Alemania wilhelminiana poseía alguna literatura opositora, era una basada en las tradiciones de la Ilustración (en la mayoría de los casos, inclusive, en los epígonos más superficiales de esa tradición) que pregonaba una visión negativa de las tradiciones literarias y teóricas de Alemania. (El socialista Franz Mehring fue una rara excepción). Entiendo que *Teoría de la Novela* fue el primer libro alemán en el que una ética de izquierda orientada a la revolución se relaciona con una interpretación tradicional-convencional de la realidad. Desde la década del '20 en adelante esta visión jugaría un rol importante. Sólo debemos pensar en *Der Geist der Utopie [Espíritu de utopía]* (1918, 1925) y *Thomas Munzer als Theologe der Revolution [Thomas Munzer como teólogo de la Revolución]* de Ernst Bloch; en Walter Benjamin, hasta en el primer Theodor W. Adorno, etc.

La importancia de este movimiento se intensifica con la lucha intelectual contra Hitler; muchos escritores provenientes de una ética “de izquierda” intentaron movilizar a Nietzsche y hasta a Bismarck contra la reacción fascista, como si se tratara de fuerzas progresistas. (Permítaseme mencionar de paso que Francia, donde esta tendencia asomó mucho antes que en Alemania, hoy posee un representante de la influencia de J. P. Sartre. Por razones obvias, las causas sociales de la aparición más temprana de esta tendencia y su efectividad más prolongada en Francia no serán tema de discusión aquí). Hitler debía ser derrotado, la restauración y el “milagro económico” debían tener lugar antes de que la ética “de izquierda” cayera en el olvido en Alemania, dejando el tema abierto a un conformismo disfrazado de inconformismo.

Gran parte de la intelectualidad alemana más influyente, incluyendo a Adorno, se ha instalado en el “Gran Hotel Abismo”, al que describo, en conexión con mi crítica a Schopenhauer, como “un espléndido hotel, equipado con todas las comodidades, situado al borde de un abismo hacia la nada, hacia el absurdo; la diaria contemplación de Abismo, entre excelentes platos y entretenimientos artísticos, sólo puede exaltar el disfrute de las comodidades ofrecidas” (*Die Zerstörung der Vernunft [El asalto a la razón]*1962, p. 219). El que Ernst Bloch continuara aferrado a su síntesis de ética “de izquierda” y epistemología “de derecha” (por ejemplo en *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins, [Cuestiones filosóficas fundamentales, I, Contribución a la ontología del Todavía-no-ser]*, Frankfurt 1961) hace honor a su fortaleza de espíritu pero no modifica la naturaleza anacrónica de su postura teórica. En la medida en que una oposición auténtica, fecunda y progresista se esté realmente gestando en Occidente y lo haga también en la República Federal, esta oposición ya nada tiene en común con la relación ética “de izquierda” y epistemología “de derecha”. De manera que quien lea hoy *Teoría de la novela* para indagar en la prehistoria de las ideologías importantes de los años '20 y '30, sacaré provecho de su empresa si realiza una lectura crítica de las líneas aquí sugeridas. Ahora, si el lector pretende utilizar el libro como guía, el resultado será una desorientación aun mayor. Siendo un escritor joven, Arnold Zweig leyó *Teoría de la novela* con la esperanza de que lo ayudara a encontrar el camino; su sano instinto lo llevó, con razón, a rechazarlo de raíz.

GYÖRGY LUKÁCS | *Budapest, julio de 1962.*

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS DE LA GRAN LITERATURA ÉPICA ESTUDIADAS SEGÚN
LA CIVILIZACIÓN ACTUAL SEA INTEGRADA O PROBLEMÁTICA

CAPÍTULO I

CIVILIZACIONES INTEGRADAS

Civilizaciones integradas - La estructura del mundo de la antigua Grecia - Su desarrollo histórico-filosófico - El Cristianismo.

Felices los tiempos en que el cielo estrellado es el mapa de todos los caminos posibles, tiempos en que los senderos se iluminan bajo la luz de las estrellas! Todo en aquellos tiempos es nuevo y, a la vez, familiar; los hombres salen en busca de aventuras pero nunca se hallan en soledad. El universo es vasto pero es como el propio hogar, pues el fuego que arde en las almas es de la misma naturaleza que el de las estrellas; el universo y el ser, la luz y el fuego, son muy distintos, pero nunca se convierten en completos extraños, pues el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se cubre de luz. Cada acción del alma adquiere sentido y alcanza realización en esa dualidad: completa en significado -en *sentido*- y completa para los sentidos; puesto que el alma descansa en su seno aun cuando se halle en actividad; puesto que la acción se autonomiza del alma y, al adquirir entidad

propia, encuentra su propio centro y traza un círculo a su alrededor. “La filosofía es verdadera nostalgia”, dice Novalis: “es la necesidad de encontrar el hogar en todas partes”.

Por esta razón la filosofía, como forma de vida o como disciplina que determina la forma y provee el contenido para la creación literaria, constituye siempre un síntoma de la escisión entre el “adentro” y el “afuera”, un signo de la diferencia básica entre el ser y el mundo, el alma y la acción. Por eso en los tiempos felices no hay filosofía, o (para el caso es lo mismo) todos los hombres en esos tiempos son filósofos: comparten el objetivo utópico de toda filosofía. Puesto que ¿cuál es la función de la verdadera filosofía sino la de elaborar ese mapa arquetípico? ¿Cuál es el problema de ese lugar trascendental sino el de determinar cómo todo impulso que nace de lo más profundo se corresponde con una forma de la que nada sabe, pero que le ha sido asignada desde la eternidad y que la cubrirá con simbolismo liberador? Cuando esto sucede, la pasión, predeterminada por la razón, es el camino hacia el ser plenamente desarrollado; y desde la locura aparecen signos enigmáticos pero descifrables de un poder trascendental, de otra manera condenado al silencio. No existe aún una interioridad, pues tampoco existe un exterior, una “otredad” del alma. El alma sale en busca de aventuras; vive a través de ellas, pero no conoce el verdadero tormento de buscar y el verdadero peligro de encontrar; un espíritu así nunca se detiene, no sabe que puede perderse, no piensa en la necesidad de buscarse. Estos son los tiempos de la épica.

No es la mera ausencia de sufrimiento, ni la seguridad del ser, lo que en esos tiempos lleva al hombre

a moverse dentro de una esfera cuyos límites son tan alegres como rígidos (pues todo lo trágico y falto de sentido en el mundo ha aumentado desde el inicio de los tiempos; sólo que los cantos consolatorios se escuchan con más o menos claridad), sino la correspondencia entre la acción y la exigencia interior de grandeza, de revelación, de completo desarrollo del alma. Cuando el alma aún no conoce ningún abismo en sí que pueda inducirla a caer o a alcanzar alturas sin caminos; cuando la divinidad que gobierna el mundo y distribuye los pormenores desconocidos e injustos del destino, se enfrenta al hombre -que aún no la comprende- con tanta sencillez como un padre a un hijo, entonces toda acción logra vestir al mundo. Ser y destino, aventura y logros, vida y esencia son entonces conceptos idénticos. Pues la pregunta que engendra las respuestas formales de la épica es: ¿cómo puede volverse esencial la vida? Y si nunca nadie igualó a Homero, si ni siquiera han logrado aproximársele -puesto que, estrictamente hablando, sólo sus obras son épicas- es porque él halló la respuesta antes de que el avance de la mente humana a través de la historia diera lugar a que se formulara la pregunta.

Esta línea de pensamiento puede ayudarnos a comprender el misterio del mundo griego: su perfección, impensable para nosotros, y el abismo insuperable que nos separa de él. Los griegos sólo conocían respuestas, no preguntas, soluciones (aun cuando fueran enigmáticas), no misterios, formas, no caos. Trazaban el círculo creativo de las formas lejos de la paradoja, y todo lo que en nuestros tiempos de paradojas de seguro ha de conducirnos a la trivialidad, a ellos los llevaba a la perfección. Cuando hablamos de los griegos siempre confundimos la filosofía de la historia con la estética,

la psicología con metafísica, e inventamos una relación entre las formas griegas y las de nuestra época. Detrás de esas máscaras taciturnas, silenciadas para siempre, almas sensibles buscan los momentos fugitivos, escurridizos de soñada serenidad, olvidando que el valor de esos momentos se halla en su misma transitoriedad, y que de lo que buscan escapar al retornar a los griegos constituye su propia profundidad y grandeza. Espíritus más profundos quieren que su sangre derramada se transforme en hierro, y así forjar una armadura púrpura con la que ocultar sus heridas para siempre, para que su gesto heroico se convierta en el paradigma del verdadero heroísmo que está por venir. Estos espíritus comparan la fragmentariedad de las formas que crean con la armonía de los griegos y sus propios sufrimientos, desde donde han surgido esas formas, con los tormentos que, imaginan, la pureza de los griegos han debido superar. Al interpretar la perfección formal, a su manera obstinadamente solipsista, como función de la destrucción interior, esperan oír en las palabras griegas, la voz de un tormento cuya intensidad excede la suya tanto como más noble es el arte de los griegos comparado con el suyo. Se ha producido un cambio fundamental en la topografía trascendental de la mente, esa topografía cuya naturaleza y consecuencias pueden ser perfectamente descritas, cuya significatividad metafísica puede ser interpretada, aprehendida, pero para la que será imposible hallar una psicología, tanto de empatía como de mero entendimiento. Pues toda comprensión psicológica presupone cierta posición del lugar trascendental, y funciona sólo dentro de su esfera. En lugar de intentar comprender el mundo griego de esta manera -lo que, en definitiva, conlleva a preguntarse

inconscientemente: ¿cómo podríamos elaborar esas formas?; o ¿cómo nos comportaríamos de hacerlo?-, sería más fecundo preguntarnos acerca de la topografía trascendental de la mente griega, esencialmente diferente de la nuestra, que hizo posible y hasta necesaria la elaboración de esas formas.

Dijimos que las respuestas de los griegos vinieron antes que las preguntas. Esto tampoco debe entenderse psicológicamente sino, cuanto mucho, en términos de psicología trascendental. Significa que en la relación estructural fundamental que determina toda experiencia vivida y creación formal, no existen diferencias cualitativas insalvables entre los lugares trascendentales y entre ellos y el sujeto *a priori* asignado a ellos; que tanto la escalada hasta el punto más alto como el descenso hacia el sinsentido más profundo, se realizan por los caminos de la adecuación; es decir, en el peor de los casos, por un camino largo de escalones separados por muchas transiciones. De esta manera, la actitud del espíritu en este hogar, es de aceptación visionaria y pasiva de un sentido dado y siempre presente. El mundo del sentido puede ser alcanzado de una mirada; sólo se necesita hallar el lugar que ha sido predestinado para cada uno. El error aquí sólo puede tener que ver con una cuestión de mucho o poco, con una falla de cálculo o comprensión. Pues la sabiduría consiste en descorrer un velo, la creación, en la reproducción de esencias visibles y eternas, la virtud se basa en un perfecto conocimiento del camino; lo que es ajeno al sentido se debe a una distancia demasiado grande respecto de él.

Se trata de un mundo homogéneo, y aun la escisión entre hombre y mundo, entre “yo” y “tú”, no perturba esa homogeneidad. El alma se halla en el

medio del universo, como cualquier otro elemento del sistema; la frontera que marca sus límites no difiere en esencia de la de los contornos de las cosas: traza líneas definidas, seguras, pero separa sólo de manera relativa, en relación a y con el propósito de mantener un sistema homogéneo, equilibrado. Puesto que el hombre no se halla aislado -en tanto único portador de sustancialidad- en medio de formas reflexivas: su relación con los otros y las estructuras que nacen de esa relación poseen tanta sustancia como él; en efecto, poseen más sustancia pues son más generales, más “filosóficas”, se hallan más cerca y son más semejantes al hogar arquetípico: el amor, la familia, el estado. Lo que el hombre debe hacer o ser es, para él, solo una pregunta pedagógica, una expresión del hecho de que aún no ha arribado al hogar; aún no expresa su única e insalvable relación con la sustancia. Tampoco existe en el hombre necesidad alguna de salvar la distancia: carga con la mancha de la separación entre materia y sustancia; será purificado por un ente inmaterial que lo acercará a la sustancia; posee un largo camino por delante, pero en su interior no existe ningún abismo.

Dichas fronteras encierran, necesariamente, un mundo completo. Aún cuando se perciban fuerzas amenazadoras e incomprensibles fuera del círculo que las estrellas del sentido siempre presente trazaron alrededor del cosmos para darle forma y que fuera habitado, estas fuerzas no podrían desplazar la presencia del sentido. Pueden destruir vida pero no interferir con el ser; pueden echar un manto de oscuridad sobre el mundo, pero incluso esas sombras serán asimiladas por las formas como contrastes que sólo las conducirán más directamente al sosiego. El círculo dentro del cual los griegos llevaban adelante su vida metafísica era más

pequeño que el nuestro; por eso nosotros no podemos adentrarnos vivos en él. O mejor aún, el círculo cuya cerrada naturaleza constituía la esencia trascendental de su vida, para nosotros se ha fracturado, no podemos respirar en un mundo cerrado. 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. 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; por eso toda sustancialidad debe desvanecerse en la reflexión al otro lado de ese abismo; por eso nuestra esencia se convirtió en un axioma y así el abismo entre nosotros y nuestro propio ser se volvió aún más profundo, más amenazador.

Nuestro mundo se ha vuelto infinitamente vasto y cada rincón es más rico en bondades y peligros que el mundo griego; pero tal abundancia anula el sentido positivo -la totalidad- en que se basaba la vida en Grecia. La totalidad en tanto ente configurador de todo fenómeno individual implica que algo cerrado en sí mismo puede ser completado pues todo ocurre dentro de él, nada lo excluye ni apunta a una realidad más elevada por fuera; pues todo en él madura hasta la perfección y, al alcanzarse a sí mismo, se somete al límite. La totalidad del ser solo es posible donde todo es homogéneo antes de ser contenido en las formas; donde las formas no constriñen sino que hacen posible la toma de

conciencia, el revelamiento de lo que había permanecido en las sombras, a la espera de ser configurado; donde la sabiduría es virtud y la virtud, felicidad; donde la belleza hace visible el sentido del mundo.

Tal es el mundo de la filosofía griega. Pero ese pensamiento recién nació cuando la sustancia ya había comenzado a palidecer. Si, hablando con propiedad, no existe tal cosa como la estética griega, puesto que la metafísica anticipa toda estética, entonces no existe diferencia para Grecia entre historia y filosofía de la historia. Los griegos recorrían la historia atravesando todas las etapas que corresponden *a priori* con las grandes formas. Su historia del arte es una estética metafísico-genética; su desarrollo cultural, una filosofía de la historia. Dentro de este proceso, la sustancia se reducía de la absoluta inmanencia a la vida que había en Homero a la igualmente absoluta trascendencia aunque aprehensible de Platón; las etapas del proceso se diferenciaban claramente unas de otras (¿no existen transiciones paulatinas en Grecia!) y el significado del proceso se asentaba como en eternos jeroglíficos -estas etapas son las grandes y eternas formas paradigmáticas de las configuraciones del mundo: épica, tragedia y filosofía. El mundo de la épica responde a la pregunta: ¿Cómo puede la vida volverse esencial? Pero la respuesta maduró hasta convertirse en pregunta recién cuando la sustancia se había replegado a un horizonte lejano. Sólo cuando la tragedia había configurado la respuesta a la pregunta: ¿cómo puede hacerse viva la esencia?, los hombres cayeron en la cuenta de que la vida tal como era (la noción de vida como debería ser anula la idea de vida) había perdido la inmanencia de la esencia. En el destino formador y en el héroe que, creándose

a sí mismo se encuentra, la esencia pura cobra vida, la mera vida se hunde en el no-ser de cara a la verdadera realidad de la esencia; se ha alcanzado un nivel del ser que trasciende la vida, un ser pleno, para quien la vida ordinaria no funciona siquiera como antítesis. La existencia de la esencia no se debe a una necesidad o un problema; el nacimiento de Palas Atenea constituye el prototipo para la emergencia de las formas griegas. Tal como la realidad de la esencia, que engendra vida y se libera en ella, confiesa la pérdida de su pura inmanencia vital, así también esta base problemática de la tragedia se vuelve visible, se convierte en problema, sólo cuando llega a la filosofía. Sólo cuando la esencia, habiéndose divorciado por completo de la vida, se convierte en la realidad trascendente, única y absoluta; y cuando el acto configurador de la filosofía devela al destino trágico como la cruel arbitrariedad de lo empírico, la pasión del héroe como terrenal y su realización personal como mera limitación del sujeto contingente, entonces la respuesta de la tragedia a la pregunta sobre la vida y la esencia dejó de tomarse como natural y evidente y pasó a ser vista como un milagro, un delgado pero firme arcoiris tendiendo un puente sobre profundidades infinitas.

El héroe trágico toma el relevo del hombre vivo de Homero, explicándolo y transfigurándolo, precisamente, puesto que le ha quitado la antorcha a punto de extinguirse y la ha encendido nuevamente. Y el nuevo hombre de Platón, el sabio, con su gran actividad cognitiva y visión creativa, no solo desenmascara al héroe trágico sino que ilumina el oscuro peligro que éste ha vencido; el nuevo hombre sabio de Platón, al superar al héroe, lo transfigura. Este nuevo sabio y su universo, sin embargo, fueron el último tipo de hombre y de estructura

de vida paradigmática que el espíritu griego produciría. Las preguntas que determinaron y apoyaron la visión de Platón se volvieron evidentes pero no dieron ningún fruto; el mundo se volvió griego con el paso del tiempo, pero el espíritu griego, en ese sentido, se fue perdiendo cada vez más; ha creado nuevos problemas eternos (y también soluciones), pero la cualidad esencial griega del *τοποζ νοητοζ* ha muerto. El nuevo espíritu del destino les parecería “un disparate a los griegos”.

¡Un verdadero disparate! El firmamento estrellado de Kant ahora solo brilla en la oscura noche de la pura cognición, ya no ilumina los senderos de los caminantes solitarios (puesto que ser hombre en el nuevo mundo es sinónimo de soledad). Y el fulgor interior solo hace sentir seguro al trotamundos –o al menos le da la ilusión de seguridad- al paso siguiente. Ya no existe luz que irradie desde el interior hacia el mundo de los hechos, hacia esa vasta complejidad dentro de la cual el alma es un extraño. Y quién puede decir si la correspondencia entre la acción y la naturaleza esencial del sujeto –la única guía que perdura- realmente toca la esencia, cuando el sujeto se ha vuelto un fenómeno, un objeto en sí mismo, cuando su más profunda y particular naturaleza esencial se le aparece sólo como una exigencia escrita en el cielo imaginario del deber-ser, cuando esta naturaleza debe emerger de un abismo insondable que se halla dentro del propio sujeto, cuando solo lo que emerge de las grandes profundidades es su naturaleza esencial, y nadie puede nunca tocar o siquiera ver de manera fugaz el fondo de esa profundidad. Entonces, el arte, la realidad visionaria del mundo hecho a nuestra medida, se ha independizado: no es una reproducción pues no existen modelos; es una totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas