

# Teoría de la novela

György Lukács

PRÓLOGO DE 1962

Este estudio fue proyectado durante el verano de 1914 y escrito en el invierno de 1914-1915. Apareció primero en la *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* («Revista de estética y ciencia general del arte») de Max Dessoir en 1916, y luego, en forma de libro, en la editorial P. Cassirer (Berlín, 1920).

El momento que determinó su génesis fue el estallido de la guerra en 1914, el efecto que había producido en la intelectualidad de izquierda la aceptación de la guerra por la socialdemocracia. Mi actitud más íntima era una recusación vehemente, global, de la guerra, poco articulada sobre todo al principio. Y una recusación, principalmente, del entusiasmo bélico. Recuerdo una conversación con la señora Marianne Weber a finales del otoño de 1914. Ella quería refutar mi negativa contándome varias acciones heroicas concretas. Contesté: «Cuanto mejor, tanto peor». Al intentar en aquel tiempo darme a mí mismo consciencia de aquella mi toma de posición emocional llegué más o menos al resultado siguiente: es previsible que las potencias centrales derrotaran a Rusia; esto puede acarrear la caída del zarismo: estoy de acuerdo. Hay cierta probabilidad de que Occidente derrote a Alemania; si eso tiene como consecuencia la caída de los Hohenzollern y de los Habsburgo, también estoy de acuerdo. Pero entonces se plantea la cuestión siguiente: ¿quién nos salva de la civilización occidental? (La perspectiva de una victoria final de la Alemania de la época me resultaba una pesadilla).

En ese estado de ánimo nació el primer proyecto de la *Teoría de la novela*. Al principio tenía que ser una cadena de diálogos: un grupo de jóvenes se retrae de la psicosis de guerra que lo rodea, al modo como los narradores del *Decamerón* se aíslan de la peste; tiene conversaciones movidas por el deseo de entenderse y comprenderse entre ellos y cada uno a sí mismo; y estas conversaciones llevan paulatinamente a los problemas tratados en el libro, a la perspectiva de un mundo dostoiievskiano. Después de pensar el problema más concretamente, ese plan fue abandonado y se procedió a la redacción de *Teoría de la novela* en su versión presente. El libro, pues, ha nacido en un estado de ánimo de desesperación permanente acerca de la situación del mundo. El año 1917 me trajo una respuesta a las cuestiones que hasta entonces habían parecido irresolubles.

Sería posible, naturalmente, considerar este escrito en sí mismo, sin tener en cuenta más que su contenido objetivo, con independencia de las condiciones internas de su origen. Pero creo que en una retrospectiva histórica por encima de casi cincuenta años vale la pena exponer el estado de ánimo que presidió su génesis, porque ello facilita su comprensión adecuada.

No hay duda de que aquella recusación de la guerra y, con ella, de la sociedad burguesa de la época era puramente utópica; ni siquiera en el plano del pensamiento más abstracto concebía yo entonces mediaciones entre la toma de posición subjetiva y la realidad objetiva. Y esa ausencia de mediaciones tenía, desde el punto de vista metodológico, la importantísima consecuencia de que, por el momento, no sentía necesidad alguna de considerar críticamente mi concepción del mundo, el modo de mi trabajo científico, etcétera. Me encontraba entonces en un proceso de transición de Kant a Hegel, pero sin cambiar por ello en nada mi relación con los métodos de las ciencias del espíritu, como se decía; esta relación se basaba esencialmente en las impresiones e influencias juvenilmente recibidas de los trabajos de Dilthey, Simmel y Max Weber. *Teoría de la novela* es, en efecto, un producto típico

de las tendencias de las «ciencias del espíritu». Max Dvorak, al conocernos personalmente en Viena en 1920, me dijo que consideraba esta obra como la principal publicación de la tendencia de las ciencias del espíritu.

No nos resulta ya nada difícil percibir claramente las limitaciones de aquellos métodos diltheyanos. Pero también se puede entender bien su justificación histórica relativa frente a la mezquina superficialidad del positivismo neokantiano o de otra raíz, tanto en el tratamiento de personajes o conexiones históricas cuanto en el de los hechos espirituales (lógica, estética, etc.). Pienso, por ejemplo, al escribir esto en la influencia fascinadora de *Vivencia y poesía* (Leipzig, 1905) de Dilthey, libro que desde varios puntos de vista parecía descubrir *terra nova*. Ese nuevo continente nos pareció por entonces un mundo mental de ambiciosas síntesis, teóricas e históricas. Y no nos dimos cuenta de lo poco que, en realidad, superaba ese nuevo método al positivismo, y lo poco objetivamente que se fundaban sus síntesis. (Los jóvenes no nos dimos cuenta por entonces de que aquellos dotados autores conseguían algunos resultados sólidos más a pesar de su método que gracias a él). Aquella moda convirtió en costumbre el procedimiento de formar sintéticamente conceptos generales con unos cuantos rasgos sueltos, intuitivamente captados en la mayor parte de los casos, de una tendencia, un período, etcétera. Luego se bajaba deductivamente desde esos conceptos sintéticos hasta los fenómenos individuales, y así se tenía la ilusión de haber alcanzado una generosa visión de conjunto; éste fue también el método de *Teoría de la novela*. Me limitaré a aducir algunos ejemplos de ello. En la tipología de la forma novelística tiene una importancia decisiva la alternativa siguiente: si el alma del personaje principal es demasiado estrecha o demasiado amplia respecto de la realidad. Esta división tan abstracta no es, a lo sumo, adecuada sino para ilustrar algunos momentos de la obra tomada como representativa del primer tipo, el *Quijote*. Pero es demasiado general para captar toda la riqueza histórica y estética de esa misma y sola novela. Los

demás escritores incluidos en este tipo, como Balzac o Pontoppidan, quedan embutidos en una camisa de fuerza conceptual que los deforma. Lo mismo ocurre con el otro tipo. Pero el efecto de la síntesis abstracta según el método de las «ciencias del espíritu» es aún más característico en el caso de Tolstói. El epílogo de *Guerra y paz* es, en realidad, una auténtica conclusión ideal del período de las guerras napoleónicas: en el desarrollo de algunos personajes muestra ya las sombras premonitorias del levantamiento de los decembristas en 1825. Pero el autor de *Teoría de la novela* se atiene tan tenazmente al esquema de *La educación sentimental* que no ve en aquel texto más que una «serena atmósfera de cuarto-de- los-niños», una «melancolía más irreparable que el final de la novela más problemáticamente desilusionadora». Sería fácil acumular ejemplos de ese tipo. Basta recordar que artistas de la novela como Defoe, Fielding o Stendhal no hallaron hueco alguno en el esquematismo de esa construcción; o también que el autor de *Teoría de la novela* invierte con arbitrariedad «sintética» la significación de Balzac y de Flaubert, de Tolstói y de Dostoievski, etcétera.

Esas deformaciones merecían al menos una alusión que iluminara adecuadamente las limitaciones de las abstractas síntesis de las «ciencias del espíritu». Eso no significa, como es natural, que el autor de *Teoría de la novela* tuviera sistemáticamente cerrados todos los caminos que conducen al descubrimiento de conexiones interesantes. También a este respecto me limitaré a aducir el ejemplo más saliente: el análisis de la función del tiempo en la *La educación sentimental*. Como análisis de la obra concreta, también ese análisis redundaba en una abstracción inadmisibles. El descubrimiento de una *recherche du temps perdu* no se puede justificar materialmente, sino, a lo sumo, para la última parte de la novela (escrita tras la derrota definitiva de la revolución de 1848). Pero, de todos modos y por lo menos, la nueva función del tiempo en la novela queda inequívocamente formulada, sobre la base de la *durée* bergsoniana. La cosa es, sobre todo, llamativa porque Proust no ha sido conocido en

Alemania sino a partir de 1920, el *Ulises* de Joyce lo fue en 1922 y *La montaña mágica* de Thomas Mann no apareció hasta 1924.

Así pues, *Teoría de la novela* es un representante típico de las «ciencias del espíritu» y no remite a más allá de las limitaciones metodológicas de estas. A pesar de ello, su éxito —Thomas Mann y Max Weber se contaron entre sus adictos lectores— no fue puramente casual. Aunque arraiga en el campo de las «ciencias del espíritu», este libro contiene —dentro de los aludidos límites— ciertos rasgos nuevos que iban a ser importantes en el desarrollo posterior. Ya he aludido al hecho de que el autor de *Teoría de la novela* se había vuelto hegeliano. Los demás representantes importantes de los métodos de las «ciencias del espíritu» se situaban en un terreno kantiano no exento de restos positivistas; Dilthey, sobre todo. Y los intentos de superar el racionalismo trivialmente positivista significaban casi siempre un paso hacia el irracionalismo; así lo hacía sobre todo Simmel, pero también ya Dilthey mismo. Es verdad que el renacimiento hegeliano había empezado algunos años antes del estallido de la guerra. Pero lo único que se podía tomar en serio, científicamente hablando, de ese primer renacimiento se incluía principalmente en el terreno de la lógica o en el de la teoría general de la ciencia. Que yo sepa, *Teoría de la novela* es la primera obra del campo de las «ciencias del espíritu» que aplica resultados de la filosofía hegeliana a problemas estéticos de un modo concreto. Su primera parte, la más general, está esencialmente determinada por Hegel; ejemplos son la contraposición de la especie a la totalidad en la épica y la dramática, o la concepción histórico-filosófica de la copertenencia y contraposición de epopeya y novela, etcétera. Desde luego que el autor de *Teoría de la novela* no era un hegeliano exclusivista y ortodoxo. Los análisis de Goethe y de Schiller, las concepciones del Goethe viejo (lo demoníaco), las teorías estéticas del joven Friedrich Schlegel y de Solger (la ironía como moderno medio de dación de forma), completan y

concretan las líneas generales hegelianas.

Una herencia hegeliana aún más importante es la historización de las categorías estéticas. En el terreno de la estética es ese el principal resultado de la renovación del hegelianismo. Los kantianos, como Rickert y su escuela, abren un abismo metodológico entre el valor atemporal y la realización histórica de los valores. Dilthey mismo no concibe esa contraposición de un modo tan tajante, pero, de todas maneras, no rebasa nunca, en sus esbozos metodológicos de historia de la filosofía, la afirmación de una tipología metahistórica de las filosofías, la cual se realiza históricamente en variaciones concretas. El rebasamiento de ese esquemático resultado se produce, ciertamente, de vez en cuando en su obra, en algunos de sus análisis estéticos, pero ello ocurre por *nefas*, y, desde luego, sin conciencia de estar dando con una nueva metodología. El fundamento de ese conservadurismo filosófico es, desde el punto de vista de la concepción del mundo, la actitud histórico-políticamente conservadora de los representantes principales de las ciencias del espíritu, actitud que remite espiritualmente a Ranke y se encuentra así en violenta contraposición con la evolución dialéctica del espíritu del mundo tal como la enseña Hegel. Hay, sin duda, también un relativismo histórico positivista, y precisamente durante la guerra Spengler unió ese positivismo con las tendencias de las ciencias del espíritu, historizando radicalmente todas las categorías para negar toda validez suprahistórica, en el terreno estético, en el ético y en el lógico. Pero con eso suprimía, en realidad, el proceso histórico unitario: el dinamicismo histórico extremo muta en una estática última, en una final supresión de la historia misma, en el ciclo constantemente, cerrado y de nuevo recomenzado de círculos culturales íntimamente inconexos; esto no es más que el *pendant* secesionista de Ranke.

El autor de *Teoría de la novela* no va tan lejos. Él estaba

buscando una dialéctica general de los géneros fundada en la esencia de las categorías estéticas, en la esencia de las

formas literarias, y también históricamente; una dialéctica que tendiera a una vinculación de la categoría y la historia más íntima que la que encontraba en Hegel mismo; buscaba la permanencia en el cambio, la transformación interior dentro de la permanente validez de la esencia; buscaba la comprensión de eso. Pero su método sigue siendo sumamente abstracto en muchos puntos, precisamente en contextos de gran importancia, y sigue aislado de las concretas realidades histórico-sociales. Por eso, como ya se ha mostrado, le lleva muy frecuentemente a construcciones arbitrarias. Solo quince años más tarde —y ya en terreno marxista, como es natural— pude encontrar una vía de solución. Cuando, junto con M. A. Lifschitz y en oposición a la sociología vulgar de variada observancia que imperó durante el período de Stalin, intentamos desenterrar y desarrollar la auténtica estética de Marx, llegamos a un método realmente histórico-sistemático. *Teoría de la novela* se quedó en el plano de un intento fallido ya en el planteamiento y también en la ejecución, pero que en sus intenciones se acercaba a la salida adecuada mucho más intensamente que sus contemporáneos.

También procede de la herencia hegeliana la problemática estética del presente: el que, desde el punto de vista histórico-filosófico, el desarrollo histórico desemboca en una especie de superación de los principios estéticos que determinaron el curso del arte hasta ahora. Pero en la obra de Hegel esto no tiene más consecuencia que el problematizar el arte: el «mundo de la prosa», según su expresión para designar este estadio, es precisamente el autoalcanzarse del Espíritu en el pensamiento y en la práctica socioestatal. Así pues, el arte se hace problemático precisamente porque la realidad deja de ser problemática. La concepción de *Teoría de la novela*, formalmente análoga, es del todo contrapuesta a esa: la problemática de la forma novelística es, en este libro, reflejo de un mundo salido de quicio. Por eso la «prosa» de la vida no es aquí más que un síntoma entre otros muchos de que la realidad suministra ahora un terreno desfavorable para el arte;

por eso el problema central de la forma novelística es la necesidad de pasar cuentas con las formas cerradas y totales nacidas de una redonda totalidad entitativa, la necesidad de pasar cuentas con todo mundo formal inmanentemente consumado. Y ello no por motivos artísticos, sino por motivos histórico-filosóficos: «Ya no hay ninguna totalidad entitativa espontánea», dice el autor de *Teoría de la novela* acerca de la realidad del presente. Gottfried Benn expresaría ese mismo hecho algunos años más tarde del modo siguiente: «[...] pues tampoco había ya realidad alguna, sino, a lo sumo, sus jirones»<sup>[2]</sup>. Aunque en sentido ontológico *Teoría de la novela* es más crítica y más comedida que el lírico expresionista, queda, de todos modos, el hecho de que ambos expresan análogos sentimientos vitales y reaccionan análogamente a su presente. Así, se produce en la discusión de los años treinta sobre el problema expresionismo- realismo la situación, un tanto grotesca, de que Ernst Bloch polemice contra el marxista György Lukács en nombre de *Teoría de la novela*.

Es evidente sin más que esta contraposición entre *Teoría de la novela* y su general inspirador metodológico, Hegel, tiene un carácter primariamente social, no estético-filosófico. Tal vez baste con recordar lo que al principio se ha dicho acerca de la actitud de su autor respecto de la guerra. Añadamos a eso que en aquel tiempo su concepción de la realidad social estaba esencialmente influida por Sorel. Por eso en *Teoría de la novela* el presente no se caracteriza hegelianamente, sino, según la formulación fichteana, como el «tiempo de la pecaminosidad consumada». Este pesimismo del presente, con su coloración ética, no indica, de todos modos, ninguna reorientación general que llevara de Hegel a Fichte, sino más bien una proyección de elementos kierkegaardianos sobre la dialéctica histórica de Hegel. Kierkegaard fue siempre importante para el autor de *Teoría de la novela*. Mucho antes de que Kierkegaard se pusiera de moda, el autor de *Teoría de la novela* había estudiado la relación entre la vida y el pensamiento del danés en un ensayo, «Das Zerschellen der

Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen», escrito en 1909, publicado en alemán en *Die Seele und die Formen* (Berlín, 1911). Y en sus años de Heidelberg, inmediatamente antes de la Primera Guerra Mundial, también había emprendido un estudio de la crítica de Hegel por Kierkegaard, estudio que no llegó a terminar. Estas cosas se citan aquí no por motivos autobiográficos, sino para aludir a una tendencia que más tarde cobró importancia en el pensamiento alemán.

La influencia directa de Kierkegaard lleva obviamente a la filosofía existencial de Heidegger y Jaspers, o sea, a una oposición más o menos explícita a Hegel. Pero no hay que olvidar que el mismo renacimiento hegeliano se proponía muy enérgicamente aproximar a Hegel al irracionalismo. Esta tendencia se aprecia ya en los estudios de Dilthey acerca del joven Hegel (1905), y cobra su forma más clara en la sentencia de Kroner según la cual Hegel ha sido el mayor irracionalista de la historia de la filosofía (1924). En ese momento no se puede probar que haya una influencia directa de Kierkegaard. Pero en esos años veinte su influencia estaba latente por todas partes, e incluso aumentaba, hasta llegar a una kierkegaardización del joven Marx. Así ha escrito Karl Löwith (1941):

«Por lejos que estén [Marx y Kierkegaard], están muy íntimamente emparentados en el ataque común a lo existente y en su salida de Hegel». (Ocioso es comentar lo difundida que está esta tendencia en la presente filosofía francesa).

La base histórico-filosófica de esas teorías es la actitud del anticapitalismo romántico, tan contradictoria en lo filosófico como en lo político. Al principio —con el joven Carlyle, por ejemplo, o con Cobbet— se trata realmente de una crítica de la crueldad y la anticultura del capitalismo naciente, y a veces incluso de una forma anticipatoria de la crítica socialista, como ocurre en *Pasado y presente* de Carlyle. En Alemania, esa actitud crítica fue convirtiéndose, poco a poco, en una apologética del atraso político-social precapitalista del imperio de los Hohenzollern. Superficialmente puede decirse que un

escrito tan importante como *Consideraciones de un apolítico* (1918), de Thomas Mann, se mueve en esa misma línea. Pero el posterior desarrollo de Thomas Mann ya por los años veinte justifica la caracterización de esa obra por su propio autor: «Es un combate de retirada, de gran estilo, y el último y más tardío de una civilidad romántico-germánica, librado con plena consciencia de su inviabilidad [...] y hasta comprendiendo la insalubridad anímica y el vicio de toda simpatía por lo que está destinado a morir».

En el autor de *Teoría de la novela* no hay ni huella de tales estados de ánimo, a pesar de su punto de partida filosófico en Hegel, Goethe y el Romanticismo. Su oposición a la descultura del capitalismo no contiene simpatía alguna por la «miseria alemana» y sus restos en el presente, como se aprecian por entonces aún en Thomas Mann. *Teoría de la novela* no es una obra conservadora, sino destructora. Es verdad que lo es sobre la base de un utopismo sumamente ingenuo y del todo infundado, sobre la base de la esperanza en que la caída del capitalismo, la caída de las categorías económico-sociales muertas, antivitales, identificada con la del capitalismo, dé de sí sin más una vida natural, digna del hombre. El hecho de que el libro culmine con el análisis de Tolstói, así como su alusión a Dostoievski, el cual «no ha escrito ya novelas», muestran claramente que lo esperado no era una nueva forma literaria, sino explícitamente un «mundo nuevo». Es de toda razón reírse de ese utopismo primitivo; pero él expresa a pesar de todo una corriente espiritual que, efectivamente, existía en la época. Ciertamente que en los años veinte la perspectiva de rebasar socialmente el mundo de la economía cobraba cada vez más rotundamente un carácter inequívocamente reaccionario. Pero en la época de redacción de *Teoría de la novela* esas ideas se encontraban en una forma germinal y todavía indiferenciada. También en este punto puede bastar un ejemplo. Si el más célebre economista de la Segunda Internacional, Hilferding, podía escribir en *El capital financiero* (1909) sobre la sociedad comunista que «en ella el tráfico no es casualmente objeto posible de consideración teórico-

económica. No es analizable teoréticamente, sino solo comprensible psicológicamente», y si se recuerdan las utopías de intención revolucionaria de los últimos años de la guerra y de la primera posguerra, se podrá estimar de un modo más justo históricamente, aunque sin desdibujar por eso la crítica de su inconsistencia teorética, la utopía de *Teoría de la novela*.

Precisamente una crítica así puede iluminar otra peculiaridad de *Teoría de la novela*, que ha permitido a este libro representar algo nuevo en la literatura alemana. (En Francia el fenómeno que hay que considerar ahora era conocido desde mucho antes). Dicho brevemente: el autor de *Teoría de la novela* tiene una concepción del mundo basada en una fusión de ética «de izquierda» y teoría del conocimiento (ontología, etc.) «de derecha». En la medida en que la Alemania guillermina tuvo una literatura de oposición realmente con principios, esta se basó en las tradiciones de la Ilustración, principalmente, desde luego, en sus epígonos más triviales, y así se situó de un modo globalmente negativo respecto de las tradiciones literarias y teoréticas de Alemania. (El socialista Franz Mehring fue desde este punto de vista una excepción). *Teoría de la novela*, si mi percepción de este complejo de cuestiones es suficiente, me resulta el primer libro alemán en el cual se unió una ética de izquierda orientada a la revolución radical con una interpretación de la realidad de tipo tradicional y convencional. Esta actitud va a tener una función cada vez más importante en la ideología de los años veinte. Piénsese en *El espíritu de la utopía* (1918-1923) de Ernst Bloch, o en su *Thomas Münzer como teólogo de la revolución* (1921), o en Walter Benjamin, o hasta en los comienzos de T. W. Adorno, etcétera. La importancia de esta tendencia se robustece aún en la lucha intelectual contra el hitlerismo: muchos, partiendo de una ética izquierdista, intentan movilizar contra la reacción fascista a Nietzsche y al mismísimo Bismarck, como si se tratara de fuerzas progresivas. (Observaré de paso que Francia, donde esa tendencia ha destacado mucho antes que en Alemania, tiene en la persona

de Sartre un influyente representante de dicho tipo de actitudes. No podemos aquí estudiar, como se comprenderá, los motivos sociales de esa anterior aparición, y también más duradera eficacia, del fenómeno). Solo tras la victoria sobre Hitler, con la restauración y el «milagro económico» puede hundirse y disiparse esa función de la ética de izquierda en Alemania, para ceder el foro de la modernidad a un conformismo caracterizado por su profesión de inconformismo. Una parte considerable de la intelectualidad alemana dirigente, entre sus miembros Adorno, se ha instalado ya en el Gran Hotel Abismo, institución que, como tuve ocasión de exponer al criticar a Schopenhauer, «es un espléndido edificio dotado de todo confort y pintorescamente situado al borde de la Nada y del Sinsentido. La diaria vista del Abismo, entre una y otra comida serenamente gozada o entre dos producciones artísticas, no puede sino exaltar la satisfacción producida por ese refinado confort» (*El asalto a la razón*). El que Ernst Bloch siga hasta ahora incommoviblemente fiel a su síntesis de ética de izquierda y epistemología de derecha (como se puede ver en *Cuestiones filosóficas fundamentales*, vol. I: *Contribución a la ontología del Todavía-No-Ser*, Frankfurt, 1961) honra, sin duda, a su fuerza de carácter, pero no puede suavizar el anacronismo de su actitud teórica. La oposición real, fecunda y progresiva que se mueve en el mundo occidental, en la medida en que lo haga, y también en la República Federal de Alemania, no tiene ya nada que ver con ese acoplamiento de ética de izquierda y epistemología de derecha.

El que hoy quiera leer *Teoría de la novela* para conocer más íntimamente la prehistoria de las principales ideologías de los años veinte y treinta puede conseguir fruto útil de su lectura crítica. Pero si toma el libro para orientarse, la lectura terminará con un aumento de su desorientación. Arnold Zweig, cuando era un joven escritor, leyó *Teoría de la novela* para orientarse; su sano instinto le condujo acertadamente a la más rotunda recusación del libro.