

Un examen de *La Teoría de la novela* de Georg Lukács*

A Review of the *Theory of the Novel*

by Georg Lukács

Karl Mannheim

Traducido por Fernando Cubides Cipagauta*

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Descifrar el enigma de la variedad de formas del arte, es una tarea para la Estética. Dicha variedad es históricamente dada, la cuestión es, pues, interpretar su significado.

Es característico de los fenómenos intelectuales el que puedan ser explicados con más de un marco de referencia. Un fenómeno estético, por ejemplo, puede ser abordado psicológicamente, sociológicamente o en referencia a la técnica con la que fue ejecutado, a la historia de su estilo o a las premisas de su metafísica o de la filosofía de la historia que lo subyacen, sin que cualquiera de esas maneras de abordarlo desvirtúe a cualquiera de las otras. En tanto que se refieran a lo que es, dogmáticamente hablando, el mismo objeto, cada uno de tales abordajes, lo hace desde un punto de vista diferente y, por lo tanto, enfatiza un aspecto del objeto como tal.

Una reflexión más profunda, sin embargo, muestra que todas esas diversas explicaciones corresponden actualmente a diferentes objetos *lógicos*. Tal como los objetos lógicos de cada una de las ciencias naturales son creados por los métodos de cada una de esas ciencias, los objetos de las varias "*Geisteswissenschaften*" o Ciencias del Espíritu, también, y emergen solo en, y a través de sus respectivos métodos, puntos de vista, perspectivas o como quiera que tales correlatos subjetivo-funcionales de dichos y cambiantes objetos quieran denominarse. Denominaciones de tales posibles y del todo heterogéneos objetos lógicos, del tipo: "tal como la obra de arte", "tal como una estructura de la experiencia", "tal como un producto sociológico", "tal y como una forma de arte", y varias más, resultan inadecuadas por que las breves palabras comparativas "tal como" envuelven el peligro de confundir los objetos en cuestión, y opacar sus diferencias.

* Tomado de Logos, XI, II, (1920-1921) pp. 298-302. La reseña glosa sobre el libro de Lukács, *Die Theorie des Romans*, publicado inicialmente en Berlín en 1920.

** Profesor del Departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá · fnclubidesc@unal.edu.co

No nos ocuparemos aquí de la cuestión de si la primacía se le ha de conferir a los objetos, o a sus correlatos subjetivos (puntos de vista o perspectivas) ni con la cuestión de si tales objetos se han constituido como tales en virtud del punto de vista, o de si prevalecen lógicamente a la perspectiva que les corresponde a ellos y, de ese modo, se imponen al sujeto. Mucho más importante para nosotros es el problema de hasta qué punto se da la posibilidad de que varias explicaciones de objetos a simple vista idénticos (hablando dogmáticamente, una vez más) no conlleve el peligro de confundir los diversos objetos lógicos que recubre una denominación. O, más aun, de si en tanto que uno procura abordar uno de tales objetos lógicos con un tipo de explicación que le sea ajeno (aun suponiendo que pudiera ser adecuado al mismo objeto, definido de modo dogmático), no puede sino llegar a una explicación falsa.

Por ejemplo, cuando la psicología se propone explicar una obra de arte en referencia a los procesos psicológicos del artista (como quiera que el freudismo es ahora una de las tendencias prevalecientes) puede, tal vez, llegar a algunas circunstancias reveladoras y a algunas observaciones interesantes acerca de la génesis del complejo psíquico que subyace a su creador, pero sin que discierna el significado intrínseco del objeto estético al que nos referimos. Y la razón es que su objeto lógico es tan solo la obra de arte “como experiencia” y no el complejo de significados, que es válido en y por sí mismo. Cuando pretende que puede decirnos algo que concierna a este último, se desliza hacia una hipóstasis ilegítima y todo ese procedimiento explicativo se nos revela como inadecuado y, muy a menudo, ridículo. Las experiencias psicológicas como contexto posibilitan explicaciones solo de los fenómenos psicológicos y explicarían la obra de arte solo en la medida en que los contenga o los sugiera. Por otro lado, el objeto estético es algo esencialmente del espíritu; en relación con él, el elemento psíquico es meramente material, y material para ser formado y moldeado por él. Pero son justamente esos aspectos espirituales (como la composición, etc.) los que solo pueden ser explicados mediante marcos de referencia teleológicamente apropiados. Entonces, la psicología interviene allí donde el componente espiritual, que trasciende al sujeto, no ha emergido todavía.

Entre los varios objetos lógicos de las varias disciplinas hay una jerarquía (a la cual aquí apenas haremos alusión, sin entrar en detalle). Lo que dijimos antes de la psicología puede aplicarse a todos los métodos que pretendan una explicación exhaustiva de algo jerárquicamente más alto mediante algo más bajo —un ejemplo es la explicación sociológica de fenómenos culturales (sociología de la cultura)—. En tanto que se mantengan dentro de su ámbito circunscrito, tales métodos producen resultados extremadamente valiosos en el entendimiento de los fenómenos culturales. Pero cuando van más allá de su objeto lógico propio (y por ejemplo pretenden definir al objeto cultural como “un fenómeno sociológico”) y pretenden, por tanto, constituirse como una explicación *exhaustiva* del fenómeno intelectual en toda su singularidad, están equivocados.

Los esfuerzos por explicar los objetos no “de abajo hacia arriba”, sino “de arriba hacia abajo”, son otra cosa. Un buen ejemplo de ello son los intentos de interpretar una forma de arte desde un enfoque metafísico o de filosofía de la historia. Donde quiera que el objeto psicológico (o su contenido como experiencia aludida en la obra de arte) no contiene aún del todo aquello que es jerárquicamente más alto, digamos el elemento espiritual, o en nuestro caso la forma de arte, esta última, a su turno, es solo uno de los componentes de todo el fenómeno espiritualmente metafísico, o podríamos decir, de la obra de arte como una “objetivación del espíritu”. La forma es solo un componente abstracto de todo el contenido espiritual de la obra de arte como todo y podría ser abstraído de una manera adecuada, desde una perspectiva estética. De lo anterior, se deduce que una interpretación del lado abstracto de una obra se justifica y es posible solo si procedemos partiendo del conjunto.

Podría irse, incluso, un paso más adelante. La estética, como análisis de la forma, puede describir los componentes formales que abstrae, y los puede mostrar y, en ese sentido, llegar a explicar su estructura ideológica intrínseca. Pero por sí misma, no puede nunca descifrar o interpretar el significado profundo de dicha estructura. A esa explicación más profunda solo se podría llegar mediante una disciplina que abarque el contenido espiritual íntegro de la obra como un todo: la metafísica o la filosofía de la historia. Llamamos a ese tipo de explicación más profunda, a aquel que pretende explicar a algo jerárquicamente más bajo, desde un nivel más alto, *interpretación*, en el sentido estricto del término. Siempre se ha sentido que la pura estética poética, así como las explicaciones histórico-estilísticas de una forma no solo permiten, sino que reclaman interpretación. Y el deseo de trascender la explicación como clarificación estética de la forma, ha redundado en “intentos de interpretación” de tipos psicológico y sociológico los que, sin embargo, tratan de derivar algo de un nivel más alto, de algo que es más simple y más bajo.

Dicho tipo de “interpretación” corresponde, en gran medida, a las tendencias del espíritu moderno. En la Edad Media siempre se tomó la vía de lo más alto a lo más bajo; fue Descartes quien estableció el fatal principio de que el todo deriva de sus partes y que lo más alto, de lo más bajo. Con todo, luego se ha acotado hasta hacerlo obvio, especialmente en la esfera intelectual, que esto, en principio, es imposible, que lo más bajo no contiene aún lo más alto, ni la parte el todo y que, por lo tanto, no podría erigirse a sí misma en pauta explicativa y que, por ende, es imposible afirmar nada de lo más alto, o del conjunto, a partir de lo más bajo, o de una de sus partes. Y, de hecho, al mirar cada uno de esos intentos, no puede uno evitar el sentir que el intérprete en verdad falla en abarcar el objeto sobre el cual está hablando y que, en vez de irlo construyendo a partir de sus elementos, está terminado con él.

El libro de Lukács se mueve en la dirección correcta: es, en suma, un intento de interpretar un fenómeno estético, la novela, en particular, desde un punto de vista más alto, el de la filosofía de la historia.

Por sus métodos intrínsecos, la estética, o más específicamente, la poética, ha trabajado las principales formas del arte —la tragedia, la épica, la novela, etc.—, así como la historia del estilo ha escrito el desarrollo intrínseco de cada una de esas formas. Pero discernir su significado, discernir esa unidad más elevada de la que se deriva, requiere una disciplina que tiene su objeto precisamente en el espíritu con el que las formas necesarias de esa forma de arte aparecen. Su riqueza no puede ser atribuida a un plan arbitrario que la impulsase y que, como por azar, tomara esa forma. En tanto que en la actualización de cada una de esas formas hay siempre un elemento de necesidad, que llega a ser explicable solo en referencia a dicho espíritu, la aparición del este es lo único que podría ser explicado de una manera adecuada. En este caso, buscamos el *principium differentiationis* de la forma de arte y no (como a menudo se hace) en las variadas formas del arte, no en sus precondiciones sociológicas, aun cuando cada una de esas finalidades tenga su limitada justificación. Más aun, nos centramos en el origen actual de cada una de las tendencias creativas, las que ubicamos dentro del espíritu al cual solo podríamos definir de un modo metafísico; y, de allí, derivamos diferencias y las distinguimos de las diferencias de los últimos e históricamente cambiantes puntos de orientación de dicho espíritu.

Son dos los prerequisites para llevar a buen término un esfuerzo semejante. El primero es contar con una poética analítica y descriptiva, que nos permita aprehender las formas que iremos a explicar, y sus cualidades acordes con sus características esenciales. El segundo es el de contar con una filosofía de la historia que describa el espíritu con suficiente profundidad. Sin embargo, uno podría pensar que una empresa semejante es factible y todo lo que yo podría adelantar al respecto es que, en últimas, una solución correcta, esto es, una interpretación íntegra se podría obtener al cabo de ese modo y que la tarea ha de ir en esa dirección. El significado de una forma cualquiera puede ser explicado de un modo adecuado solo por el contenido espiritual que le subyace. Resulta extraordinariamente difícil discernir dicho espíritu, al igual que los referentes últimos por los que se orienta, así solo fuera porque él nunca pretende explicarse a sí mismo mediante sus creaciones, sino solo se *manifiesta* a través de ellas. La tarea aquí es no presentar el contenido explícito de las obras de arte de una época pasada, documentándolo mediante referencias y citas adecuadas, sino conceptualizar el espíritu que originó tales obras. De allí se sigue que para tal estudio de filosofía de la historia, las observaciones jamás debe ser documentadas *directamente* mediante citas, pues para una demostración de ese tipo se debe suponer la capacidad del lector de llevar a cabo, mediante un acto específico, el hecho de leer en el ejemplo lo que es esencial en él. Lo cual no dice nada en contra del poder demostrativo de tal documentación indirecta. En tanto que podamos discernir las especies aristotélicas, en relación con el único y concreto objeto actual (un proceso con el cual en verdad estamos familiarizados) el filósofo de la historia ve en el individuo, único e histórico, que tiene frente a sí, lo que

desde su punto de vista es esencial en él. No es un asunto de construcción o de inducción, sino de una particular habilidad que, en su forma al menos más rudimentaria, todos poseemos.

Uno de los fuertes de Lukács es no proceder de manera deductiva a partir de unos principios, no construir su filosofía de la historia a partir de elementos superficiales, aunque sean racionalmente plausibles, sino discernir, con la ayuda de una sorprendente capacidad de interpretación, aquello que es más profundo y esencial en una obra de arte, y el espíritu del cual ha surgido. Es por ello que la parte más valiosa de su libro es la segunda, en donde su argumentación es más concreta, y en donde nos ofrece una riqueza inusual de apreciaciones sobre Dante, Cervantes, Flaubert, Goethe, Pontoppidan, Tolstoi y varios escritores más, consideraciones que, en principio, nos sorprenden, pero que luego van a ser confirmadas por la reflexión posterior. Aun el positivista escéptico o una persona crítica que se halle lejos de la metafísica, pueden seguir esta interpretación que penetra en nuevas profundidades: tales lectores podrían entender sus anteriores lecturas a una nueva luz.