

DAVID JIMÉNEZ PANESSO***SOBRE LA TEORIA DE LA NOVELA**

¿Por qué leemos novelas? Said dice muy sutilmente que, ante todo, lo hacemos porque deseamos la compañía de otra voz. En ésta escuchamos el seductor comienzo de una nueva vida, alternativa a la nuestra. Leer una novela, sin embargo, es también sentir que la autenticidad es sistemáticamente traicionada. El personaje quiere ser otro distinto del que es; el lector quiere encontrar en el personaje ese alguien distinto que quisiera ser o, por lo menos, ese modelo de quien distanciarse para ser diferente. El autor desea una nueva vida, una como no existe en la realidad. ¿Quién comienza a leer una novela? Un hombre solo, aislado. ¿Qué historia lee? La historia de un hombre, o de una mujer, solo, aislado. ¿Quién la escribe? Un hombre solo, que pretende así, igual que el lector, salir de su aislamiento. ¿Se trata del placer que nos causa el espectáculo de una vida libremente creada? Pero no la percibimos libre. ¿Es la ilusión de contemplar cómo se forja un destino, cómo se hace un individuo, al contrario de lo que sucede con nuestra vida, cuyo hacerse nos es dado contemplar sólo en fragmentos y a saltos y cuyo sentido final ignoramos? Pero el personaje de novela está también forjado con nuestra propia materia histórica. Él también se impulsa con la ilusión de la libertad para descubrir, finalmente, que no es dueño de su propia vida, de su propio destino. Que hay fuerzas moldeadoras que son, más propiamente, defomadoras y destructoras, superiores al individuo. Y el novelista no puede sustraer a su personaje de esas fuerzas que son ineluctables, aun en la ficción. Sin ellas, el mundo ficticio no sería novelístico sino simplemente fábula o cuento fantástico.

Las novelas suelen comenzar de dos maneras. O bien como *El Quijote*, con la determinación de un hombre de ser otro, hacerse caballero, aventurero, salir de su casa, de su oficio y rutina, para llegar a ser algo mucho más fascinante, más rico y gratificante como existencia humana. Este tipo de novela suele terminar con el caballero derrotado y enfermo, de nuevo en su casa, listo para firmar testamento y morir. Con frecuencia, como es el caso de *Ana Karenina* y *Madame Bovary*, acaba en la autodestrucción después de que uno a uno los sueños de vida libre se han derrumbado. La otra clase de novela comienza como *La metamorfosis* de Kafka. No se puede soñar una vida más libre que la del cumplimiento cotidiano de la rutina y, sin embargo, ese día precisamente la rutina se rompe y el personaje amanece convertido en insecto. Sólo un insecto, desde su encierro, su caparazón, puede soñar con la vida libre de un oscuro empleado cuya pesadilla es la perspectiva de ser despedido de su empleo por ausencia injustificada. El modelo arquetípico de la novela parecería estar en la historia del individuo trabajador de la moderna sociedad burguesa que un día se ve a sí mismo convertido en trabajador libre: libre de toda propiedad y libre para vender su fuerza de trabajo. Concorre, pues, al gran mercado del mundo donde lo espera la aventura de la libertad y vive

* Profesor de Literatura, U. P. N.

la ilusión de ser dueño de su vida y de estar en control de su yo y su experiencia. Como Don Quijote, regresa a casa mas de una vez, siempre vencido, pero al principio todavía con fuerzas para mantenerse en la ilusión de la caballería, luego añorando algo más pacífico, por ejemplo la vida pastoril y, por último, entregado a la derrota. O peor aún, como Gregorio Samsa, incapaz de la autoconciencia del fracaso, añorando no ya las quimeras de la libre aventura sino las cadenas de la esclavitud sublimada.

La novela, como género en el cual se mira el hombre moderno para reconocerse, es la ejemplificación de esa nueva sabiduría según la cual a la verdad sólo puede llegarse por caminos indirectos que son los caminos del error. La novela es, como dice Adorno, esa falsedad que hace a la verdad mas verdadera. Esa verdad es, para Lukács, negativa. Los dioses han sido expulsados del mundo y su poder sólo pervive en los reinos de la interioridad subjetiva, reducido, rebajado al nivel de vivencia. En el mundo circundante sólo se manifiesta como ausencia y, por consiguiente, como desvelamiento de la nulidad de sentido de la realidad. La novela es, pues, crítica y autocrítica: crítica de la objetividad y autocrítica de los límites del sujeto que produce sentido, verdad parcial. Said, por el contrario, ve en la novela una institución en la que se conserva la huella de la fuerza individual. Y si, al final, el individuo es castigado, esto se debe a que es necesario recordarle que esa fuerza es parte de una fuerza y una verdad más fuerte y verdadera, integral, a la cual no es dado aproximarse e imitar del todo. La conciencia central de una novela, afirma Said, invariablemente se encuentra, como voluntad, aspirando a un todo que es lo que reconocemos como verdad. Cada novela, como pieza singular, excluye y al tiempo remite a una verdad más amplia que la que el texto puede contener. Si esta verdad es una entidad positiva, "la instancia original de la divina errancia, la Encarnación, Dios transformado en hombre", la novela es sólo una versión secularizada de ese acontecimiento, de ese ser original. Y el lector estará siempre impelido a establecer ese diálogo entre la verdad mutilada en el texto y la verdad total fuera del texto. Así, la novela como género, en su conjunto, sería el reflejo de ese evento fundador del cristianismo llamado Encarnación, el paso de la verdad como trascendencia divina a la verdad encarnada. Y cada personaje repetiría simbólicamente alguno o algunos de los momentos de esa encarnación.

En cambio, si esa verdad es negativa, como lo piensan Lukács y Adorno, lo que cada novela manifiesta no será otra cosa que la falta de dirección de la vida como un todo, su carencia de fines, el hecho histórico de que los eventos del mundo, las acciones de los hombres, han perdido toda posibilidad de ser consagrados por un absoluto y se mueven a la deriva en un tiempo que no es, a lo sumo, sino el flujo de una conciencia que se sabe simplemente existente sin piso en verdades suprasubjetivas.

Existe una cantidad de formas intermedias y matices. Como la que sugiere Herman Melville cuando escribe que ciertos personajes insisten en tratar todos los Poderes sobre una base de igualdad con su propio yo y que se definen por su capacidad para declararse naturalezas soberanas en medio de las fuerzas del

infierno, del cielo y de la tierra. Dios mismo, agrega, es incapaz de explicar sus propios secretos y a lo mejor le gustaría recibir también Él un poco más de información sobre ciertos puntos. Ha de aterrarse tanto de nosotros los mortales como nosotros de Él. El novelista es pues un hombre que expulsa de su diccionario el nombre de Dios para que éste pueda andar tranquilamente por las calles de su novela. Y así, por el camino del no, atraviesa las fronteras de la eternidad con el único equipaje permitido, su yo, su experiencia¹. La novela es una búsqueda: Ismael, el personaje de *Moby Dick*, define la suya como búsqueda de la inaprehensible esencia de la vida, (“a quest for the ungraspable essence of life”), ya sea en la forma de una ballena, de una mujer, o de un puesto en la nobleza. La aspiración al absoluto se ha secularizado, Dios ha bajado a la calle y los nobles antecedentes religiosos de la novela se van desentendiendo de toda referencia al Original para situar el nacimiento en una familia, ni siquiera en la divina naturaleza, sino en la sociedad familiar. Para entrar en la novela, el personaje épico debe ser, primero, lanzado al exilio, fuera de la inmortalidad y del vínculo de filiación con los dioses. La novela celebra unas nuevas bodas: con el tiempo y la historia. De ahí la forma externa propia del género: la biografía. Su sustancia cotidiana, temporal, biográfica, pone de manifiesto la ausencia de lo divino, del misterio, en el nivel del relato y en el del mundo histórico.

Exploración de todo lo temporal: lo picaresco, lo erótico, lo perverso, los celos, la guerra, el miedo, las aspiraciones de ascenso social, la derrota, el matrimonio, la muerte, a la novela le falta, sin embargo, una dimensión: lo sagrado, y en eso se distingue radicalmente del teatro, según Michel Zeraffa². El teatro parece postular, por esencia, que el hombre no puede ser reducido a historicidad. La novela parece postular, también por ley genérica, que el hombre no es más que historia. En oposición a lo dramático en donde el tiempo no determina a los personajes y la situación parece estar por fuera del marco temporal, en un presente eterno; y en oposición a lo mítico, a la temporalidad reversible y al eterno comienzo, la novela es temporalidad histórica, irreversible, donde ya nada puede recomenzar y todo desemboca en la muerte.

Cuando un narrador comienza su historia remitiéndonos a “ese tiempo antiguo en que aun las piedras en el seno de la tierra y los planetas en las alturas del cielo se preocupaban por el destino de los hombres”, sabemos de entrada que no se trata de una novela. Lo que nos dice está más acá o más allá de todas las categorías históricas propiamente dichas³. Esa época de armonía con la naturaleza ya ha terminado y si el narrador quiere mantener en ella su relato es porque la novela no ha tocado todavía a su puerta. No le interesa ese “hoy en el que tanto bajo el cielo como bajo la tierra, todo se ha hecho indiferente para el destino de las criaturas humanas y cuando ya de ninguna parte reciben una voz que las llame o

¹ Carta a Nathanael Hawthorne, abril de 1851, en *The Theory of American Novel*, George Perkins, editor, New York, Rinehart and Winston Inc., 1970, págs. 89-91.

² *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 1973, pág. 145.

³ Citado por Walter Benjamin, de un cuento de Leskov, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, Caracas, Ed. Monteávila, 1970, págs. 200-201

les obedezca”. Ha pasado el tiempo en que piedras y planetas se comunicaban con el hombre. Ahora se mide la densidad de las piedras y la distancia de los planetas, pero nada nos transmiten por sí mismos.

“Las cosas tienen vida propia. Todo es cuestión de despertarles el ánimo”, pregonaba Melquíades. Para que el ánimo de las cosas despierte se requiere, con todo, que el mundo sea reciente, que muchas cosas no tengan nombre todavía, que las aguas de los ríos sean diáfanas y queden aún sabios capaces del milagro y la magia. Lo notable en José Arcadio Buendía no es su curiosidad científica sino, por el contrario, su posibilidad de interpretar todos los inventos traídos a Macondo por los gitanos como si fuesen maravillas de la naturaleza. Mientras Macondo se encuentre aislado geográficamente, su tiempo permanecerá detenido espacializado. Sus límites son, más que con otras regiones, con otros tiempos: al norte con la historia y la civilización modernas, al sur con la naturaleza eterna en forma de agua y nata vegetal; al occidente con el hechizo mítico de las sirenas; el oriente con el pasado de donde había venido huyendo. Entre el pueblo y la civilización hay “un paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original” (Pág.17). Todo lo que allí se encuentra está, como el galeón español, en un ámbito propio, “vedado a los vicios del tiempo”. José Arcadio Buendía se imagina el mundo civilizado, al otro lado de Macondo, como un mundo hechizado en el que basta echar unos líquidos mágicos en la tierra para que las plantas den sus frutos a voluntad del hombre y donde se vende a precios de baratillo toda clase de aparatos para el dolor. Como quien dice, una humanidad redimida por el saber científico de los dos males ancestrales que el pecado original trajo a los hombres: el sufrimiento y el trabajo. Modelo de esas máquinas ideadas por la ciencia redentora era aquella que servía al mismo tiempo para pegar botones y bajar la fiebre. Poner a Macondo en contacto con todos esos inventos es el sueño del fundador. Abrir trocha hasta la civilización para que el pueblo entre en la historia, pero a una historia que el personaje no puede concebir sino míticamente, como un universo encantado, en el que los productos de la ciencia pertenecen al mismo orden que los productos de la naturaleza y por lo tanto es posible reconocerse en ellos, pues la ciencia sólo completa y mejora lo natural. La historia no ha dejado al descubierto aún su aspecto destructivo y enajenante. Es todavía parte de la magia. Una magia, por lo demás, sin religión, por completo secularizada. Lo sobrenatural es sólo el asombro que despierta la maravilla de la invención. Esa civilización mecánica que presiente José Arcadio es como un juego infantil, un gran parque de diversiones, inofensivo, siempre renovado, sólo para fascinar a los niños. Y Ursula se conmueve, irónicamente, con la “clarividencia” de su marido.

Macondo nace literalmente por el intento de su fundador de reproducir un sueño: en el mismo sitio donde se levanta soñó José Arcadio con una ciudad ruidosa cuyas casas tenían paredes de espejo. Cuando preguntó qué ciudad era ésta, le respondieron con un nombre que, en el sueño, tenía resonancias sobrenaturales: Macondo. Al día siguiente, ordena derribar los árboles junto al río y hacer un claro en el lugar más fresco de la orilla para fundar la aldea. Es un impulso a levantar el mundo sobre la base de una identidad primordial, a restablecer una realidad original, cuyo modelo es proporcionado por un sueño que

podría considerarse “arquetípico”⁴. La entrada de Macondo en la historia está signada, más que por su participación en los beneficios del conocimiento, por su intervención en los desastres de la guerra. La civilización vendrá a mostrar su cara real con la instalación de la compañía bananera un el pueblo. El tiempo mantenía las cosas en su puesto cuando su carácter recurrente lo analogaba a los ciclos de la naturaleza. Había una sucesión temporal, un antes y un después, pero el uno servía sólo para reflejar al otro⁵. “El tiempo acabó de desordenar las cosas” cuando se hizo histórico.

“El tiempo se convierte en nuestra propia desdicha”, podría decirse con las palabras de un personaje de *El sonido y la furia*, para precisar el significado de lo histórico que irrumpe en Macondo desarticulando la dichosa atemporalidad de los comienzos. Pero *Cien años de soledad* se mantiene muy cerca a la epopeya, o por lo menos a lo que Lukács llama “novela del idealismo abstracto”, pues en ella no existe acontecimiento alguno que no reciba la luz de un destino predeterminado. Como no hay propiamente futuro, puesto que el conjunto temporal es más bien un todo simultáneo, reunido en los manuscritos de Melquíades, unificado en su sentido y no librado al azar, tampoco se da un verdadero presente ni un desarrollo temporal. El principio unificador y otorgador de sentido está sustraído del tiempo y de sus avatares, absorbe lo histórico con sus sombras y reflejos, y lo reintegra al mito de la fundación: todo sucede para que se cumpla una verdad que es anterior a todo suceso. Como en la naturaleza, se le ha mutilado su dimensión de porvenir y de libertad. Por algo se trata del destino de un linaje, con sus resonancias determinísticas de vida biológica más que social. Las individualidades se borran detrás de la repetición de los nombres y de los rasgos. Las experiencias no se viven hacia adentro, como vivencias de un yo; pertenecen más bien al orden de lo “climático”, de lo que ocurre “naturalmente”. Es cierto que en *Cien años de soledad* se superponen dimensiones temporales heterogéneas que van de lo cíclico a lo cronológico lineal. Pero todas están subsumidas en una dimensión superior, una especie de tiempo cósmico, que regula el destino de los hombres de la misma manera que el de las eras geológicas, el de los astros y nebulosas, el de las plantas y las especies animales. Por eso el tiempo del hombre, el de cada personaje de la obra, no aparece como una búsqueda de sentido, producto de su libre determinación individual, sino como una momentánea agitación dentro del ritmo indiferente del universo. Nada más parecido a Dios que ese narrador capaz de tamaña perspectiva. Perspectiva de epopeya mas que de novela. Si el tiempo gana su batalla sobre Macondo, es para que la profecía obtenga su victoria sobre el tiempo. Lo sorprendente es que este diseño de tan clara estirpe teológica aparezca desprovisto de todo sentido religioso. *Cien años de soledad* es una Biblia atea. Y por ello es también una epopeya novelística. Un triunfo único y momentáneo de la narrativa moderna sobre la lógica de los géneros.

⁴ Véase JULIO ORTEGA, *La contemplación y la fiesta*, Caracas, Ed. Monteávila, 1969, págs. 117-133.

⁵ Véase CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, pág. 341.

El tiempo, dice Lukács, es esa gran discrepancia entre la idea y la realidad. Por ello, sólo puede ser constitutivo allí donde la vinculación con la patria trascendental se ha roto. Toda forma de vinculación esencial e íntima produce un cosmos sustraído a priori a la necesidad del tiempo. En la epopeya hay duración temporal sólo en apariencia. El paso de los años es necesario en *La Ilíada* o en *La Odisea* para que los lectores comprendan lo que significa la toma de Troya o la errancia de Odiseo. Expresa sensiblemente la magnitud de una empresa o de una tensión. Pero los héroes quedan intocados por él. Ellos no experimentan el tiempo dentro de la obra, no cambian; o si cambian, no lo hacen a causa del tiempo; su edad, por ejemplo, ya está subsumida en su carácter. Envejecen y mueren, pero no lo sufren como consecuencia de una duración asimilada en cuanto proceso interior. Es un evento externo más. Hay, sí, la lección de la vida que enseña, en forma general, que se nace y se muere. Esto se sabe y se reconoce, pero no se experimenta. En el poema, el héroe vive la atemporalidad bienaventurada propia de los dioses.

Tampoco el drama conoce, para el Lukács de *Teoría de la novela*, el concepto de tiempo. La unidad de tiempo en el drama significa estar aislado del decurso de éste. Ya Hegel decía de las grandes figuras de la tragedia que “son lo que son, y eternamente”⁶. La sola posibilidad de que encontrasen la conciliación para su conflicto en un abandono de su legítima pasión le parecía contradictorio con la solidez del héroe que ha de permanecer siempre fiel a sí mismo, intocado por el desarrollo temporal de la acción (pág. 198).

Sólo en la novela, cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma. En la novela se escinden vida y sentido y, por consiguiente, también lo esencial y lo temporal. Todo en la acción interna del relato novelesco es una lucha contra el poder del tiempo. La historia que se cuenta es siempre una de las modalidades de esa vana lucha en la cual los ideales resultan implacablemente demolidos y las ilusiones derrumbadas. En palabras de Lukács, lo que se manifiesta en la novela es “la falta trascendental de patria de la idea”.

La obra más ejemplar de la forma novelística es, para Lukács, *La educación sentimental* de Flaubert. Y esto se debe a su configuración del decurso temporal. “Aventuras privadas en el interior de un retrato de época”, define Maurice Nadeau este relato. Una historia de amor, de pasión, pero de “pasión inactiva”, en palabras del mismo Flaubert. El trasfondo político y social, la revolución de junio del 48, el espectáculo del pueblo en armas, de la revuelta y las barricadas, no es sólo la trama en la que se borda el recuento de los amores entre Frédéric Moreau y Madame Arnoux, ni es sólo la atmósfera social de un mundo novelístico privado, ni es sólo un documento histórico, el mejor que existe sobre ese período según Georges Sorel; es ante todo, la caótica riqueza y complejidad del mundo objetivo frente al cual los sueños de los protagonistas son impotentes y casi ajenos. Flaubert mismo se preguntaba por la significación de esos caracteres blandos y de

⁶ *Poética*, Buenos Aires, Ed. Espasa-Calpe, 1947, pág. 194.

esas pasiones moderadas en la ficción, cuando en la Historia de la revolución resaltaban personajes mucho más fuertes e interesantes, como Lamartine. “Tengo miedo que los fondos me devoren los primeros planos”, escribía en su correspondencia. La solución, según Nadeau, no puede ser otra sino hacer de la novela “un largo río por donde transcurren el sueño, el amor y la nostalgia, en la imagen mas aproximada posible del tiempo que pasa y ya no vuelve”⁷.

En esta novela parecería no existir intento alguno de unificar la descomposición de la realidad en partes heterogéneas, sino que los fragmentos se yuxtaponen. Tan fragmentaria y quebradiza es la vida interior de los protagonistas como su mundo circundante. El único principio unificador es, precisamente, el tiempo. Los pedazos de ese todo roto se ponen en relación, una relación sin duda irracional e inefable, mediante el flujo ininterrumpido y sin límites del tiempo. Este otorga la apariencia de organicidad a aquel mundo confuso. Las figuras surgen y vuelven a hundirse, el devenir es ajeno al sentido; pero las figuras no están allí simplemente arrojadas. Más allá de los acontecimientos y de la psicología, los personajes reciben del fluir temporal la cualidad propia de su existencia. Pues el personaje brota, precisamente, de una continuidad existente y vivida. Ese ir llevado por la corriente de la vida, única e irreplicable, compensa el carácter accidental de sus experiencias y la naturaleza casual de los eventos narrados. La corriente vital como un todo en devenir se convierte en algo dinámico y unificador, no es un concepto abstracto, una unidad intelectualmente construida, sino algo en sí existente, un continuo concreto y orgánico. Y la idea que le es inmanente sólo puede ser la idea de la propia existencia, la idea de vida. Esta idea, tan lejana de todo sistema de valores, de esos que se convierten en ideales en la mente de los hombres, hace a su vez menos desolador el fracaso de todos los esfuerzos. El absurdo de lo meramente existente se ve iluminado ya sea por la esperanza, ya sea por el recuerdo. La esperanza es parte de la vida y trata de conquistarla, aunque en vano. El recuerdo transforma la continuidad del esfuerzo y la lucha en un proceso, un camino enigmático y fascinante, ligado al presente con vínculos indestructibles. La riqueza de una duración temporal que avanza por encima del instante presente se comunica a lo pasado y a lo perdido con el valor de la experiencia vivida. Experimentar y comprender los rechazos de la vida viene a ser la fuente de donde parece brotar la plenitud de la vida. La novela da forma a la completa ausencia de realización del sentido y, sin embargo, la obra alcanza la plenitud de una verdadera totalidad de la vida. Tal es la cualidad esencialmente épica de la memoria. El drama y la epopeya nada saben del transcurrir del tiempo. Por ello desconocen también la diferencia cualitativa entre la vivencia del pasado y el presente. Sólo en la novela puede el recuerdo ser creador, alcanzar su objeto y transformarlo. Lo auténticamente épico de la memoria es la afirmación vivida del proceso vital. Y la dualidad entre interioridad y mundo externo puede superarse, para el sujeto, si éste contempla la unidad orgánica de su vida entera como crecimiento de su presente vivo a partir del flujo vital pasado, compendiado en el recuerdo. Sujeto y objeto siguen claramente separados en la experiencia del recordar: el recuerdo capta, desde el punto de vista de la subjetividad presente, la

⁷ MAURICE NADEAU, *Gustave Flaubert, escritor*, Barcelona, Ed. Lumen, 1981, pág. 235.

discrepancia entre el objeto tal como era en la realidad y la imagen ideal que de él se había formado el sujeto. Esa disonancia se conserva en la forma.

La estructura objetiva del mundo novelístico muestra una totalidad heterogénea, cuyo sentido es tarea, no dato. La unidad entre personalidad y mundo, vivida en el recuerdo, es, pues, esencialmente subjetiva, reflexiva y, en cuanto tal, característicamente novelística, pues ésta es la manera como la novela alcanza la totalidad exigida por sus leyes formales. Es un retorno del sujeto a casa, a sí mismo. Pero no a la manera de la vivencia lírica, pues la experiencia en la novela remite al mundo externo, a la totalidad de la vida.

“Sólo en la novela — escribe Lukács — cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo se encuentra dado ya con la forma misma⁸. En la epopeya, es precisamente la inmanencia vital del sentido lo que viene a abolir el tiempo, anulando toda búsqueda y todo proceso. La vida plena de sentido en el héroe épico sólo toma del tiempo el florecer, olvidando el ajarse y el morir. En la novela, en cambio, donde vida y sentido, lo esencial y lo temporal, están separados, toda acción se convierte en una lucha contra el poder del tiempo. A no ser que se trate de un tipo de novela que Lukács llama del “idealismo abstracto” y cuyo modelo es *El Quijote*. Aquí, según Lukács, no hay búsqueda, pues el héroe es ya portador de la esencia, aunque ésta no consigue penetrar en la vida y por ello queda como abstracción ajena a la realidad. La falta de correspondencia entre mundo e ideal es experimentada como encantamiento, como obra de los demonios, pero el héroe permanece en posesión de la idea y recibe de ella toda su sustancia y toda su firmeza. Es, por lo tanto, un personaje sin problemática interna. Lucha por imponer un ideal al inundo y fracasa; sin embargo, su certeza interna no se resquebraja, sus problemas no son interiores; más bien son obstáculos externos, de manera que su destino es pura aventura, vicisitudes en serie, no proceso interno. Los eventos en *El Quijote* son casi intemporales, “abigarrada sucesión de aventuras aisladas y perfectas en sí” (pág. 396). La vida que subyace a la obra no es, por supuesto, intemporal ni mítica; pertenece al decurso temporal y todo en ella muestra las huellas de ese origen. Pero la fe irracional en la patria trascendente e inexistente es una luz que absorbe, según la bella imagen de Lukács, todas las sombras y reflejos de tal origen. El alma descansa en lo trascendente, más allá de todo problema y de toda búsqueda; es incapaz de experimentar nada, pues no mira hacia adentro ni actúa hacia adentro. Es un ser demónico, un poseído; el ideal aísla al alma del mundo exterior, el cual no es ya el de la epopeya, homogéneo y lleno de sentido, sino el de la novela, histórico, heterogéneo, abandonado por Dios, o por lo menos, “en el comienzo de la época en la cual el Dios del cristianismo empieza a abandonar el mundo” (pág. 369). También la aísla del alma misma en todos aquellos territorios que no estén asidos por el demonio del ideal. No hay combates interiores, no existen en Don Quijote desgarramientos íntimos entre el caballero andante y el pobre hidalgo. Sin autoconciencia, sin autocrítica, la sublimidad del ideal se le convierte en monomanía, en locura. Es subjetivamente claro, pero objetivamente

⁸ *Teoría de la novela*, Barcelona, Ed. Grijalbo, 1975, pág. 389.

irrealizable, inadecuado, en un mundo que ya ha sido hechizado y convertido en prosa por malos demonios. “El heroísmo más puro se convierte por necesidad en grotesco y la fe más profunda en locura, cuando los caminos hacia la patria trascendente se han hecho inviables” (pág. 370). *El Quijote* es quizá la única gran novela de este tipo, de acuerdo con el análisis de Lukács. A medida que el mundo se va haciendo más prosaico, las formas poéticas se enfrentan con el dilema de renunciar a toda relación con la vida como complejo histórico real, o bien a su relación con el mundo de los ideales. Novalis, y su *Heinrich von Ofterdingen*, podría servir como ejemplo de lo primero. Balzac como ejemplo de lo segundo.

En *Enrique de Ofterdingen* se da lo que Lukács llama “romantización de la realidad” hasta transponerlo todo en un mundo “metarreal” y, por tanto, “metaproblemático”. Novalis fue un crítico del *Wilhelm Meister* de Goethe: lo rechazó por considerarlo antipoético, historia doméstica y burguesa, sin misticismo, sin maravilla, sin naturaleza. “Ateísmo artístico” es la expresión de Novalis para referirse a la novela de Goethe. Según Lukács, lo que hace Novalis es recubrir la realidad con una lírica apariencia de poesía, con lo cual produce un mundo hemoso, amonios o, pero estático, cuya relación con la interioridad problemática se da sólo como reflejo, como estado de ánimo, no como sustrato real de la acción que es lo que caracteriza al género épico. Así, en opinión de Lukács, *Enrique de Ofterdingen* carece de totalidad épica, esto es, de esencia novelística, pues le falta una realidad viva, empíricamente cargada con todo su peso histórico y su abandono por parte de los dioses. En Balzac sucede algo completamente distinto: el camino que emprende conduce hacia “la inmanencia épica pura”, esto es, un mundo objetivo puramente humano, donde el principio esencial de lo humano se objetiva en actos, no en sueños como es el caso de Novalis. La inadecuación entre ese mundo objetivo y los actos del personaje sigue siendo ley, pero una ley que, lejos de inducir a la inacción, desencadena una serie sin fin de incidentes en la que fatalmente los destinos de los personajes se cruzan y forman un ovillo infinito, incontrolable, que se convierte propiamente en la esencia de la realidad. Esa gran concentración de eventos en las novelas de Balzac y esa homogeneidad del espacio vital, hecha de heterogeneidad abigarrada, en donde se tejen los destinos de los personajes, es lo que da su peculiaridad épica a cada novela de *La comedia humana*. No así al conjunto. Pues la unidad del conjunto no se origina en un principio formal; está dada sólo por el material que abarca, cuya esencia es la irracionalidad caótica. En *La comedia humana* “lo que hace del todo realmente un todo es sólo la experiencia efectiva de un fondo vital común y el reconocimiento de que esa experiencia corresponde a la esencia de la vida como es vivida en ese momento”⁹. Ninguna de las partes posee necesidad orgánica, vista desde el todo; podrían añadirse innumerables partes nuevas sin que fuesen rechazadas como superfluas por un principio totalizador. No es el todo cerrado en sí mismo que pretendió Balzac, como sí lo es la *Divina comedia*. Hay un contexto vital, que se percibe detrás de cada narración suelta, por el cual pasan los personajes en sucesivas entradas y salidas, y es ese

⁹ Traducción modificada siguiendo la versión inglesa, *The Theory of the Novel*, London, Merlin Press, 1978, págs. 375-376.

transfondo lo que aspira a producir el efecto de totalidad. Pero Lukács lo juzga “ingenuo y aproblemático” y ahí reside la deficiencia novelística fundamental de Balzac.

El proceso es la forma interna de la novela. El proceso de la búsqueda, el camino del individuo problemático hacia sí mismo. Pero en el tipo de novela denominado por Lukács “del romanticismo de la desilusión”, del cual *La educación sentimental* de Flaubert constituye un modelo perfecto, es donde el tiempo se convierte en un “principio de depravación”: “la poesía, lo esencial, ha de perecer y su agotamiento paulatino es obra del tiempo. Pues en el camino hacia el sentido, éste puede llegar a iluminar la vida por un momento, constituirse en meta y valor para el individuo, lo único por lo cual vale la pena luchar. Pero no con eso se supera la escisión entre ser y deber ser. La realidad sigue siendo hostil a la idea y por ello pertenece a la estructura misma del género el estar conformado por partes heterogéneas: si en el mundo subjetivo el ideal está en su patria, pero aparece rebajado al nivel de mera vivencia, de realidad anímica en el mundo de la realidad externa la idea es irreal en sentido empírico. Así se muestra el carácter negativo del ideal: por su ausencia en la esfera de la realidad y su carácter de fundamento de la existencia problemática, no en cuanto posesión sino como algo que hay que buscar. El valor está pues, del lado de lo que ha de perecer, del protagonista derrotado. “La grosería y la dureza sin ideas se encuentran del lado del tiempo” (pág. 390). El valor es “juventud malograda” en combate con la “potencia victoriosa”. Sin embargo, esta negatividad del tiempo con respecto al valor, esta nulidad de la vida con respecto a la idea, es sólo el principio abstracto, el elemento constitutivo anterior a la forma. De hecho, en la forma novela tanto el principio ideal como el vital adquieren valor positivo, en cuanto lo que se afirma no es únicamente el sentido que brilla a lo lejos como meta utópica de una búsqueda destinada al fracaso sino la plenitud de la vida que se manifiesta precisamente a través de la búsqueda y de la lucha, a pesar de las derrotas. El tiempo es, así, el “portador de la alta poesía épica de la novela”. Nadie puede nadar contra su corriente y tal conciencia resignada del tiempo constituye la virilidad madura de la novela, así como su juventud malograda está en el vínculo con un ideal que, según se dice, es constitutivo del alma en su etapa de inmadurez. Las vivencias del tiempo, la esperanza y el recuerdo, son a su vez victorias sobre el tiempo, afirma Lukács. O bien una visión sinóptica del tiempo como unidad solidificada *ante rem* en la primera, o bien una comprensión sinóptica *post rem* en el segundo. Y aunque se trata de experiencias subjetivas y reflejas, hay en ellas el sentimiento configurador de la captación del sentido. Son las experiencias más cercanas a la esencia de la realidad que puedan tenerse en un mundo sin dios.

El tiempo cumple, en *Teoría de la novela*, un papel unificador dentro de una estructura formal heterogénea y discontinua como es la del género novelístico. Lukács había afirmado que el mundo se había hecho irrepresentable debido a la imposibilidad de encontrar coherencia para la relación entre sus partes disgregadas. “Las partes y el todo de ese mundo externo se sustraen a las formas de configuración sensible inmediata” (pág. 346). La forma biográfica y la ironía, estructuras externa e interna del género novela respectivamente, ponen de

presente esa discontinuidad de los elementos que la forma debe reunir. La ironía reúne en una sola mirada la paradójica situación de un destino irrevocablemente atado a la enajenación del mundo y de una conciencia atareada en trascender esa situación. Es el contacto con el alma lo que revela la inesencialidad del mundo. La ironía consiste en que el novelista introduce en ese mundo un sentido como verdad puramente subjetiva del personaje. Y frente a él guarda una “docta ignorancia”: sabe que en el *viacrucis* de la interioridad que busca un mundo que se ajuste al ideal no habrá hallazgo posible. La verdadera objetividad de la novela no consiste en el triunfo de la realidad sobre el alma. Tampoco en la afirmación del sujeto y de su ideal como única esencialidad. La totalidad de ese conjunto irreconciliable sólo tiene lugar en la mirada irónica del autor. Por ello la ironía es, para Lukács, la verdadera objetividad de la novela, el principio organizador de su estructura formal. “Esta forma nada puede tener en común con la forma homogénea, orgánica, de la naturaleza: Está fundada en un acto de la conciencia, no en la imitación de un objeto natural”, según palabras de Paul de Man¹⁰. La ironía se manifiesta como el poder positivo, estructurador, de lo ausente: demanda ciertamente un acto de interpretación y de evaluación por parte del lector, pues otorga un significado esencial al silencio, a lo implícito. Autorreconocimiento y autoeliminación de la subjetividad en la novela son las expresiones con que Lukács define la ironía. Esa subjetividad es la del autor, “sujeto normativamente poético”; subjetividad que, como interioridad, se opone a los poderes de la enajenación y lucha por imprimir en el mundo enajenado los contenidos de su búsqueda; y subjetividad que alcanza a percibir la naturaleza limitada de las dos partes mutuamente hostiles, objeto y sujeto, y a comprender esas limitaciones como condiciones necesarias de su existencia, admitiendo que tal dualidad subsista, mientras que se impone, por otra parte, la tarea de dar forma unitaria a esa diversidad. Unidad puramente formal, efecto de la mirada irónica, pues el antagonismo de los dos mundos no se supera sino que simplemente se reconoce como necesario. Sin embargo, la ironía no es, en *Teoría de la novela*, una mirada fría, indiferente, que se sitúa en un plano superior desde donde conoce y juzga la insignificancia de los actos del personaje o el vacío del mundo. La Lukács, se aplica también a sí mismo, sujeto observador y creador: él es igualmente un sujeto “empírico” o sea alguien que debe reconocerse tan aprisionado en el mundo y tan confinado en su interioridad como sus propios personajes. Y aquí vale anotar que Lukács no está confundiendo narrador con autor. Se está refiriendo, expresamente, a un individuo “empírico”, cuya acción configuradora es al mismo tiempo un acto ético y estético, lo cual no podría predicarse del narrador. Ante la mirada irónica todo *aparece* en su dimensión relativa y ambigua “como aislado y como vinculado como, lleno de sentido y como totalmente vacío, como fragmento abstracto y como vida autónoma concreta, como florecer y como decadencia, como agresión y como sufrimiento¹¹. Así se alcanza una nueva perspectiva de la vida, sobre una base completamente nueva: las partes son autónomas y, por tanto, abstractas en el sentido hegeliano, pues su relación con el todo no es orgánica sino conceptual; no obstante, su mutua dependencia y determinación, lo

¹⁰ *Blindness and Insight*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, pág. 56.

¹¹ Pág. 342, traducción modificada de acuerdo con la versión inglesa, pág. 75.

mismo que su autonomía, no pueden perderse sin que la novela se disuelva en su principio fomal constitutivo.

“La relación de las partes con el todo, aunque intente llegar lo más cerca posible a la relación orgánica, es de hecho una relación conceptual provisional, no organicidad auténtica” (pág. 343, traducción modificada). Comentando este pasaje, Paul de Man dice que Lukács se aproxima al punto de partida de una “genuina hemenéutica de la novela” posición que, según él, resulta negada luego por la concepción de continuidad temporal que sostiene a propósito de *La educación sentimental*¹² Sin embargo, la relación de lo hemenéutico con lo mimético no es de exclusión de lo uno por lo otro sino, como lo muestra Adorno, de momentos diferentes en un proceso dialéctico que exige tanto la imitación como la interpretación. De Man resalta el Papel de la ironía como categoría estructural que le permitiría a la teoría lukacsiana desembarazarse de “nociones preconcebidas acerca de la novela como imitación de la realidad”. Y esto se encuentra claramente explicitado por Lukács sin que pueda luego borrarse con los análisis sobre la estructura temporal de *La educación sentimental*. De Man se enfrasca en un curioso debate para demostrar que Lukács reduce la temporalidad en la novela flaubertiana a esa misma organicidad que había negado por la vía de la ironía. La concepción del tiempo lineal viene a desempeñar el papel de sustituto de la continuidad orgánica que la estructura interna de la novela parecía haber excluido. Como contraste, expone en breve resumen los argumentos de Proust en contra de Thibaudet, donde se enfatizan las discontinuidades y complejas yuxtaposiciones de movimientos reversibles que forman una temporalidad heterogénea y polirrítmica, al contrario, supuestamente, de lo que afirmaría Lukács. Conviene aquí citar por extenso las líneas pertinentes de *Teoría de la novela*. “Esta novela, la más típica del siglo XIX por lo que hace a la problemática de la forma novelística, con el desconuelo sin paliativos de su materia, es la única que ha alcanzado la verdadera objetividad épica y, con ella, la positividad y la afirmadora energía de una forma conseguida. Lo que hace posible esa superación es el tiempo. Su fluir sin frenos ni interrupciones es el principio unificador de la homogeneidad que rueda todos los guijarros heterogéneos y los pone en una relación sin duda irracional e indecible. Es el tiempo el que ordena la confusión sin plan de los hombres y le otorga la apariencia de organicidad espontáneamente floreciente: sin otro sentido visible aparecen figuras que, sin haberlo tampoco manifestado ellas, se hunden de nuevo, enlazan relaciones con los demás y las vuelven a interrumpir. Pero en ese devenir y perecer ajeno al sentido, que existía antes del hombre y que le sobrevive, las figuras no están simplemente insertas. Más allá de los acaecimientos o de la psicología, los personajes reciben de él la cualidad propia de su existencia; por muy casual que sea pragmáticamente y psicológicamente la aparición de un personaje, el hecho es que brota siempre de una continuidad existente y vivida, y la atmósfera de ese ir llevado por la corriente de la vida, única e instantánea, alza la casualidad de sus vivencias y el aislamiento de los acaeceres en los que figura. El todo vital que sostiene a todos los hombres se convierte así en algo dinámico y vivo: la gran unidad temporal que abarca esa

¹² *Blindness and Insight*, págs. 56-57.

novela que articula a los hombres en generaciones y adjudica sus actos a un complejo histórico-social no es un concepto abstracto, una unidad intelectualmente construida a *posteriori*, como la del conjunto de la *Comédie humaine*, sino algo en sí existente, un continuo concreto y orgánico” (pág. 392). En su exposición, Lukács muestra en seguida que la reproducción imitativa de ese continuo vuelve a verse afectada por el momento interpretativo, la vida, como temporalidad caótica y absurda, está atravesada por los rayos de la esperanza o por los del recuerdo. Su inmediatez se pierde, su linealidad es interrumpida por las vivencias subjetivas del tiempo que surgen, precisamente, de la lucha del sujeto contra ese poder erosivo. La temporalidad de la novela se encuentra, como todo en su estructura, mediada por la ironía. Sentido y vida siguen escindidos, lo temporal y lo esencial siguen siendo dimensiones ajenas, y si el sujeto es capaz de percibir alguna unidad en el tiempo, hecho de materia irracional y heterogénea, ello se debe a que su memoria es creadora, como bien lo subraya Benjamín comentando de pasada otro fragmento de *Teoría de la novela* en relación con la temporalidad¹³. La dualidad de lo externo y lo interno no se supera en un todo orgánico llamado tiempo lineal sino en la unidad que la vivencia del tiempo logra sacar de su lucha contra él, y esa vivencia transitoria, sea esperanza o recuerdo, es la que parece tender hilos de continuidad entre el presente y el pasado. La plenitud de la vida es, en la novela, un resultado de la experiencia del sujeto, no un mero reflejo del tiempo objetivo. Tampoco es, aclara Lukács, una unidad intelectualmente construida, un concepto abstracto, sino una captación intuitiva, instantánea, inconceptuable, vivida. Sólo una lectura rápida y prevenida puede explicar, aunque no justificar, que se pase por alto la insistencia de Lukács sobre el papel “creador” de la memoria y sobre la transformación que ésta opera en el objeto, como lo hace De Man en su artículo sobre *Teoría de la novela*. Con su acostumbrada sutileza, Benjamín lo expresa de esta manera, recurriendo a una frase ajena: “el hombre que muere a los treinta y cinco años es en todo momento de su vida un hombre que muere a los treinta y cinco años”. Pero no es así, arguye Benjamín. La verdad a que alude la frase es más bien esta otra: “el hombre que ha muerto a los treinta y cinco años aparecerá, *en el recuerdo*, en todo momento de su vida, como un hombre muerto a los treinta y cinco años”¹⁴. Es esta diferencia la que hace falta en la argumentación de Paul de Man. Y por no hacerla equivoca todo el razonamiento en el que se basa su ensayo.

La forma externa a la que recurre la novela, genéricamente considerada, para introducir un orden dentro del caos temporal de la vida es la forma biográfica. De ella toma la novela su apariencia de organicidad: entre un sistema conceptual al que siempre se le escapa la vida y un complejo vital que nunca alcanza la realización utópica inmanente, la novela nos presenta una vida individual, una biografía, en la que la esencia se hace vivencia. Sin embargo, la ironía se encarga de recordarnos que la esencia es más que vivencia. El tiempo del protagonista novelesco no pertenece ya a una comunidad, no hace parte de un proyecto común, de una empresa épica: es sólo un sueño ilícito de autorrealización

¹³ “El narrador”, en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, pág. 203.

¹⁴ “El narrador”, en obra citada, pág. 204.

proyectada, cuyo cumplimiento subjetivo se presentará, al final de la obra, profundamente socavado por las acechanzas del tiempo¹⁵. La vida individual, como asunto privado, como libertad creativa, en un mundo donde los lazos de la comunidad han sido destruidos, sólo podría ser representada en forma biográfica y no como esas series de episodios aislados que constituyen las epopeyas, cuya unidad está por encima de los destinos individuales de los personajes. Por la forma biográfica alcanza la novela una superación de lo que Lukács llama, con Hegel, la “mala infinitud”: se limita la extensión del mundo al alcance de las experiencias posibles del protagonista, se organizan sus datos por la orientación que toma el personaje, su camino hacia el descubrimiento del sentido y el autoconocimiento. Por otra parte, la masa heterogénea de individuos aislados, de acaeceres y formaciones ajenas al sentido, cobran articulación unitaria por la referencia de cada elemento singular a la figura central y al problema vital de esa existencia. La significación del personaje, figura central de la novela, sólo se da por su relación con un mundo de ideales que se alza por encima de él; pero ese mundo, a su vez, sólo se realiza por la existencia del personaje, en su vivida experiencia. Las dos esferas, irrealizadas e incapaces de realización en su aislamiento, encuentran el equilibrio en el sentido inmanente de una vida individual: la biografía del individuo problemático.

La *Teoría de la novela* parte de una idealización, dentro de la tradición alemana de Winckelmann y Lessing, del mundo griego del *epos* como una colectividad orgánica, homogénea, comunitaria. Frente a ella, la novela sería el género característico de una época basada en formas de vida puramente “sociales”, no naturales. Es verdad que la novela ha buscado con frecuencia en la familia el modelo de la comunidad orgánica todavía existente dentro de la sociedad burguesa, una especie de refugio último donde el individuo privado encuentra todavía nexos naturales, orgánicos, con otros seres humanos. Pero la familia, aun en el más extremo de los casos, no puede constituir el universo entero de una novela. Esa esfera íntima bien puede manifestarse, en el transcurso de la novela, como una metáfora del encierro del personaje en sí mismo, o bien puede desvanecerse como ilusión de comunidad y desnudar su carácter de nexo circunstancial que fácilmente cede y se destruye como consecuencia del conflicto que el héroe mantiene con el mundo externo. El ideal que la familia a veces representa en la novela es el de una esfera íntima capaz de proteger los valores esenciales del personaje frente a la enajenación de la vida social. Pero cada vez más la novela del siglo XIX muestra el ámbito familiar como escenario de intrigas que ante todo tienen que ver, precisamente con dinero y valores enajenados. Tanto en Hegel como en Marx es claro que el individuo tiene que romper todos los vínculos naturales para cumplir con su impulso hacia la emancipación. La novela requiere una realidad más amplia que la familia si aspira a trazar la semblanza biográfica de un héroe de su tiempo. Desembarazado de esos lazos de identidad que eran el origen familiar, apellido, vínculos de sangre, el personaje de la novela

¹⁵ Ver EDWARD SAID, *Beginnings*, Baltimore, The John's Hopkins University Press, 1975, pág. 143.
Universidad Pedagógica Nacional

se enfrenta a la creación de sí mismo como acto de libertad¹⁶. Sin embargo la contraparte de esa libertad es ahora la sociedad con sus instituciones: estratificación de clases, profesiones, autoridad civil toda esa compleja red de convenciones que constituyen lo que Lukács denomina “segunda naturaleza”¹⁷.

La última frase de *Teoría de la novela* habla del “estéril poder de lo meramente existente”. La primera, de la felicidad propia de aquellos tiempos en los que sentido y vida no se habían separado aún. Pero en la frase final, ese estéril poder de lo meramente existente es mencionado en relación con algo que parece asomar en el horizonte de una utopía futura: un segundo “principio regulador” que no es ya un mito de la edad de oro perimida sino una realidad posible, una nueva comunidad, “lejos de toda lucha contra lo existente”. Es lo que el joven Lukács presentía en la obra de Dostoievski y que lo llevó a considerarla algo nuevo, diferente al género novela propiamente dicho. Pero el libro termina, no con la afirmación de una esperanza sino con la formulación de una duda: si se trata de una superación verdadera del estadio histórico de la modernidad enajenada o si es sólo un débil anuncio que la realidad puede aplastar fácilmente como en un juego. Entre la supuesta edad de oro y la enajenación moderna, la idea lukacsiana de esencia humana” no puede buscarse sólo en la antigua Grecia, como si fuese un esplendor agotado en su temprana aparición. Más bien se trata de un poder que aún no se ha desplegado del todo en la historia¹⁸.

La victoria de la realidad no debe considerarse definitiva, desde el punto de vista del sujeto. Su cuestionamiento, empero, no trasciende más allá de la rebelión romántica mientras no se objective en una realidad también existente, cosa que para el desarrollo europeo occidental no parece posible. La novela rusa, en cambio ha logrado una “polémica creadora” en contra del mundo de las convenciones, debido a su “mayor proximidad respecto de las condiciones orgánicas naturales” (pág. 412)¹⁹. Tolstoi lo ejemplifica muy bien, en su aspiración a una vida fundada en la comunidad de hombres de igual sensibilidad, sencillos,

¹⁶ Ver FERENO FÉHÉR, “¿Es problemática la novela?”, en *Dialéctica de las formas*, Barcelona, Ed. Península, 1987, págs. 47-50.

¹⁷ “Without the comforts of community, without metaphysical certainty, without the power to distinguish the virtuous from the wicked man, surrounded by dubious realities and discovering dubious selves”. Como dice Saul Bellow, “Where do we go from here: the future of fiction”, en *American Novel*, pág. 445.

¹⁸ Ver ANDREW ARATO y PAUL BREINES, *El joven Lukacs y los orígenes del marxismo occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 107.

¹⁹ Hacia los años en que Lukács escribía su *Teoría de la novela*, se interesaba vivamente en la cultura rusa y en el pensamiento místico, a los que veía como alternativas a la cultura burguesa. “Una vida en el espíritu de Dostoievski” era su propuesta, sostenida en el círculo de Max Weber, a manera de orientación espiritual y forma de rechazo contra el “espíritu del capitalismo”. Neorromántico y místico socialista son los términos con que se describe al Lukács de esos años en *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental* (págs. 90-91). Arthur Mitzman, en su biografía de Max Weber, hace un recuento de esos años y menciona la influencia de Lukács sobre Weber en tres aspectos: “su interés por la estética formal, su interés por la cultura eslava como desafío antimodernista a sus anteriores valores, y su curiosidad personal y sociológica por el fenómeno erótico” (*La jaula de hierro*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, pág. 239). Lukács destacaba en ese círculo por su pasión revolucionaria y su “misticismo tolstoiano”, según Mitzman. Tanto Lukács como Bloch, muy cercanos en ideas y simpatías por aquellos tiempos, “veían la base de salvación en un orden socialista fundado sobre la hermandad” (Weber, citado por Mitzman, pág. 241).

íntimamente unidos con la naturaleza, una vida que se adecue al gran ritmo de la naturaleza, que se mueva a su compás de nacimiento y muerte, y que excluya de sí todo lo mezquino que separa, descompone y cristaliza en las formas no naturales” (págs. 412-413). La paradoja novelística consiste en que la naturaleza, puesta como ideal e incluso vivida como realidad por Tolstoi, recibe su sentido por contraposición a la cultura, lo que no sucede con la antigua epopeya en la cual lo orgánico era en sí mismo una cultura. Aunque Tolstoi rechace el mundo de la cultura y su problemática, sus obras pertenecen a ese mundo y no al de la naturaleza. Así, en las grandes novelas del autor se produce la escisión entre esas dos capas de realidad. Y la construcción épica como totalidad mantiene la exigencia de relación recíproca entre ellas, no obstante su heterogeneidad. La naturaleza en la obra de Tolstoi no posee esa plenitud que le permitiría ser patria en contraposición a la “cárcel” del mundo enajenado. Sólo alcanza a ser “garantía factual de que más allá de la convencionalidad hay realmente una vida esencial”, “una vida que se puede alcanzar en las vivencias de la mismidad plena y auténtica” pero que no supera ni elimina el otro mundo, en el cual hay que hundirse de nuevo irremisiblemente, tras la vivencia esencial de la naturaleza. Lukács distingue en las obras de Tolstoi tres tipos de temporalidad que corresponden a tres diferentes estratos de realidad: la atemporalidad del mundo de la convención, en eterno retomo y repetición, ajeno al sentido, sin crecimiento, sin muerte; el ritmo eterno e indiferente de la naturaleza, río que murmura por debajo de la realidad enajenada, dentro del cual surge y se hunde el destino individual, sin significación en sí, inesencial con respecto al todo; y los grandes momentos, aquellos que permiten el brillo de premonición de una vida esencial, momentos aislados de los otros dos mundos y que son, generalmente, los grandes instantes de la muerte: Andrei Bolkonski herido de muerte en la batalla de Austerlitz, Karenin y Vronsky junto al lecho de muerte de Ana, la agonía de Iván Ilyich. Pero Iván muere, Ana se cura, Andrei vuelve a la vida, y el gran momento se borra sin dejar huella. Tras él, se vuelve a la vida sin esencia de la convención. Si alguna figura, como Platón Karatayev, parece capaz de vivir realmente su vivencia, no como un momento sino como un modo de existencia, ha de ser una figura secundaria: una vida así es solamente aludible, nunca plenamente configurable. Los tres conceptos de tiempo son, pues, heterogéneos e irreconciliables. Y ninguno expresa la duración real, el contexto vital de la novela. Tolstoi no consigue tampoco acercarse a esa meta ansiada de una realidad “metaproblemática”, condición esencial para alcanzar la superación de la forma novela. Lukács dice que “las novelas de Tolstoi no son sino tipos exacerbados del romanticismo de la desilusión”, desde el punto de vista estético formal. Sin embargo, en los momentos culminantes se muestra en ellas “un mundo diferenciado, concreto y existente que exigiría una forma diferente de la novela, si llegara a ser totalidad y no sólo lo que es: esa esfera de la realidad anímica en la que el hombre existe como hombre, no en cuanto ser social ni tampoco en cuanto a ser aislado y abstracta interioridad. Esa esfera, sin embargo, aún no ha dejado atrás la realidad escindida de nuestro mundo histórico real. Y una transformación así no puede ser, según Lukács, obra del arte autónomo. No basta configurar lo utópico como existente: tal intento termina por destruir la forma, sin crear realidad alguna.