

La disonancia de la subjetividad en la *Teoría de la novela* de Lukács

Gastón Molina¹

Resumen:

El controvertido texto de Lukács Teoría de la novela se puede leer como un intento de esquematizar la poética romántica de la novela desde el modelo de la historia del arte hegeliana, que como sabemos articula su devenir en relación a un contenido que no es propiamente estético: la idea de lo divino. Siguiendo esta matriz, la tipología elaborada por Lukács inscribe a la novela en el proceso de paso de la comunidad a la sociedad, como el expediente privilegiado donde se expresan las contradicciones del individuo. Sin embargo, otro modo de abordar el asunto es leer estas operaciones como los procesos que permiten indagar el modo en que se configura la subjetividad. Así, por una parte la novela sería la expresión de algo resuelto en otro lugar. Y por la otra, la novela -el lenguaje de la ficción narrativa- tendría un carácter instituyente. En la tensión entre estos dos vectores se juega nuestra lectura.

Palabras clave: Subjetividad, lenguaje, historia, novela, “muerte de Dios”

Abstract:

The controversial text of Lukács Theory of novel can be read as an attempt of outlining the Romantic poetics of the novel from the model of the Hegelian history of the art, which as we know articulates its becoming in relation to a content that is not properly aesthetic: the idea of the divine thing. Following this frame the typology elaborated by Lukács inscribes the novel in the processes of the change from the community to the society, as the privileged process where the contradictions of individual are express, as the privileged process where the contradictions of individual are express. Nevertheless, another way of approaching the matter is to read these operations as the processes that may possible to investigate the way in which the subjectivity is formed. Like this, the novel would be the expression of something solved in another place. And on the other one, the novel -as language of the narrative fiction-, would have an instituting character. In the tension between these two vectors, our reading is played.

Keywords: Subjectivity, language, history, novel, “God’s death”

Toda forma artística se define por la disonancia metafísica situada en el corazón de la vida.

¹ Chileno. Licenciado en Filosofía por la Universidad ARCIS. Doctor en Filosofía, con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Profesor de la Universidad Central y de la Universidad Artes y Ciencias Sociales (ARCIS).E-mail: gaston_molinadomingo@yahoo.es

Lukács, *Teoría de la novela*

Historia y lenguaje

Después de los primeros teóricos románticos, y a diferencia del carácter fragmentario con que éstos tratan el asunto, la *Teoría de la novela* de Lukács puede considerarse, en principio, como el primer intento sistemático de abordar filosóficamente el problema de la novela considerada como un fenómeno particular de la modernidad. A diferencia de las formas épicas precedentes que surgen de la praxis vital de la comunidad y que tienen en ella su destinatario, el género de la novela es producido y recepcionado por el individuo. En este sentido la estructura del texto de Lukács responde en gran medida a una matriz orgánica que resulta ya claramente visible en la división y elaboración de sus partes: mientras las formas épicas se corresponden con la experiencia de aquella totalidad acabada y cerrada con que se presenta de manera idealizada a la comunidad griega, la forma de la novela tendría lugar cuando esa totalidad se vuelve problemática en la sociedad moderna, al experimentarse como una unidad rota. Es en este contexto donde Lukács propone una tipología que vendría a dar cuenta de su interno desarrollo en correlación con la historicidad de la subjetividad individual. Así, el texto pareciera articularse en esa dualidad simple que idealiza el modo de vida del mundo griego como forma pre-reflexiva que tiene su reflejo en la épica, y que contrasta con la *caída* en la autoconciencia, que la ficción novelesca y la reflexividad del individuo vienen a exponer. En el poder disolvente de esta reflexividad se consuma el abandono de los dioses, pues una época presidida por el entendimiento —siguiendo el diagnóstico de Schiller—² separa y enajena los distintos ámbitos de la vida religados en la comunidad. Este abandono sería el horizonte donde se despliega el mundo moderno: el de la ausencia de la *patria trascendental*. Esta polémica noción ha de entenderse, en una primera lectura, como la unidad inmediata entre sentido y vida, o en otros términos, como la inmanencia entre la experiencia concreta y el deseo de los hombres, articulación que se rompe con el advenimiento del individuo, cuya insatisfacción constitutiva cifrará su fragmentaria condición.

En este contexto la novela se muestra como aquella configuración del lenguaje donde, de modo ambivalente y contradictorio, la subjetividad encontraría uno de los expedientes privilegiados de su articulación y puesta en obra, justamente a partir de la pérdida y la errancia que hacen de la desorientación el semblante característico de la individualidad moderna.³ Sin embargo, el rasgo expansivo que Lukács atribuye a la reflexividad, y que la novela vendría a revelar especularmente en el proceso configurador del mundo moderno, desestabiliza desde un comienzo el dualismo comunidad/sociedad y el entramado tipológico que el texto construye para, desde la tradición del Idealismo Alemán,⁴ asignarle un

² Véase carta VI de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*. (Schiller 2000).

³ “El cielo estrellado de Kant no brilla ya en la sombría noche del puro conocimiento; no aclara ya el sendero de ningún viajero solitario y, en el nuevo mundo, ser hombre es estar solo”. (Lukács 1967: 36)

⁴ Nociones centrales como las de abstracción, alienación, mala infinitud, nostalgia, ironía, marcan explícitamente su hipoteca con Hegel, con Schlegel y Novalis. Al mismo tiempo encontramos en el texto un pensamiento donde resuenan la ontología, la moral y la estética de Kant y de Schiller. Está también la deuda declarada con el concepto de *duración* que toma de Bergson, y

lugar. Digamos que la complejidad del texto reside en la esquemática presentación histórico-filosófica del fenómeno de la novela, que le otorga a ésta, como forma y contenido, precisamente el problema de la historia:

“El libro –escribe Paul De Man– está escrito desde el punto de vista de una mente que pretende haber llegado a un grado de generalidad tan avanzado que podría hablar, por así decirlo, en nombre de la conciencia novelística misma. Es la Novela misma la que nos cuenta la historia de su desarrollo, así como en la *Fenomenología* de Hegel es el Espíritu quien narra su propio viaje. Pero hay una diferencia crucial [...] Atrapada en su propia contingencia, y al ser efectivamente expresión de esta contingencia, permanece como un mero fenómeno sin poder regulador. Esto nos induciría a esperar un método reductivo, provisional y cautelosamente fenomenológico antes que una historia todo-abarcadora que afirma sus propias leyes”. (Paul De Man 1991: 63).

De Man apunta a un problema que efectivamente resulta difícil de esquivar: ¿abordar filosóficamente la novela no reduce la particularidad y contingencia del lenguaje narrativo para subsumirlo en la legalidad universal del concepto y del sistema? ¿Y acaso no es el mismo Lukács el que afirma que el contenido y la forma de la novela están condicionados por su significación histórico-filosófica? En principio pareciera que De Man imputa a Lukács hacer equivalentes dos maneras de hacer una historia, que implican a su vez dos maneras de desplegarse el lenguaje, en la palabra narrativa y en el concepto discursivo. Es necesario plantear esta diferencia para dilucidar en qué sentido el Espíritu “narra su propio viaje”. Esta distinción está aludida en el prefacio de la *Fenomenología*, cuando Hegel atribuye a este modo de exposición –el del prefacio– el de la “forma narrativa y carente de concepto” (Hegel 2006: 112)⁵ que únicamente podría ser un *agregado* de conocimientos particulares (como el de los nervios, los músculos, etc., a los que se refiere la anatomía, puesta como ejemplo), que no comportan la *unidad* de la verdad, pues sólo el saber especulativo, “la necesidad lógica [del concepto]; sólo ella es lo racional y el ritmo del Todo orgánico” (Hegel 2006: 158). ¿Habría entonces algo exterior a la verdad? Sabemos que en Hegel la verdad es absoluta, está absuelta de toda relación externa en el infinito fluir de su autodespliegue en el saber. Es una moneda de una sola cara. Por ello lo externo del lenguaje narrativo, atrapado siempre en la arritmia de su “propia contingencia” material y anatómica, ha de considerarse de algún modo ya incluido en el lenguaje conceptual del saber especulativo que disuelve toda oposición abstracta en la unidad de los contrarios. Y lo estaría precisamente en esa tesitura *rítmica* de la totalidad orgánica, ya que el ritmo es una modulación del lenguaje poético y prosaico.⁶ La anatomía del lenguaje

el problema de la vida con la noción de vivencia heredados de la reflexión de Dilthey sobre las ciencias del espíritu. A lo que habría que sumar las múltiples referencias a novelas que se vuelven paradigmáticas, donde destacan, entre otros, los nombres de Cervantes, Goethe y Flaubert.

⁵ “Su verdad [la del concepto] no puede radicar o consistir en un tipo de exposición como la presente [la del presente prefacio] que en parte no puede tener más que un carácter no más que narrativo. (Hegel 2006: 159)

⁶ El *Diccionario de la lengua española* precisa: ritmo. (del lat. *rhythmus*, y este del gr. *fluir*) 1. m. Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. 2. m. Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico. 3. m. Metro o verso. 4. *Mús.* Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente. (RAE 2001)

narrativo, ese agregado de palabras, precede al pensamiento que se expresa en él, o bien, el pensamiento se precede a sí mismo en su externalidad. Así De Man acierta al hablar de narración pues el propio lenguaje hegeliano postula aquella exterioridad en que el pensamiento se encuentra fuera de sí como el comienzo de su reunión en la significación. En este sentido quizá ni la *Fenomenología* ni la *Teoría de la novela* sean simplemente una “historia todo-abarcadora”, pues su ritmo prefigurará la disonancia cuyo desacuerdo, eso sí, se resolverá por esos distintos derroteros en que se desgarran la negatividad del lenguaje: mientras la apuesta de Hegel es el concepto, la de Lúkacs será la narración.

Por otro lado la desarmonía a partir de la cual Lúkacs aborda el fenómeno de la novela encontraría en las *Lecciones sobre la estética* el modelo de la historia aquí contada. Ciertamente la *Teoría de la novela* se inscribe problemáticamente en la tradición hegeliana que concibe al arte en relación a un contenido, la idea –lo absoluto, lo divino– a la cual debe corresponder. La historia del arte viene a ser aquí la búsqueda y el desarrollo de esa correspondencia: en la forma simbólica del arte oriental, la forma clásica del arte griego y la forma romántica del arte cristiano. Como sabemos tal correspondencia entre significado (la idea) y significante (el material sensible de la figuración) lo encontramos de manera armónica sólo en el arte griego, en la figura del cuerpo humano –y aun en él de modo deficitario–. En las otras dos formas lo que se manifiesta es la inadecuación de la idea con su expresión sensible. En el arte oriental se trata del exceso de la materia, y en el arte cristiano, por el contrario, es el exceso de la propia interioridad la que conlleva este desajuste: “el verdadero elemento para la realidad de este contenido no es ya el inmediato ser-ahí sensible, la figura corpórea humana, sino la interioridad autoconsciente” (Hegel 1989: 60) De algún modo Lukács repite la lógica de este modelo para dilucidar la historicidad que la poética especulativa del temprano Romanticismo alemán había conferido a la novela. No es que en la tipología de la novela simplemente se traduzcan estos términos. Sería la lógica de la paulatina interiorización la que se reitera: desde la novela de aventura que extravía al individuo en las infinitas vicisitudes del mundo, a la novela psicológica que lo extraña en los laberintos de su “alma”, proceso que tiene lugar en la forma del “Idealismo abstracto”, la “Novela de formación” y el “Romanticismo de la desilusión”. Con distintas modulaciones aquí el contenido de la novela habrá sido aquella interioridad autoconsciente que, en tanto conciencia histórica, es correlativa a la época de la *muerte de Dios* en la sociedad moderna, en aquellos procesos de secularización donde lo divino, sin embargo, permanece como el lugar vacante al que la subjetividad queda nostálgicamente referida. Aquello que Lúkacs llama la ausencia de patria trascendental. Así, problemáticamente la lectura del texto se ofrecería no sólo como la historia de la novela en la época de la expansión reflexiva de la interioridad, sino también como una indagación sobre la configuración de esta última, donde la novela no sólo ilustraría este proceso sino que aparece como uno de sus elementos constituyentes. En este sentido una teoría de la novela no reafirmaría simplemente lo que ya se entiende por subjetividad. Nos permite más bien explorar su enigma desde la noción de inadecuación que articula su historia. Es entonces el concepto de inadecuación, tomado de la estética hegeliana (donde el problema era la historia de la relación entre la idea y su manifestación sensible), el que es desplazado a la inadecuación entre el alma y el mundo, entre deseo y realidad. Planteado así el concepto sigue siendo todavía externo a una

comprensión del fenómeno de la subjetividad. Pero nos brinda un acceso desde los supuestos que estructuran el texto.

Desde esta perspectiva la diferencia entre el viaje del Espíritu y el viaje de la Novela en la lectura de Paul De Man no podría entenderse sólo como la mera oposición entre lo universal y lo contingente, sino más bien como dos modos de abordar la contingencia que atraviesa a lo universal. Allí donde el Espíritu asimila y deglute la contingencia en el proceso de su formación, no eliminándola sino haciendo de ella el camino hacia sí que la conciencia *es*, la novela parecería moverse entre los materiales indigestos en los que irreparablemente queda atrapada sin poder renunciar, empero, a levantarse como un poder regulador, cuestión irrenunciable en el texto de Lukács. A pesar de esta discrepancia Novela y Espíritu parecerían coincidir en su negatividad. Ahora bien, en esa tensión de un movimiento ascendente y purificador que, a diferencia de la epopeya,⁷ la novela no puede llevar a cabo, se jugaría su estructura autorreflexiva e irónica. En el intento fallido por liberarse de la contingencia ésta se expresa. En este sentido la “historia todo-abarcadora que afirma sus propias leyes” tendría la forma del juicio reflexionante kantiano, es decir, la afirmación de esas leyes se daría al modo de una “legalidad sin ley”, o sea, donde los conceptos universales se encuentran en la tentativa de su búsqueda fracasada y no en el subsumir lo particular bajo una regla determinada. Hay una referencia al todo, pero no es afirmativa, no está dada la universalidad de la ley de modo positivo: “esa misma inadecuación de nuestra facultad de estimación de magnitudes de las cosas del mundo sensorial para esa idea es lo que despierta el sentimiento de una facultad suprasensible en nosotros” (Kant 1991: 164), lo que tenemos es una *presentación negativa*. Es la falla del entendimiento y la imaginación, la inadecuación con aquello que la excede, lo que posibilita la relación de la subjetividad con las ideas de la razón. En este sentido, a propósito de los sentimientos estéticos, lo que Kant describe no es aquello con lo que la subjetividad entra en relación, sino la relación en que la subjetividad consiste.

La tipología de la novela

Por ello nos interesa la forma en que el texto de Lukács expone su manifiesto contenido: el condicionamiento y significación histórico-filosófica de la novela allí donde se ha roto con la articulación orgánica del mundo en la separación abstracta entre individuo y sociedad. La forma de su exposición sería coherente con el propósito de mostrar cómo la novela hace de la inadecuación su contenido en el intento de repararla. Es como si la única manera de exponer fielmente el asunto fuera pretendiendo esa mirada todo-abarcadora destinada desde un comienzo al fracaso. Su punto de vista subrayaría el anhelo insatisfecho de un “género” cuya característica sería, en cierto modo, el fracaso de su tentativa para que en ese desgarramiento se deje sentir la *remisión* a la pérdida “patria trascendental”. Así, el destino de la novela sería la incompletud. En esta medida la novela es menos un género literario que un rasgo de la subjetividad moderna. “El surgimiento de la

⁷ “En el propio hombre, no hay más que una obligación a operar una ruptura; ensuciado por la contingencia de la materia, debe purificarse por un movimiento ascendente que se aleja de esa materia y lo acerca a la sustancia; un largo camino se abre frente a él, pero no lo lleva a ningún abismo”. (Lukács 1967: 30 ss)

novela como el género moderno más importante, aparece allí como resultado de un cambio en la estructura de la conciencia humana”. (Paul De Man 1991)

En su ensayo Paul de Man enfatiza cómo Lukács, al hacer de la ironía el principio configurador de la novela, escapa a la matriz orgánica que organiza su texto, la cual, sin embargo, es repuesta con el principio de la temporalidad –en la lectura que hace de *La educación sentimental* de Flaubert–, principio que repetiría la propia estructura narrativa de la *Teoría de la novela*.⁸ Con esto se confirmaría la sanción que inscribe a Lukács en el campo de un pensamiento nostálgico encarnado en la figura del individuo lector al que está destinada la novela. Sin embargo hay algo que resistiría esta articulación lineal de la ruptura que supone sin más a la novela como una versión caída de la epopeya griega, en el presupuesto de una concepción de la historia como decadencia que va de la plenitud del sentido a su paulatina pérdida, de la felicidad de una comunidad armónica a la dolorosa escisión, en la época moderna, entre la interioridad del yo y el mundo externo. Por una parte está el hecho que ironía y temporalidad quizá no se presenten sólo como dos principios que se sustituyen, pues quizá entre ellos podría haber una relación que nos fuerce a reconsiderarlos en su posible vínculo. Por otra parte, en su misma retórica organicista hay un elemento o una fuerza que interrumpiría la linealidad progresiva del relato. En efecto, el dolor, la escisión, funciona como una instancia no-histórica que no queda adscrita simplemente a la conciencia moderna: “la parte de absurdo y de desolación en el mundo no ha aumentado desde el origen de los tiempos, sólo los cantos consoladores suenan de modo más claro o más sofocante” (Lukács 1967: 30). Aquello con lo que se ha de cargar, aquello que se ha de soportar, no es, por decirlo de alguna manera, la historia en sí misma, sino las representaciones –optimistas o pesimistas– en las que el dolor se despliega.

“¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que le están abiertos y que deben seguir por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece. El mundo es vasto y, no obstante, está al alcance, pues el fuego que arde en su alma es de la misma naturaleza que las estrellas. El mundo y el yo, la luz y el fuego se distinguen netamente y jamás, no obstante, se vuelven definitivamente extraños el uno al otro, pues el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se viste de luz.” (Lukács 1967: 29)

Lo presentado, en efecto, en un lenguaje que ya desde este primer párrafo está cargado de cierto patetismo luctuoso, es un relato que narra y describe el proceso de formación de la novela, destinataria de los contenidos histórico-filosóficos de la época moderna. Si acertadamente De Man hace visible que aquello que se pretende dilucidar ya está ganado, al modo en que en la *Fenomenología* de Hegel el principio no es tal sin el fin (el *telos*) que le permite desplegarse, no sería menos cierto, como sugeríamos más arriba, que en el intento *sistemático* de aplicar categorías filosóficas al fenómeno de la novela como algo ya resuelto de antemano opera una especie de desplazamiento. Pues lo que resulta es un *ensayo*, es decir, una tentativa de tipología donde esa idea previa –la de que

⁸ En su ensayo de autocrítica escrito muchos años después Lukács sólo valorará la nueva función del tiempo, como descubrimiento que merece ser remarcado, en el vínculo de la novela con la idea de *duración* bergsoniana, el que como “busca del tiempo perdido” precisamente lee en la novela de Flaubert (antes de conocer la novela de Proust). (Lukács 1967: 16-17)

la novela contribuye a la inadecuación de la subjetividad en el contexto de la sociedad moderna—, es puesta en juego. Quizá sea por ello que, paradójicamente, Lukács refiera de manera permanente el carácter único de las novelas que al mismo tiempo señala como ejemplos de los tipos estructurales esenciales, donde el “caso particular”, por lo tanto, se confunde con la “regla general” sin llegar a identificarse del todo con ella. Más aún, aquellas novelas son precisamente las que escapan a los peligros internos depositados en la tipología que desplegará. En este sentido es porque siempre ya tenemos una precomprensión de la novela que sería necesaria la exposición de la manera en que accedemos al fenómeno, en este caso la de “una historia todo-abarcadora”. Así esta historia no elimina la contingencia y el desacuerdo interno de la novela, más bien lo enfatiza: “La composición novelesca es una fusión paradójica de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio” (Lukács 1967: 81), y en esta medida repetidamente denegada (quizá una historia de la novela tendría que explorar las distintas formas en que lo repetido es recusado). Podríamos decir que tratando de completar la exposición de Hegel respecto al problema de la inscripción de la novela como fenómeno epocal, lo que hace es tantear la relación interna entre novela y subjetividad, donde la ficción narrativa no sólo ilustra la desavenencia entre individuo y sociedad, sino que ella misma vendría siendo aquella inadecuación—la “fusión paradójicamente”— que pone en obra a la subjetividad como disonancia.

De allí que a este texto le convenga, no sólo por su título, el aserto de Schlegel: “Una teoría de la novela debería ser ella misma una novela.” (Schlegel 1994: 137) La novela no es sólo un contenido administrado por la tipología, pues la misma tipología está siendo trabajada, por así decirlo, por aquel contenido que se expande reflexivamente. Esta noción de expansión nos parece de la mayor importancia para comprender la tipología de la forma novelesca que presenta Lukács como algo más que una “camisa de fuerza”, para usar una de las expresiones con la que posteriormente renegará de este texto. Como hemos señalado, esquemáticamente la tipología comprende el “Idealismo abstracto”, donde la novela muestra el conflicto entre lo que el individuo vive y lo que imagina y desea. El mundo y la sociedad se le presentan utópicamente como un modelo que exige ser realizado, exigencia imposible por su mismo carácter ideal. Por ello se trata de una tentativa destinada al fracaso. La inadecuación se presenta aquí entre el amplio mundo que aparece en el modelo utópico y la estrechez del individuo, del alma extrañada de sí al no corresponderse con su mundo. Luego encontramos el “Romanticismo de la desilusión”, donde por el contrario la subjetividad individual es más amplia que el mundo, invirtiéndose la inadecuación. Se trata de una interioridad rica en contenidos que ya no entra en conflicto con el mundo, ya no sale en busca de aventuras para realizar el ideal. Se mantiene más bien en una especie de pasividad para proteger esa interioridad que, sin embargo, sólo adquiere efectividad en la acción a la que renuncia, en el trato social que la extraña de sí, y por tanto su riqueza interior no consiste en los contenidos que la llenan sino en el poder aniquilarlos. Su interioridad es la relación con ese vacío de determinación. Al modo del “alma bella” hegeliana “no hay ninguna objetivación de la vida social que no pierda importancia para el alma” (Lukács 1967: 110). Todo se vuelve inesencial, y el goce de esa libertad abstracta es al mismo tiempo la insatisfacción que “llena” ese vacío.

Ahora bien, esta tipología propuesta para hacer legible el fenómeno de la novela se constituye a partir de la lectura de ciertas novelas particulares que operan como ejemplos ejemplares. En el “Idealismo abstracto” se inscribe y a la vez escapa el *Quijote*, en el “Romanticismo de la desilusión” *La educación sentimental* es la única novela que sortea sus peligros, y en “novela de formación” de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* lo que encontramos es una tentativa fallida de síntesis, como ocurrirá, en otro sentido, también con Tolstoi. Si bien efectivamente esta tipología puede considerarse una pauta que se impone artificialmente sobre la diversidad en que se manifiesta la novela, lo interesante es que más que hacernos descansar en una taxonomía donde todos los lugares están claramente identificados, incluso el nuestro, si la aceptamos por su agudeza o la rechazamos por constituir una proyección violenta que encubre al fenómeno; lo interesante, decíamos, es que esta tipología de novelas ejemplares –únicas– más bien escenifica la imposibilidad de un lugar desde el cual efectuar cualquier evaluación unívoca. Es decir, la insistencia de esa tipología, por decirlo de algún modo, no pasa por no dejar hablar a la novela. Lo que haría más bien es mostrar que no hay lugar para darle la palabra, o dicho de otro modo, que darle la palabra sería un modo subrepticio de asegurar la identidad del propio lugar teórico al tiempo que se respeta la diversidad y la diferencia del objeto, la particularidad del lugar donde éste encontraría, a su vez, su propia identidad. Esta desestabilización del lugar tendría ya una relación interna con la novela en tanto que, por su estructuración irónica y temporal, o sea, por su carácter inacabado e ilimitada discontinuidad, tempranamente vino a poner en cuestión la identidad de los géneros. De este modo los límites normativos de las poéticas clásicas son internamente problematizados por su propia historicidad, en el desplazamiento de la “trama concreta” de las novelas de aventuras del siglo XVII por el “análisis psicológico” de las novelas de aprendizaje del siglo XIX. Aquí no se trata sólo de que la novela ficcione otros contenidos, lo que ocurre más bien es que se ficcionan otras formas de narrar. Podríamos decir que en este desplazamiento se va configurando a la vez la interioridad de la subjetividad en términos de las formas de relación con lo otro. La interioridad se revela como instancia de mediación, como la distancia respecto a sí desde la cual la subjetividad se extravía en el mundo y en sí misma: entregada, digamos, a contarse a sí misma, a narrarse e interpretarse.

La conciencia del “sentido de la vida”

Aunque la relación interna entre ‘subjetividad’ y ‘novela’ es aquí algo por dilucidar, se hacen necesarias algunas indicaciones sobre todo respecto a cómo se dejaría leer problemáticamente, en este texto, el primer concepto. Respecto al segundo, Lúkacs ofrece una variedad de definiciones. Si bien ninguna de ellas englobaría a las restantes, nos decidimos en este punto por una donde se juegan algunas de las nociones más relevantes a la hora de comenzar a esbozar el lugar de tal vínculo: “La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad” (Lúkacs 1967: 55). El lugar de la novela sería el de la interrupción de la conciencia prerreflexiva en su relación con el mundo, interrupción a partir de la cual emerge la subjetividad del individuo como conciencia de tal escisión en determinadas condiciones histórico-filosóficas. Es decir, la novela

surge allí donde la relación con el mundo se revela ante todo como una *relación* con el sentido. Así, el extrañamiento de la subjetividad está en correspondencia no con el absurdo existencial, sino con la coherencia y unidad de la experiencia que se juega su legibilidad en el horizonte del lenguaje, como instancia de su puesta en obra (sería en esta medida que el advenimiento de la novela se correspondería con lo que modernamente llamamos literatura). *El lenguaje sería la instancia del exilio de la "patria trascendental"* que anudaba la experiencia de la comunidad orgánica, a la vez que el medio por el cual la vida humana se mantiene referida a ese lugar vacante. En este sentido podríamos decir que la noción de "patria trascendental" no remite a un lugar perdido que ya sólo podemos referir con el lenguaje, sino que más bien es parte de la estructura de este: es menos algo dicho por medio del lenguaje que la posibilidad misma de decir. En la medida que sólo se puede decir lo que no está presente, la posibilidad del lenguaje se cifraría en lo que nunca fue presente y, sin embargo, resulta necesario restituir. Que la novela no deje de apuntar a la totalidad, a la patria trascendental –la immanencia del significado en la vida–, sería la exposición de la obligación del lenguaje: remitir al abandono, a la escisión que da la palabra.

No se trata sólo de que en la novela los signos remitan unos a otros en la prosaica superficie de la página, sino que la novela misma se estructuraría como una especie de signo en la época de la muerte de Dios: "La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca, la objetividad de la novela, la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, ésta sucumbiría en la nada y en la inexistencia" (Lukács 1967: 85). La relación problemática entre la materialidad del significante (mundo sensible) y la idealidad del significado (trascendencia de Dios) sería lo que pone en escena la novela, de ahí el tono elegíaco que abre y atraviesa todo el libro. En este sentido el contenido de la forma novelesca sería entonces el paulatino abandono del Dios cristiano del lugar que se constituye con su vacancia, y no las expresiones existenciales del individuo que padece, sin embargo, este proceso. Si bien la novela es producida y está destinada al individuo, su objetividad refiere a las fuerzas disolventes, demoníacas, que lo constituyen como tal, o sea, como conciencia escéptica en el espacio social tramado por la fuerza anárquica del capitalismo.

La expansión de la reflexividad: el individuo problemático

Por subjetividad referimos no tanto la interioridad individual que la *Teoría de la novela* opone constantemente a la exterioridad del mundo moderno, mundo cuyo carácter convencional rompe el acuerdo entre el yo y la obra que lo compromete y lo realiza, sino más bien el corte mismo, el límite que abre todas las oposiciones puestas en juego por el texto. En este sentido aquella interioridad que nace de la separación entre alma y mundo comporta ya la escisión interna entre lo que podríamos llamar el *sí mismo* –la incompletud y la no-coincidencia– y el *yo* –la identidad diferenciada–. El "individuo problemático" es tal en cuanto que su ser se resuelve en una desmedida exigencia infinita: *es lo que debe-ser*.⁹

⁹ "En cuanto a saber si la conformidad del acto con la esencia del sujeto –la única señal que ha quedado en su lugar– toca efectivamente a la esencia, ¿quién puede decidir entonces que el sujeto, que en su ser más íntimo no se presenta ya a él sino bajo la forma de una exigencia infinita inscrita en el cielo imaginario del deber ser?" (Lukács 1967: 36).

La subjetividad la encontraríamos en aquello que el texto nombra como la *disonancia* que se hace sentir de modo inédito –con Hegel– en la “expansión de la reflexividad”, que sería el lugar donde se extiende el “abismo” entre el yo –el yo como función imaginaria de identidad y consonancia– (Lacan 2008) y el mundo concreto del orden social burgués en que la novela germina. De este modo el suelo propicio de la forma novelesca sería el sin fondo de la no-adecuación. En este sentido el lugar de la subjetividad resulta problemático desde un comienzo, pues no es sólo su carácter reflexivo el que lo determina, sino ese rasgo decisivo internamente ligado a la reflexividad y que el texto subraya: el de la expansión (rasgo fundamental, decíamos, de la autoconciencia hegeliana, pero expuesta y resuelta de otro modo). La expansión habría que entenderla más a la manera de un exceso que de un desarrollo, pues remite a la inadecuación que desarma el lugar como instancia de reunión. La expansión de la subjetividad vendría a ser la disonancia del tiempo que pone al lugar fuera de quicio.

Lo repetido una y otra vez: el abandono de Dios; la pérdida del lugar trascendental; la alienación y desorientación constitutiva del individuo; etc., no harían sino subrayar la inadecuación desde donde se escribe y se lee, que sería otro modo de decir que estas mismas operaciones constituyen el exceso por el cual, en el afán de fijar el sentido, este se sobrepasa indefinidamente. Ahora bien, esa vacilación y discrepancia en el límite de lo inmediato que expande la escritura y la lectura correspondería a la disonancia de la forma novelesca en tanto prefiguración del nihilismo. “Que Dios ha abandonado el mundo, lo vemos en la inadecuación entre el alma y la obra, entre la interioridad y la aventura, en el hecho de que ningún esfuerzo humano se inserte ya en un orden trascendental. Esa inadecuación presenta, *grosso modo*, dos tipos: según que sea más estrecha o más amplia que el mundo exterior que le es asignado como teatro y como sustrato de sus actos, el alma se estrecha o se amplía” (Lukács 1967: 93). Atendiendo a los dos primeros tipos del Idealismo abstracto y del Romanticismo de la desilusión, el estrechamiento y la ampliación del alma que en ellos se produce, correlativos a la complejización y angostamiento del mundo, serían efectos del trabajo con el lenguaje del autor y el lector como formas de la individualidad, y no meramente un efecto que tiene como causa un mundo sin Dios. De tal modo la tipología apuntaría al desajuste de la novela, a los modos en que la reflexividad de la subjetividad se extiende en la discordancia de la escritura y de la lectura en la ficción novelesca. “Hemos descubierto la creación de formas y, desde entonces, falta siempre la terminación en aquello que abandonan nuestras manos cansadas y decepcionadas. Hemos descubierto en nosotros mismos la única sustancia verdadera y, desde entonces [...] toda sustancialidad flota en la expansión de la reflexividad. Ha sido necesario, por consiguiente, que nuestra esencia devenga para nosotros un postulado y que entre nosotros y nosotros mismos se abra un abismo más profundo y más amenazante” (Lukács 1967: 33).

En este sentido, si la subjetividad, dada su singular tesitura reflexiva, alude ante todo al desacuerdo consigo mismo, entonces podríamos decir de ésta lo que el texto afirma ya en la primera página respecto de la filosofía como “síntoma de una interrupción” y de una “no adecuación”. “Por eso la filosofía en tanto que es forma de vida como en tanto que determina la forma y el contenido de la creación literaria, *es siempre el síntoma de una interrupción* entre el exterior y el interior, significativa de una diferencia esencial entre el yo y el mundo, de una *no adecuación* entre el alma y la acción [el destacado es nuestro]” (Lukács

1967: 29). Platón sería el nombre que signaría la ruptura que anticipa el quiebre que se consume con la filosofía moderna, es decir con Kant. Pero lo anticipado no llega de la misma manera en que es remitido, pues la no-adequación no se resuelve ahora en la identidad positiva de la idealidad del alma en oposición al mundo sensible donde lleva a cabo su acción, sino que se dirige a ella misma. No es que el “alma” del individuo, la interioridad, no se adecue al mundo exterior. *El alma misma es la no-adequación que opera como el límite entre el exterior y el interior*. En este sentido le corresponde el juicio infinito kantiano del no-todo, donde no se niega simplemente el predicado de la adecuación (*A no es B*), sino que se afirma de ella una negatividad que la excede (*A es no-B*).¹⁰ Es decir, no se trata de una inadecuación en el sentido de la diferencia entre dos instancias plenas idénticas a sí mismas, sino de un desacuerdo interno. La subjetividad vendría siendo aquello que en su propio seno comporta el quiebre, en tanto encuentra su esencia en el “abismo insondable” –en términos kantianos la apercepción trascendental– que la separa de sí, problema que en el texto se subraya principalmente con las nociones de reflexividad y de deber-ser. Si bien lo trascendental kantiano se ofrece de modo incompatible –o antinómico– con la sanción de la expansión de la reflexividad (que se deja leer en la clave del devenir dialéctico de la conciencia histórica), nos interesa reparar en la compleja relación que sí tendría con la historia. Si lo trascendental es lo no-empírico, lo no-histórico, entonces este ámbito no constituye ninguna identidad positiva. Tentativamente, entonces, la conciencia en tanto apercepción trascendental ha de comprenderse como la instancia no-histórica que, en la medida que se ofrece como límite interno, hace *posible* la historia gracias a esa fisura en la estructura de la razón. Esta fisura no sería otra que la razón misma en tanto posibilidad.

Referimos el principio de la apercepción trascendental, a contrapelo de la autoconciencia hegeliana, como la manera de leer el “abismo insondable” “entre nosotros y nosotros mismos” en el que insiste la *Teoría de la Novela*.¹¹ Así, el “individuo problemático” no es sólo ni primeramente aquella forma de la interioridad que se enfrenta al mundo a partir del abismo que los separa. La subjetividad no caería simplemente en el polo de la interioridad sin más, pues comparece como una interrupción, para la cual, sin embargo, esa cesura es ya una puesta en forma, una pausa, el diferimiento de un proceso. La unidad de la conciencia, el carácter originario e inmutable de la apercepción trascendental (Kant 1993: A 107), remitirían a esa *anterioridad* que encontramos en la forma de la experiencia, *una anterioridad inscrita entonces en el mismo presente, conformándolo como tal*. Podríamos agregar que si el síntoma de la filosofía viene a ser él mismo una instancia de discontinuidad respecto al presente, no se trata en

¹⁰ “El juicio infinito no indica meramente que un sujeto no está contenido en la esfera de un predicado, sino que indica que está fuera de la esfera del mismo en algún lugar en la esfera infinita; por consiguiente, este juicio representa la esfera del predicado como *limitada*. / Todo lo posible es o bien A o no-A. Digo, pues, algo es no-A, por ejemplo, que el alma humana es *no-mortal*, que algunos seres humanos son no-eruditos, etc., se trata entonces de un juicio infinito, puesto que mediante el mismo no se determina, más allá de la esfera finita A, bajo qué concepto estaría el objeto, sino simplemente que está en la esfera exterior a A, lo cual no es propiamente esfera alguna, sino solamente *la limitación de una esfera* con el infinito o bien el *límite mismo*.” (Immanuel Kant 2000: 151 ss).

¹¹ Aludimos a que la identidad del sujeto en Kant, su misma sustancialidad, comporta un abismal carácter sintético: “la completa identidad de apercepción de la diversidad dada en la intuición contiene una síntesis de las representaciones y sólo es posible gracias a la conciencia de esa misma síntesis”. Immanuel Kant (1993: B 133).

él de la manifestación traumática de algo escondido en alguna profundidad, sino de algo que se juega siempre en la superficie de las formas, en la reflexividad de la subjetividad. Es decir, el síntoma no viene simplemente a interrumpir una forma, porque, como sugeríamos, ya la forma es una interrupción. “Toda forma es la resolución de una *disonancia fundamental* en el seno de la existencia, un mundo donde el sinsentido está situado en su verdadero lugar, donde aparece como portador y como condición necesaria del sentido [el destacado es nuestro]”. (Lukács 1967: 60) Ahora bien, si la forma artística es definida en el texto como la resolución de esa disonancia fundamental alojada en la vida misma, es decir, si lo disonante, como sugeríamos, viene a ser en último término la subjetividad, y las distintas formas narrativas los modos que reflejan cómo el hombre se lleva con esa inadecuación que abre para él un mundo, la particularidad de la forma novelesca sería el modo inédito de exponer y resolver esa disonancia, en tanto precisamente la resuelve en su ex-posición.

El carácter inacabado de la novela: el principio de la ironía

En la novela la interrupción se hace patente: “Así, en tanto que la característica esencial de los otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como proceso” (Lukács 1967: 69). Si en clave hegeliana se afirma en el comienzo del texto que la filosofía determina la forma y el contenido de la creación literaria, entonces pareciera que con ello abre —¿o cierra?— la poética romántica de la novela, que en tanto “poesía universal progresiva” (Schlegel 2005: 67) se propone como la tonalidad disonante que destemplando la tesitura soberana del individuo ilustrado lo conduce más allá de sí en el afán de “tornar poéticas la vida y la sociedad”.¹² La ficción novelesca tendría su lugar en esa interrupción de las tramas de sentido predadas que destituyen a la conciencia que se quiere dueña de sí por el expediente de su propia reflexividad. El contenido de la novela habrá sido la forma de esa interrupción, que modernamente será la libertad del escritor, es decir, la presentación de la propia subjetividad, que comporta en sí misma ese talante irónico que el texto descubre como uno de los principios subjetivos estructuradores de aquella, a la vez que constituye su objetividad. En tanto su asunto es la transformación,

¹² Transcribimos en extenso parte del fragmento 116 del *Athenaeum*: “La poesía romántica es una poesía universal progresiva. Su destino no consiste meramente en volver a reunir todos los géneros separados de la poesía y en volver a poner en contacto a la poesía con la filosofía y la retórica. Ella quiere y debe mezclar tanto como fundir también poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, animar y socializar a la poesía, tornar poéticas la vida y la sociedad, poetizar el ingenio y llenar y saciar las formas del arte, con materiales educativos de todo tipo, animándolas mediante las vibraciones del humor [...] Sólo ella puede devenir, como la épica, espejo de la totalidad del mundo circundante, en una imagen de la época. Y, pese a todo, puede ésta oscilar también, la mayor parte de las veces, en el medio, entre lo expuesto y lo que se expone, libre de todo interés real e ideal, en las alas de la reflexión poética, y potenciar siempre, una vez más, esta reflexión y multiplicarla como una serie infinita de espejos. Ella es capaz de la suprema y más pluralista formación; no meramente desde el interior hacia afuera, sino también desde afuera hacia el interior [...] Los otros tipos poéticos están ya concluidos y pueden ser analizados totalmente. El tipo de arte romántico está aún en el devenir; en efecto esa es su verdadera esencia, que él no pueda sino devenir eternamente y jamás estar acabado. Ninguna teoría puede agotarlo, solamente una crítica adivinatoria podría permitirse arriesgar querer caracterizar su ideal. Por sí sola ella es infinita así como libre, y reconoce como su ley principal, que la arbitrariedad del poeta no sufra ninguna ley sobre sí. El tipo poético romántico es el único que es más que un tipo, y es él mismo un arte poético: puesto que en cierto sentido, toda poesía es o ha de ser romántica.” (Schlegel 2005: 67-69)

la discontinuidad, la contingencia no sólo de los contenidos, sino de las formas que produce disolviéndolas en la conciencia de su nulidad, la conciencia irónica hace de la novela una forma que comporta su propia autocrítica como elemento negativo y autodestructivo. Incluso su evidente función constituyente y legitimante del orden burgués, la producción de la interioridad individual y la articulación del espacio-tiempo de lo cotidiano, se ofrecen como soluciones simbólicas parciales en la expectativa de un orden estable que descansa en los efectos de realidad y en los verosímiles que ella misma elabora y se encarga de mostrar como ilusorios. Nuevamente aquí el desencantamiento y la desilusión no son un efecto negativo del mundo secularizado de la novela, sino una operación de su “autocrítica immanente”. De este modo la ironía, en tanto principio estructurante, no refiere a una figura retórica localizable de la cual se haría uso y abuso, sino que vendría a ser una especie de doblez que desestabiliza la narración, que la interrumpe y transforma constantemente. Es decir, indica aquel desplazamiento de la significación que no puede ser fijada en ningún sentido acabado por una subjetividad que ha devenido ella misma *conciencia irónica*.

Esto a diferencia de lo que para Lukács ocurre en la infancia del mundo griego, donde la intemporalidad de las formas de la epopeya, la tragedia y la filosofía, se presentan como “eternos jeroglíficos”, los cuales, podríamos decir, inscribiendo el silencio y el secreto dan lugar a la palabra, al enigma por interpretar, pero de modo tal que aquí la opacidad de los signos es la entrega inmediata del sentido. Extraña hermenéutica sin profundidad donde se ofrecen respuestas sin la mediación de la pregunta: “Y si Homero, cuyos poemas constituyen propiamente hablando, la única epopeya, sigue siendo inigualable, es únicamente porque ha encontrado la respuesta antes que el desarrollo histórico del espíritu permitiera formular la pregunta” (Schlegel 2005: 30). Como si las interrogantes y las incógnitas fueran ya la superficie habitable de lo familiar. Así, la *patria trascendental* nombraría la immanencia del sentido en la opacidad de la mediación de la existencia no-histórica. Más que a un lugar perdido alguna vez presente que la novela ahora representaría en su ausencia, referiría a esa especie de momento estructural de la perfecta adecuación del sentido. Pero esta adecuación habría que entenderla no como la indistinción de lo mismo, sino precisamente como una “no-distinción” entre la representación y lo representado (Gadamer 2002) –la de la “identidad hermenéutica” enunciada al modo del juicio infinito– que hace posible la remisión del lenguaje, donde lo representado no es simplemente anterior a su ingreso en lo simbólico, pues adquiere sentido en esta inscripción. Así, el límite interno del signo, como eterno jeroglífico, hace del lenguaje la entrega de lo que no está en la demora de su presencia, el remitir de lo perdido en el exilio de la palabra y la errancia de la interpretación, *entre* la familiaridad y la extrañeza, *entre* la mismidad y la alteridad. La intemporalidad de aquellas formas –la epopeya, la tragedia y la filosofía– se puede entender en tanto *a priori* lingüístico. Tendría que ver no sólo con el carácter acabado que la *Teoría de la novela* atribuye a éstas en el contexto de un mundo donde “todo es nuevo y no obstante familiar”, y que como tales posibilitan una historia que coincide con el saber que en ellas se extiende. Esa coincidencia en la que se aclara y se abraza la vida sería lo que se nombra como “la totalidad” a la que la no-distinción del lenguaje remite en el enigma que guarda el nombrar. La historia, allí donde no se contrapone a una filosofía de la historia, podría entenderse no sólo como el devenir de las formas que estructuran la disonancia fundamental, sino ante todo como la manera en que ese trabajo configurador del lenguaje se realiza:

en primer término, sin que la conciencia sea sensible al tránsito de unas a otra, es decir, armónicamente. Esta es al menos la prerrogativa de la narración a la que Lúkacs no renuncia, aunque está destinada al fracaso. Ahora bien, lo intemporal, tal como la infancia, señalaría el elemento disonante del lenguaje, que en la no-coincidencia consigo mismo ofrece la posibilidad de demorarse en las cosas: la posibilidad de un destino, de una historia. “La infancia, la experiencia trascendental de la diferencia entre lengua y habla, le abre por primera vez a la historia su espacio [...] es el origen trascendental de la historia. En este sentido, experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como *patria trascendental* de la historia. [...] Por eso la historia no puede ser el progreso continuo de la humanidad hablante a lo largo del tiempo lineal, sino que es esencialmente intervalo, discontinuidad, *epokhé*. Lo que tiene su patria originaria en la infancia debe seguir viajando hacia la infancia y a través de la infancia [el destacado es nuestro]” (Agamben 2001: 73 ss). La relación nostálgica del individuo respecto a la comunidad y la infancia sería un modo de aferrarse a la ausencia de la patria trascendental que en ello deviene el lugar vacante del sinsentido, haciendo de la *muerte de Dios* un canto consolador respecto a lo perdido en la actualidad del presente. En otros términos, la nostalgia resulta la manera de armonizar la disonancia del lenguaje donde siempre ya se está, neutralizando con ello aquella temporalidad que Lúkacs descubre en la novela (en su lectura de *La educación sentimental* de Flaubert) que hace del tiempo perdido la fisura que en el recuerdo da la posibilidad de disolver el entramado lineal de la historia en la palabra que la reestructura con posterioridad, con efecto retardado. En cierto sentido la comunidad y la infancia no se pueden perder, porque nunca fueron presentes. Están al modo de lo que vuelve, de lo que no termina de volver en la autocomprensión de la subjetividad. “De modo que la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad habría roto o perdido, es *lo que nos ocurre* –pregunta, espera, acontecimiento, imperativo– *a partir* de la sociedad. (Nancy 2000: 33). Así, el texto de Lúkacs se organizaría desde estas dos formas antinómicas de experimentar la patria trascendental expuestas en la narración novelesca.

Volviendo al problema de las formas artísticas en el texto, habría que subrayar que éstas no resuelven la disonancia en términos de anularla, pues la forma se despliega en la tensión de los peligros que amenazan disolver el tono afectivo particular a cada una de ellas y, por ende, al mundo que le es correlativo. El rasgo que atraviesa la tonalidad de la época clásica, atendiendo al modo en que el texto se abre, sería el de la bienaventuranza y la felicidad en sus distintas modulaciones. La novela en cambio trae consigo la atmósfera reflexiva: “Esa necesidad de reflexión constituye la muy profunda melancolía de toda novela auténtica” (Lukács 1967: 82), la separación abstracta entre el yo y el mundo, entre sentido y vida: “La disonancia ligada a la forma de la novela, hace que la inmanencia de sentido rehúse penetrar en la vida empírica” (Lukács 1967: 68). La forma de la disonancia en la novela se descubre en un primer momento, como ya hemos señalado, en la conciencia irónica, aquella que se reconoce en el poder de aniquilación que tiene sobre el mundo donde, sin embargo, se realiza.

“Para la novela, la ironía, esa libertad del escritor con respecto a Dios, es la condición trascendental que confiere la objetividad a la estructuración [...]; la ironía que, ella misma demoníaca, aprehende al demonio en el sujeto como esencialidad metasubjetiva y, de tal suerte, en un presentimiento inexpressado,

habla de los dioses pasados y por venir cuando habla de la aventura de las almas extraviadas en el seno de una realidad inesencial y vacía; la ironía que, en la vía dolorosa de la interioridad, debe buscar un mundo a su medida sin jamás encontrarlo [...] En tanto que autodesconcertamiento de la subjetividad llevada a sus últimos límites, la ironía es, en el mundo sin Dios, la más alta libertad posible” (Lukács 1967: 89).

Podríamos decir que lo demoníaco de la conciencia irónica resulta de aquella “fusión paradójica” que sintetiza transitoriamente la diferencia interna del lenguaje (significado/significante) en el intercambio infinito que termina desalojando el lugar de Dios. La “libertad del escritor con respecto a Dios” sería su libertad respecto al significado con el que ahora sólo se relaciona negativamente. Disolviendo el mundo en la vacuidad de lo prosaico se anula ella misma, en ese “autodesconcertamiento” que para Lukács es el grado más alto de libertad del escritor. La subjetividad mediada por el lenguaje se hace lugar vaciándose ella misma de toda determinación en el intercambio –sin fin demoníaco– de las determinaciones finitas, como si en ese movimiento se le revelara o presintiera su condición absoluta.

La forma biográfica y el principio de la temporalidad

Un sentido inmanente que confiere peso y sustancialidad al mundo no puede ser sino abstracto, limitado, para esta conciencia que lleva la distancia crítica al paroxismo. Rige normativamente como una determinación heterónoma que fija la libertad de la conciencia irónica que se despliega en el espíritu demoníaco que todo lo niega. Pero aquí la negación de lo dado hace del escepticismo una especie de condición que se queda en la pura nada, en la autopresentación del poder disolvente de la subjetividad. Por ello se verá finalmente en este principio un momento abstracto, una libertad sólo formal: la imposibilidad de creer: “La novela es la forma de la virilidad madura, por oposición a la infantilidad normativa de la epopeya [...], eso significa que el carácter cerrado de su mundo [léase aquí autónomo] es, en el plano objetivo, imperfección y en el plano subjetivo de lo vivido, resignación” (Lukács 1967: 63). En los términos hegelianos usados en el texto esta resignación estaría asociada a la “mala infinitud o infinitud negativa”¹³, una búsqueda destinada de antemano al fracaso al retrasar siempre el fin en el proceso que debe conducir hacia él –lo que en términos novelescos podría corresponder en cierta medida a la digresión, a la interrupción de la marcha de la narración hacia su fin por la intercalación de otro relato, de otro fin, y a la aventura.

“La novela es la forma de la virilidad madura; su autor no puede ya creer, con la joven fe resplandeciente que ella es todo poesía, que destino y sentimiento son dos nombres para una misma cosa, un solo y mismo concepto. A medida que se enraíza en él de manera dolorosa, la necesidad de oponer a la vida, a

¹³ “Esta *infinitud* es la *mala* infinitud o la infinitud *negativa*, por cuanto no es nada más que la negación de lo finito que no obstante vuelve siempre a resurgir por no haber sido también (efectivamente) superado; o (lo que es lo mismo) esta infinitud expresa solamente el *deber-ser* de la superación de lo finito. La progresión hacia lo infinito está (de suyo) parada en la (mera) enunciación de la contradicción contenida en lo finito, a saber, que lo finito es tan *algo* como su *otro* y (aquella progresión) es la prosecución perennizadora del intercambio de esas determinaciones que conducen (sin fin) de la una a la otra” (Hegel 2005: 197).

título de exigencia, esa profesión de fe esencial a toda creación literaria, necesita aprender, de la manera más dolorosa y profunda, a captar que esa es una pura exigencia y no una realidad efectiva. Y ese discernimiento que es ironía se vuelve tanto contra sus héroes —que, con la juventud que exige toda poesía, fracasa al hacer pasar esa creencia al plano de la realidad— como contra su propia sabiduría, forzada a mirar de frente la vanidad de tal combate y la victoria final de lo real” (Lukács 1967: 82 ss).

La virilidad madura consistiría precisamente en asumir el fracaso de la búsqueda sin abandonarla. Esto nos permitiría ver más nítidamente la relación con el tiempo que ya comportaría la estructuración irónica de la novela. Al no permitir este principio que el sentido se fije y se cierre normativamente en ninguna determinación, lo infinito se presenta como anhelo en esa progresión morosa y retardataria con que respectivamente Goethe y Novalis caracterizan la naturaleza de la novela. Si por la ironía es que el fin es diferido en su infinita búsqueda, la resignación sería ante todo la adaptación a la constancia de una búsqueda sin término, diseminada en la contingencia y la discontinuidad de lo que sale al paso.

Ahora bien, la *Teoría de la novela* es consciente de este peligro, y es esta amenaza inscrita en el principio estructurante de la ironía la que da lugar a una articulación temporal que prefigura la *duración* bergsoniana, en tanto ella se juega en los extremos del nacimiento y la muerte. Se trata de la forma biográfica, que es la que pondría límites a la mala infinitud determinando el proceso en el marco vital de vida y muerte, comienzo y fin. “Así, en el dominio de la novela, el comienzo y el fin determinados por los límites iniciales y terminales del proceso que proporciona su contenido a la obra novelesca, devienen los límites significantes de una vida netamente delimitada” (Lukács 1967: 77). Lo decisivo aquí sería precisamente que comienzo y fin se presentaran como instantes discontinuos en el recorte de la obra en cuanto totalidad autónoma. El marco de un tiempo irreversible se vuelve significativo en tanto proporciona una dirección, pero paradójicamente es precisamente en ese transcurso donde la subjetividad individual se extravía en la contingencia de una vida cuyo sentido pleno se ofrece cuando ya no lo puede experimentar, salvo como melancólico lector.

“Hemos descubierto que el espíritu es creador; y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo, el camino siempre infinito de la aproximación siempre inacabada” (Lukács 1967: 33). La forma biográfica de la novela no haría entonces más que acentuar el carácter problemático del individuo, la distancia y la discontinuidad entre su ser efectivo y el ideal que pesa sobre sí, siempre solidario de un mundo cuya contingencia estaría determinada por comparecer precisamente en esa distancia. De este modo la forma biográfica se presenta como una solución parcial, pues la estructuración de los detalles y las vicisitudes en un continuo se logra a costa de romperlo con la intensificación cualitativa de los instantes del nacimiento y la muerte, del comienzo y el fin. “En la novela, la totalidad no es jamás sistematizable sino en un nivel abstracto; no podemos pues referirnos a un sistema —la única forma posible de totalidad capaz de sobrevivir a la desaparición definitiva de lo orgánico— que no sea sistema de conceptos deducidos, lo que interdicta la utilización inmediata en el orden de la creación

estética” (Lukács 1967: 67). El contexto de la forma biográfica sería entonces el de mundo que pareciera haber perdido toda medida, y donde, por tanto, la misma noción de contexto resulta problemática. Obviamente no se trata de que el entorno lingüístico del cual depende el sentido de una situación se oscurezca o desaparezca. Lo desmedido apuntaría a una condición donde, compareciendo los propios límites posibilitantes del lenguaje como instancia autoestructurante, el desbordamiento del sentido en los signos que lo acotan hace de la orientación un problema.

“La realidad visionaria del mundo que nos es adecuada, el arte, por eso mismo se ha vuelto autónoma; ya no es copia, pues todo modelo ha desaparecido; es totalidad creada, pues la unidad natural de las esferas metafísicas se ha roto para siempre” (Lukács 1967: 36). Si en el idealismo abstracto el mundo no se ajustaba concretamente a ningún modelo que lo estructurara, en el romanticismo de la desilusión es la interioridad la que se ha ampliado a tal punto que no se satisface con ningún modelo dado: el deber-ser es desplazado desde la exigencia utópica dirigida al mundo exterior hacia la propia interioridad. Lo que sigue siendo común a ambos es la conciencia del poder configurador de la subjetividad. Pero el sentido de la vida que se expresa, y no puede dejar de expresarse, en una totalidad creada, o sea, en una unidad artificial, no haría sino profundizar el extrañamiento y la alienación del individuo. “Aquí es una interioridad que, acabándose en sí misma como creación literaria, exige del mundo exterior que se ofrezca a ella como materia adecuada a su autoestructuración [...] La vida se vuelve poesía, pero, por eso mismo, el hombre se vuelve a la vez aquel que forma poéticamente su vida propia y aquel que la contempla como una obra de arte” (Lukács 1967: 114). La novela produce un lector llamado a “autoestructurarse”, es decir, la subjetividad se recupera poniéndose en obra como “creación literaria”, lo que configura al lector como personaje que contempla la totalidad de su vida –el mundo en que está inscrito– como obra de arte. Sin embargo, la autonomía del arte hace que la totalidad misma se presente como un fragmento. La expansión de la subjetividad en la forma novelesca coincidiría con la sanción hegeliana de la muerte o la insuficiencia del arte, en tanto este ya no configura mundo en la manifestación de una alteridad que no sea la de la propia subjetividad.

La disonancia de la escritura y la lectura

La exigencia de orden de la forma novelesca se levanta desde el desconcierto de la subjetividad, que se intensifica desde la perspectiva que hace del mundo griego el lugar de tal evaluación. Pero tal perspectiva no se dejaría leer ni como decadencia ni como progreso. En efecto, no se trata del mero empobrecimiento del mundo moderno por la falta de adecuación entre sentido y vida. Esta falta, aunque sancionada patéticamente, no trae consigo el empequeñecimiento de las tareas y la vaciedad de los contenidos. Se relaciona más bien con la ya mencionada expansión de la reflexión: “Nuestro mundo ha devenido inmensamente grande y, en cada uno de sus rincones, más rico en dones y en peligros que el de los griegos; pero esa propia riqueza hace desaparecer el sentido positivo sobre el cual reposaba la vida: la totalidad” (Lukács 1967: 34). Lo desmedido a que hacíamos alusión más arriba sería este carácter “inmensamente grande” del mundo moderno que se extiende en la superficie de la representación, y

que por ello mismo, paradójicamente, se fragmenta en una multiplicidad de rincones que como repliegues de la subjetividad, a su vez, darían cuenta de la inmensidad del extravío de ésta, perdida en la riqueza de los dones y los peligros a la que está expuesta no por su falta de poder, sino por su exceso. El principal de ellos será la conciencia del tiempo y su ambivalente poder transformador y transfigurador.

Quizá porque el mayor peligro está en ese exceso de poder, el texto de Lukács encontrará en el “curso inerte y continuo de la duración”, frente al cual la subjetividad es impotente, el principio que vence la ilimitada discontinuidad de la novela. “La más grande discordancia entre la idea y la realidad es el tiempo: el desarrollo del tiempo como duración [...] impotencia de la subjetividad [...] frente al curso inerte y continuo de la duración [...] Y por eso la novela, que es la única forma correspondiente a la errancia trascendental de la idea, es también la única forma que, entre sus principios constitutivos, hace lugar al tiempo real, a la *duración* bergsoniana” (Lukács 1967: 117). En este sentido la forma biográfica sigue vigente, pero sufre un desplazamiento. Esquemáticamente diremos que ya no se estructura desde los extremos del nacimiento y la muerte, sino que comienzo y fin se despliegan desde un presente diferido por el recuerdo y la esperanza. Paradójicamente –como lo señalaba Paul De Man– lo orgánico es restituido, pero por la inercia del tiempo real, por su continua discordancia.¹⁴

“Y de esa designación de un ser devenido adulto proceden las experiencias auténticamente épicas –porque ellas dan nacimiento a actos, y porque los actos los han engendrado ellos mismos– de la temporalidad: esperanza y recuerdo. Vivencias de la temporalidad que son también victorias sobre el tiempo: visión sinóptica de la vida como unidad transcurrida *ante rem* y captación sinóptica de esa vida *post rem*. Y si hay que renunciar a la simple y feliz vivencia de esa forma *in rem* y al tiempo que la engendra, si esas vivencias están condenadas a la subjetividad y a la reflexividad, no podemos, no obstante, negarles el poder de extraer y de aprehender el sentido de la realidad; en un mundo privado de Dios, tales experiencias crean entre la vida y la esencia el máximo posible de proximidad” (Lukács 1967: 120).

Pero la apariencia de lo orgánico en el presente diferido y discontinuo de la novela vendría a ser la subjetividad como renuncia a la coincidencia plena o como asunción de la disonancia en el diferimiento de la escritura y la lectura. Estas transformarían la condena de la vivencia no plena en la proximidad de lo posible, en una remisión al sentido. Irónicamente el principio del tiempo restituye una continuidad orgánica, pero fallida y malograda. Esta sería la lógica paradójica del fragmento, de la escritura y la lectura como expedientes tempo-

¹⁴ “El tiempo es el instrumento de esa victoria. Su curso no obstaculizado e ininterrumpido es el principio unificador de la homogeneidad que pule los fragmentos heterogéneos y los liga en una relación sin duda irracional e inexpresable. Es el que pone orden en el embrollo de los personajes y les presta apariencia de una realidad orgánica desarrollándose por sus propias fuerzas [...] por el hecho de estar sometida a una sola y única corriente de vida, suprime el carácter accidental de sus vivencias y el carácter aislado de los acontecimientos en el seno del cual aparece.” (Lukács 1967: 121)

rales de esa “fusión paradójica” de la subjetividad en tanto síntesis narrativa de un presente resuelto sólo en la memoria de su falta, pues el presente mismo comparece como resto no totalizable, ya que el fragmento no ha de entenderse como la parte de un todo o como lo que simplemente queda de ese todo, sino que más bien el fragmento mismo comporta esa totalidad como lo en ella aún no terminado ni concluido. La materialidad irreductible del fragmento es aquí un índice de algo *más*, no agotable por la comprensión, pero sólo en la interpretación vislumbrable. En este sentido la disonancia fundamental inscrita en el corazón de la subjetividad sería el lenguaje, que la novela expone siempre con posterioridad, en la resignificación de la lectura y la escritura que ponen en obra a la subjetividad extrañándola de sí.

Referencias bibliográficas

Giorgio Agamben (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Paul De Man (1991). “La Teoría de la novela de Georg Lukács”, en *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.

Hans-Georg Gadamer (2002). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

G.W.F. Hegel (2006). *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-textos.

G.W.F. Hegel (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.

G.W.F. Hegel (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza.

Immanuel Kant (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila.

Immanuel Kant (2000). *Lógica. Un manual de lecciones*. Madrid: Akal.

Immanuel Kant (1993). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Alfaguara.

Georg Lukács (1967). *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Jacques Lacan (2008). “El estadio del espejo”, en *Escritos*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Jean-Luc Nancy (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: ARCIS/LOM.

Real academia española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.

J.C.F. Schiller (2000). *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos.

Friedrich Schlegel (1994). *Poesía y Filosofía*. Madrid: Alianza.

Friedrich Schlegel (2005). *Fragmentos del ATHENAEUM*, en Gonzalo Portales/Breno Onetto. *Poética de la infinitud. Ensayos sobre el romanticismo alemán*. Santiago de Chile: Intemperie/Palinodia.