

GYÖRGY LUKÁCS, CONSIDERACIONES SOBRE SU CONCEPCIÓN DE NOVELA. REMEMBRANZAS DE UN LATINOAMERICANO

HERMINIO NÚÑEZ VILLAVICENCIO

Universidad Autónoma del Estado de México

Resumen: Se hace un recuento, por medio de apuntes del tiempo de estudiante, con recursos de la memoria y de la experiencia docente durante décadas, de la importancia de *Teoría de la novela* de György Lukács. Libro que fue central en varios aspectos de la Europa del siglo anterior, con ecos en Latinoamérica.

Palabras clave: Lukács, teoría, novela.

Abstract: Account of conderations, based on university notes with resources of memory and teaching experience for decades, on the importance of *Theory of the Novel* by György Lukács. Book that was important in several aspects in the Europe in the previous century and with echoes in Latin America.

Keywords: Lukács, Theory, Novel.

¿Cómo presentar retazos de juventud desdibujados por el tiempo y las distanciadas circunstancias en que los viví como seducción a la investigación, como anhelantes ánimos de prolongar el embaimiento causado por la lectura de textos que me habían fascinado? Todavía cautivado por la atractiva potencia de su belleza, ahora tiendo a operar como en las relaciones amorosas, instigado todavía bajo el influjo de su atracción, pero ya con la sedimentación del tiempo. Mi propensión a recordar momentos de estudiante universitario es fruto también de cierto deleite facilitado por nueva aportación de mis facultades, no sólo la intelectual, también la sensitiva, la intuitiva y la imaginativa en momentos de comunicación y búsqueda en que vienen a la mente ideas, frases, imágenes que antes impresionaron, por eso sobreviven y todavía iluminan momentos de intrincadas cuestiones. Sirviéndome en alguna medida de apuntes, abordo esos momentos ya no en el clima de acalorada discusión de aquellos años de estudiante, sino en la calma de quien hace un recuento del pasado y distingue en él lo que todavía tiene alguna vigencia. Esta es una posibilidad que facilita el tiempo, pero pareciera que a la vez retira, se trata entonces de apreciaciones hechas desde la lejanía y desde lo impreciso, pero cuando se trata de lecturas que hicieron vivir y marcaron rumbo, entonces la distancia, sea temporal, sea espacial desaparece, porque el lector las ha hecho parte de sí en el entrelazamiento de su acaecer. En estos casos se tiende a evocar por la vía gozosa, por realización placentera. Abordo estos recuerdos como parte de lo que es mi experiencia de vida y en una situación particular, intersticial, en un contexto in-between que no es el del autor en cuestión ni el actual mío. Conocí algunos escritos de Lukács

cuando estudiaba en Italia, en ese país que día a día vivía la contienda política personificada por E. Berlinguer y Julio Andreotti. Italia era entonces una especie de parteaguas político entre La Unión Soviética y Europa Occidental, entre comunismo y capitalismo y esto constituía, para mí también, una situación intermedia, tanto geográfica como cultural y políticamente hablando, que me inducía a considerar lo que sucedía en mi país ante las dos grandes opciones que entonces tenía Occidente.

La investigación teórico-literaria de aquellos años también presentaba la fuerte tensión principalmente entre los que seguían y participaban en la reflexión intelectual rusa y quienes seguían la propuesta estructural francesa. Del lado marxista la figura central era, se puede decir sin titubeos, la de Lukács, filósofo húngaro formado en Occidente, prevalentemente en la filosofía alemana; en sus primeros escritos acusa este campo nutricional, en especial en *Teoría de la novela*, que será el texto al que principalmente referiremos en estas líneas. El romanticismo alemán (Schiller y sobre todo Hegel) sustenta sus primeros trabajos teóricos que, como intentaremos entrever, iban más allá de lo literario, lo que les daba una dimensión no puramente europea y no sólo en el debate sobre la novela, sino que tenían resonancia mundial. Como estudiante, su lectura encendía mi curiosidad y uno de mis propósitos era el de discernir cómo Lukács concebía la novela en su decidida y activa participación política.

Sin mencionar antecedentes que tal vez sean necesarios pero que desconozco en sus pormenores, inicio con un dato de Lukács ya ampliamente conocido, me refiero a la discusión que se desarrolló en Moscú en los años treinta, en la que el punto central lo ocupó *Die Theorie des Romans*, libro que fue considerado de alto nivel filosófico y político, muy diferente a las “teorías de la novela” que en el mundo anglosajón eran más bien de técnica y retórica de la narración; en el mundo alemán se hacían entonces sistematizaciones académicas de orden histórico-tipológico de la novela; en el mundo francés se hacían reflexiones retrospectivas estimuladas por una investigación sobre este género literario. Parece necesario subrayar aquí que el ambiente literario soviético de ese periodo quedaba muy distante del coetáneo europeo-occidental por varios motivos.

En la historia del pensamiento literario ruso y en especial en los cursos de teoría literaria se nos decía que en el ámbito ruso se distinguían principalmente dos grandes líneas de investigación sobre la novela y la narrativa en general. La primera de ellas era la que seguía la estética hegeliana, cuyo representante principal era Belinski. En las sesiones de clase se ponía especial énfasis en que la nueva literatura rusa nacía como novela bajo la mirada de este guía, y que los géneros dramático y lírico eran considerados de segunda importancia. Belinski entendía la novela con categorías de la estética idealista alemana en hibridación con ferviente realismo social. En su concepción de novela quedaba muy cerca la teoría hegeliana de la misma, de esa teoría que para Hegel (1965) el problema filosófico de la novela aparece como fondo de la irreparable desaparición del epos. Este filósofo consideraba que una vez desaparecido el epos, el mundo moderno no es sino el craso mundo del trabajo y de su división. En el párrafo 198 de su *Filosofía del derecho* se lee: “la abstracción del producir hace al trabajo cada vez más mecánico y, por tanto, al final,

todo (queda) dispuesto para que el hombre sea desplazado y pueda ser introducida en su lugar la máquina”. Para Hegel, en el mundo moderno dominado por la universalidad y la objetividad del trabajo y por ello empobrecido de la concreta frescura vital del espíritu, en este mundo de irreparable carencia nace la novela, definida por él como la “moderna epopeya burguesa”. Para este filósofo idealista, la novela es el arte de la edad viril del espíritu, es el arte que expresa la represión de la individualidad en nombre de los “fines objetivos de la máquina”. Consideraba el filósofo de Stuttgart que en este mundo prosaico la novela es lo último que queda de poesía, lo único que deja el férreo desarrollo histórico de la realidad industrial. No obstante, Hegel, con gran imaginación, también pensaba que de esta realidad la novela logra la totalidad, pero, según él, se trata de una unidad degradada respecto de la auténtica del verdadero epos, porque lo que falta a los modernos es la condición originariamente poética del mundo, condición de la que gozaban los antiguos. Los modernos, en cambio, disponen de un mundo “ordenado por la prosa”, es decir, el mundo moderno programado y represivo, dedicado al trabajo, es un terreno infecundo en el que la novela “pugna por devolver a la poesía, con dados presupuestos y en los límites en que esto es posible, los derechos que ha perdido”. Se trata “del conflicto de la poesía del corazón con la contrastante prosa de las relaciones y la contingencia de las circunstancias externas (Hegel, 1965: 176).

¿Cuál era el contexto del joven Lukács? Recordemos solo algunos escuetos datos, los más atinentes. En este terreno de la hegeliana dialéctica de la novela, en la pugna entre “poesía del corazón” y “prosa contrastante”, se desarrolla la dramática dialéctica de Belinski que es a la vez, de oposición y de conciliación con la realidad rusa, es una dialéctica tendiente a resolverse en presagio de evolución democrática y socialista de ese país que, por cierto, para Hegel constituía una anomalía (como también lo era para él América Latina) en el cuadro que teorizaba, que era el de la Europa Occidental. La diferencia consistía en que la realidad rusa no era aquella de la progresiva racionalización del trabajo burgués, sino la de una estática autocracia basada en la fatiga servil. En estas circunstancias, la realidad rusa permitía proyectos de aceleración revolucionaria del proceso histórico que desde la mitad del siglo XVIII iniciaron a germinar con los fermentos ideales de Occidente. En este contexto debía cambiar también una teoría de la novela alimentada por la reflexión hegeliana.

“La epopeya de nuestro tiempo es la novela”, decía Belinski calcando la definición de Hegel, pero también dando lugar a sus discrepancias, porque mientras para Hegel la novela era una especie de reparación poética por la pérdida definitiva de la poesía, y de ésta privación y de la nostalgia del pasado perdido hacía nacer su principal conflicto; para Belinski, en cambio, la novela constituía una conquista positiva en cuanto “por su contenido puede servir a la vida privada y de ninguna manera puede fungir como contenido de la epopeya griega, porque, señala, en ese mundo existían la sociedad, el estado, el pueblo, pero no el hombre como personalidad privada (Strada, 1975: XVIII).

Con Veselovski pasamos a otra dirección de consideraciones en el ámbito ruso, a otro modo de ver la novela, apoyado en el trabajo riguroso y ordenado que tiende a un

conocimiento científico; nueva línea en que el método de la investigación con otros parámetros ya no se apoya en el esfuerzo laborioso de la inteligencia del idealismo dialéctico-hegeliano, ahora se trata de un objetivismo positivista que busca llevar al estudio de la literatura sistemas y resultados de disciplinas que, se pensaba, prometían grandes logros, como la lingüística y la etnología; perspectiva muy diferente que se conocerá después como formalista. Esta perspectiva tendrá seguimiento también fuera de Rusia, sobre todo en cierto estructuralismo en Francia y en otros países en los años sesenta y setenta del siglo XX. Sin embargo, estos dos estudiosos tienen en común la amplitud de miras con que la literatura se estudiaba en Rusia. En Veselovski la falta de un horizonte histórico-filosófico como el hegeliano no lo conduce a restringir el campo de análisis, más bien sucede lo contrario, porque este investigador reprocha algo que ahora no se vería como disparatado, el normativismo eurocéntrico, en especial la unilateral generalización de hechos del desarrollo literario griego, que ha sido tomado como norma del desarrollo literario general (Veselovski, 1940: 243).

Con Veselovski se opera un cambio decisivo de ruta, porque a las teorías estéticas especulativas, normativas y deductivas Veselovski opone una poética inductiva, histórica y comparada, la “poética del futuro”, construida sobre la comparación de un conjunto de hechos tomados en todos los trazos y esferas del desarrollo poético. Su poética, en relación a la vieja y legislativa, se encuentra en la misma relación en la que se encontraba la gramática histórica-comparada en relación al periodo anterior a Grimm. En su preludio al curso de literatura universal leído en la Universidad de Petersburgo en 1870, Veselovski pregunta ¿La creación poética no está tal vez limitada a ciertas fórmulas determinadas, a motivos estables que una generación ha recibido de la precedente generación y ésta también de la que la ha antecedido y cuyos arquetipos los encontramos en la épica antigua y, todavía más a nivel de mito, en las determinaciones concretas de la palabra primitiva? ¿Cada nueva época poética acaso no trabaja con imágenes heredadas *ab antico*, permitiéndose sólo nuevas combinaciones de las viejas imágenes y saturándolas de una nueva concepción de la vida que constituye su progreso en relación al pasado? La historia de la lengua -señalaba- nos propone un fenómeno análogo: no creamos una lengua nueva, la recibimos ya lista cuando nacemos, no tiene abrogación, las mutaciones de hecho causadas por la historia no ofuscan la forma originaria de la palabra, o la ofuscan en forma gradual, imperceptible en generaciones sucesivas. Cada época cultural enriquece el contenido interno de la palabra con los nuevos sucesos del saber, con los nuevos conceptos de la humanidad. De estas consideraciones que han puesto a pensar a no pocos, deriva doble estudio de la literatura: el propiamente histórico, que considera el proceso de enriquecimiento interno del contenido y que se refiere a los desarrollos del pensamiento social, filosófico, religioso, y otro novedoso, el de la “poética histórica”, posibilitado por el método comparativo que indaga de qué modo un nuevo contenido de vida, que es el elemento de libertad que fluye en cada nueva generación invade las imágenes, que son las formas de la necesidad en las que inevitablemente se ha modelado cada desarrollo precedente (Veselovski, 1940: 51-52, 246).

Sin entrar en detalles que pueden ofrecer mayor claridad, se puede decir que para este estudioso el poeta se convierte en una función de determinadas regularidades o procesos objetivos. Visión ciertamente de gran trascendencia en desarrollos posteriores y cercana a los planteamientos que ofrece su casi coetáneo Ferdinand de Saussure. Lo que Veselovski llamó *koiné* o la lengua que el poeta no crea, pero que es con la que crea, anticipa en el lenguaje poético la dualidad saussuriana de *langue* y *parole*, dualidad que inicia una serie de productivos estudios de problemas semejantes pero con diferencias en cada uno, porque en el investigador ruso la palabra poética se cristaliza en monumentos y es potencial y relativamente siempre contemporánea a cada acto de *parole*. La poética histórica de este investigador fue rigurosamente de la *langue*, y concibe la novela moderna como un caso de la gran circulación histórica de “tramas” y “motivos”, composición que considera anómala en cuanto no está centrada en la fábula o serie de eventos, sino en el personaje típico (Veselovski, 1940: 500). En sus estudios de la novela moderna Veselovski buscaba confirmar los fenómenos de esquematismo y repetición.

Poco después, Viktor Sklovski (1929) en su *Teoría de la prosa* refuta a Veselovski el fundamento histórico-cultural de su teoría de motivos¹ y la perspectiva histórico-comparada de su teoría de las “tramas”. Este investigador, por su parte, postula la existencia de leyes particulares de la composición de la trama, leyes que no son de naturaleza psicológica, sino una especie de estructura trascendental de la conciencia narrativa, una arquitectura interna de la función fabuladora que él quiere explicitar.

Como se puede percibir, en este planteamiento que se viene perfilando en Sklovski cae todo elemento de historicidad, y la pareja diacrónica motivo-trama es sustituida por la pareja sincrónica fábula-trama, pero la fábula considerada como “el material para la organización de la trama” (Sklovski, 1929: 26). La trama constituye el momento de deformación del material, deformación que -señala Sklovski- se manifiesta en el acto mismo de su elección. La relación fábula-trama, entendida como relación en la serie de eventos del relato y su concreta organización en la obra es, en efecto, la relación entre una abstracción y una realidad, siendo así la única realidad narrativa la trama conseguida. Sin embargo, se puede entrever que la introducción del modelo cronológico abstracto de la fábula conlleva una gran propuesta en cuanto abre la puerta al estudio del tiempo narrativo que posteriormente tendrá amplio desarrollo. Este investigador entiende la trama no como la organización-deformación de una fábula preconstituida, sino como la concreta duración de la narración y el conjunto de técnicas que garantizan su fluir. Todo esto se deduce de la pareja fábula-trama, pero Sklovski no lo dedujo y lo que falta a su *Teoría de la prosa* es propiamente una teoría del tiempo que ocupará a investigadores como Paul Ricoeur, sobre la ruta insinuada, tal vez, por *El ser y el tiempo* de Heidegger. Para Sklovski el tiempo es mecánico, como lo es también en su esquema la relación interna de las partes constitutivas del todo narrativo. Este límite le impide elaborar una teoría de la

¹ Motivos como fórmulas primarias, monocelulares, dotadas de productividad interna que los hace desarrollarse, transformarse, combinarse, reinterpretarse, es decir, crecer en la trama.

novela y de distinguir la diferencia cualitativa entre novela (como las *Novelas ejemplares* de Cervantes) y la novela moderna que inaugura *Don Quijote*.

Los trabajos de V. Propp (1966) son de gran importancia en una teoría general de la narratividad e indirectamente también de la novela. Su trabajo no es formalista sino con horizonte etnológico que amplía en dirección histórico-estructural. Aun reconociendo la veselovskiana pareja de motivo-trama, Propp niega que se pueda aceptar la definición de motivo como unidad indivisible de la narración, porque éste todavía se puede descomponer y existen unidades de orden menor que él llama funciones, a las que entiende como lo operado por determinado personaje, delimitado por el punto de vista de su significado en el desarrollo de la vicisitud (Propp, 1966: 27). Su concepto de función admite la construcción de un modelo de las invariables de la fábula, y de un código de reglas de transformación. Las unidades narrativas así definidas se reagrupan no de manera mecánica, sino por adhesión estructural. Su propuesta también supera la contraposición diacronía/sincronía y su morfología es, en realidad, una metamorfología en cuanto la descripción de la estructura va más allá en el análisis de su metamorfosis y lleva a un estudio genético y semántico del contexto etnológico en el que se generó la fábula. Su noción de función continúa en dos líneas de investigación: la de sus seguidores rusos (Escuela de Tartu) y la corriente que se desarrolla principalmente en Francia (Lévi-Strauss, Greimas, Bremond). En Rusia hubo otras corrientes más en confrontación y con un concepto de función más amplio, una de ellas, encabezada por Juri Tinianov, para quien una función constructiva es “la correlación de cada elemento de la obra literaria como sistema con los otros elementos y, por tanto, con todo el sistema” (Tinianov, 1929 citado en Strada, 1976). Definición que algunos han seguido posteriormente.

Hasta aquí hemos mencionado de manera sucinta estudios en el ámbito ruso que conforman parte del contexto de Lukács, investigaciones que han ejercido considerable influjo en Occidente, sobre todo en planteamientos que se apoyan en bases lingüísticas y se centran en la textualidad, con miras a lograr una visión científica de la literatura, pero los tiempos de Lukács eran de gran proliferación de iniciativas, algunas de ellas en mayor relación con la convulsión social. En los últimos años veinte apareció en escena el grupo de teóricos de la llamada literatura *fakta*, originados en el socioformalismo y en el neofuturismo. Estos amantes de la teoría literaria sostenían que para la literatura y en particular para la novela no había lugar en la nueva sociedad, porque en ella había necesidad “no de la verosimilitud ingenua y falsa, sino de la más auténtica y la más exactamente enunciada verdad (Strada, 1975: XXIX).

Otro participante en la cuestión fue Osip Brik quien por su parte y conociendo los planteamientos de Sklovski afirma que toda estructura de trama sin falta violenta el material, escogiendo sólo el que puede servir en el desarrollo de la trama y, además, deforma el material escogido con el mismo fin. Mediante la selección y deformación se crea la unidad de la trama, lo que se suele llamar la totalidad de la obra, pero así se pierde el material o los hechos en su inmediata verdad.

Otro “faktógrafo”, Tretiakov, justifica en sentido sociopolítico el rechazo de la novela, dice que es el fruto de una visión “humanista” de la literatura que hace del escritor una especie de termómetro del ambiente social. Pero esta posición del escritor “en la época del plan social y de la directriz social no es más sostenible.

En este ambiente de gran efervescencia, de múltiples perspectivas y de tensión cultural y política Lukács tuvo una participación de primer orden en una situación intermedia entre el mundo ruso y el de la Europa Occidental. El planteamiento original de este trabajo aborda con mayor amplitud su teoría de la novela que logró resonancia mundial. Por exigencias de espacio aquí se omite esa parte y se pasa a mencionar el eco que su *Teoría de la novela* logró en la novela latinoamericana de ese tiempo.

¿Qué sucedía en América Latina en relación a la visión lukacsiana de novela? Una respuesta admisible es que a lo largo de esas décadas, de una o de otra forma, en alguna medida, se tuvo siempre presente el término realismo, del que se pueden considerar varios aspectos. Por ahora consideremos que la novela fue el género vulgar de la época, el que encendía el imaginario, aquel en que ha venido a cifrarse el honor triunfante del ámbito latinoamericano, pese a que suele sostenerse que sus virtudes mayores están en su poesía y en su ensayística, que son los viejos géneros reales (Rama, 1986: 10).

Cada vez me convenzo más de que no se puede estar fuera del tiempo histórico. Hay una lección que enseña a cultivar el jardín que nos ha tocado en suerte, y esto hay que hacerlo con la mayor lucidez posible y tratar de no engañarnos. No hay otro modo mejor de leer literatura que sobre el marco histórico de nuestras vidas que, fuera de toda restricción partidista o doctrinaria cada uno la va configurando, como sucede con la cultura que construye un pueblo en las circunstancias que le han tocado vivir. No peores que en otras sociedades, -aunque no descarto que tal vez alguien elige otras condiciones, otro país- pero aun en esos casos, el país en que se nace, la familia, la sociedad en la cual se crece, todo ello son coordenadas previas que, aún negadas, no dejan de explicar los componentes fundamentales de una vida y un desarrollo personal. Quizá esas coordenadas no alcancen a explicar el afán de querer vivir, o el goce de la belleza cifrada en lo que te rodea, como cuando sientes una mirada que te acepta y aprecia, tienes una convivencia cálida y promisorio o te encuentras ante un panorama físico e intelectual que alienta, pero marcan, dejan una huella. Mi país, como la mayor parte de los latinoamericanos o todos, no es de los que acaparan las preocupaciones y atención del diario despertar del mundo, tampoco es de los que gozan de decisiones constantes más allá de sus fronteras, no es de los países de poder que, tal vez en el fondo de su ser desearían borrar la mancha del abuso. Probablemente sus circunstancias les impiden aprovechar las lecciones que ellas mismas les ofrecen para mantener los pies en la tierra y no olvidar que el futuro depende de todos.

En América Latina entendemos la literatura como un corpus orgánico en el que se expresa una cultura, una nación, el pueblo de un continente. Antonio Cándido lo expresa en sus ensayos como un sistema que religa plurales fuentes culturales. En nuestro ámbito literario hay de todo, a veces aparecen beligerantes demandas que relegan el propio

pasado y, como en los años setenta del siglo pasado, se repliegan y dedican a lo diferente y novedoso (*New criticism*, estructuralismo francés) y hasta reclaman total autonomía e independencia del resto de la cultura propia y de la universal. Angel Rama declaró alguna vez que esas propensiones fueron uno de los motivos que lo llevaron a fundar la Biblioteca Ayacucho.

En nuestro continente latinoamericano la cuestión de su novela todavía se discute. ¿Nació con la independencia política bajo el fuego de la revolución de 1810 (*El periquillo Sarmiento* de Lizardi), en la Colonia o en las crónicas de los conquistadores? Algunos consideran sus orígenes como una perfecta generación espontánea, otros la ven miméticamente dependiente de las vanguardias europeas, pero dejan de percibir su proceso interno, evolutivo y creciente, olvidan que hubo una revolución poética que facilitó la audacia renovadora de la prosa.

América Latina es parte del fenómeno civilizador occidental, así nos asumimos finalmente, de manera que cuando nos referimos a problemas específicos de nuestros novelistas, con frecuencia nos referimos a los de toda la región que integra, aunque desde la parcialidad o inflexión que es propia. Cuando se habla en términos de existencia, de necesidades auténticas y perentorias, cuando se redescubre el propio complejo cultural en una situación de dominado, se asume la plenitud orgullosa de esa pobre, única realidad, como condición, como lo indicaba Frantz Fanon en *Les damnés de la terre*.

Si pensamos con Lukács que toda obra está generada por un punto focal al cual concurren todos sus elementos, y que, aunque revelándose en la lectura como coronación del desarrollo literario, ese punto focal es previo a la composición y determina las líneas tendenciales de la creación, entonces entenderemos que ese punto en que cumple su experiencia vital el creador ha de tomar una considerable influencia en el perspectivismo que gobierna su creación artística. No en vano se dice que la novela latinoamericana es una novela de revolución, es libertaria. Se puede decir que a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI un término es frecuente en las charlas y variada producción escrita latinoamericana: el de “realidad”, palabra tan difícil y discutida, que aquí se toma en sentido amplio pero que no deja de referirse a la vivida de manera inmediata. Nuestra novela nace de nuestra experiencia de vida, desde *Los de abajo* de Mariano Azuela o *La vorágine* de José Eustasio Rivera se habla de realismo, y aunque la palabra no sea explícita, la narrativa está relacionada de una u otra manera con nuestra realidad. A mitad de siglo XX, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, novela que se ha considerado como surrealista, fantástica, maravillosa, su autora, en cambio, ha dicho que su obra es realista y producto de los recuerdos de la infancia tras un asalto a la nostalgia; pero esta autora negó que formara parte de alguna corriente como la del realismo mágico. A mitad de siglo XX en América Latina había corrientes de producción literaria como la del realismo mágico o la de lo real maravilloso, mismas que, como Lukács, tenían como principal preocupación la exploración de la propia realidad, tanto interna como externa, en primer lugar la del presente, pero relacionada con el pasado y en la construcción de un futuro. La historia es una forma de arraigo que otorga identidad y la narrativa es estructurada

para edificar a un sujeto que se mira a sí mismo y se sabe distinto de otros. El narrador ejercita las oposiciones y contrastes para sintetizar en qué se ha de convertir.

La relación literatura-realidad es constante en América Latina, se le puede encontrar en las composiciones menos pensadas, como en la contemporánea *El abrazo de Ctibulhu* de David Miklos, por ejemplo, en la que el personaje narrador M quiere escribir un ensayo sobre la vida de Howard Phillips Lovecraft, pero lo que en realidad busca es desarrollar el tema de la escritura. No obstante, M se reconoce un sujeto histórico, consciente de que se encuentra en circunstancias determinadas y su proyecto le obliga ir hacia atrás, para distinguir el punto focal en que se origina su escritura, en el que se encuentran sus raíces.

A partir de 1939 en América Latina se intensifica el intercambio o, mejor, la influencia de otras literaturas, sobre todo de la europea y luego de la norteamericana, se tiende a la objetividad contrastante con el angustiado romanticismo que le antecede y se busca una comunicación más equilibrada y a veces más militante. Se registra enriquecedor influjo externo, pero se le recibe no de manera servil sino como medio en el desarrollo de una literatura de países que tienen estadios distintos de desarrollo. La novela latinoamericana se propone desde entonces como uno de sus objetivos centrales la universalización interior de las vivencias propias, regionales y de las distintas sociedades, superando el prolongado dilema de regionalismo o universalismo, es una literatura de maduración, el inicio de su periodo adulto.

Las novelas de Alejo Carpentier, por ejemplo, constituyen una fuente valiosa en la interpretación de nuestra realidad, con maestría de artista de la palabra logró captar configuraciones peculiares de nuestros pueblos, nos enseñó a valorar y conceptuar los encantos de nuestra condición, sostenía que lo extraordinario no tiene que ser hermoso o feo, sino novedoso, insólito, capaz de asombrar a las personas al salirse de las normas establecidas. Con la denominación real maravilloso hacía referencia no solo a sorprendentes paisajes, también refería al espíritu inquieto de sus personajes con percepciones mágico- fantásticas como parte de la normalidad, ya que los hechos son reales, pero con connotaciones fantásticas porque, o bien, no tienen explicación, o porque son vividos con intensidad sensorial. La mayoría de sus personajes es narrada en los niveles más duros y crudos de la pobreza y marginalidad social, espacios donde se convive con concepciones mágicas y míticas. Estas características las menciona también Miguel Ángel Asturias al describir su realismo:

Mi realismo es mágico porque él revela un poco de sueño, tal como lo conciben los surrealistas. Tal como lo conciben también los mayas en sus textos sagrados. Leyendo estos últimos, yo me he dado cuenta que existe una realidad palpable sobre la cual se injerta otra realidad, creada por la imaginación, y que se envuelve en tantos detalles que llega a ser tan “real” como la otra. Toda mi vida se desenvuelve entre estas dos realidades (Asturias, citado en Couffon, 1963).

En el conflicto vanguardismo-regionalismo o de criollistas y modernistas que inicia con Horacio Quiroga, había también otra posición, la representada por la narrativa social, ya signada por la urbanización y por una adhesión primaria a esquemas importados, como los del realismo socialista. Actitud asociada no solo al realismo crítico, sino considerada también como opuesta al fantástico cultivado en Buenos Aires, al que buscó identificar como pensamiento conservador². Mencionamos las agrupaciones literarias más conocidas sin negar que había mayor número de ellas y, como sucede en otros casos³, La fragmentación y estratificación de Latinoamérica ha permitido distinguir la pluralidad de culturas superpuestas que la componen, con sus floraciones literarias específicas, de modo que podemos percibir su complejidad, pero también ciertos rasgos que la unifican. La literatura hispanoamericana ha venido siendo, en parte considerable, la suma de las literaturas nacionales. Reiteramos, Antonio Cándido la ha entendido como un sistema que religa plurales fuentes culturales.

Es difícil desprender el concepto realismo de la acepción que tenía en los grandes escritores del siglo XVIII, quienes construyeron la época gloriosa de la novela burguesa. En cambio, el reconocimiento de la realidad, su hallazgo y explotación puede hacerse a través de mil formas diferentes, porque, obligadamente, cada época, en cuanto es distinta y corresponde a una etapa distinta del desarrollo social, económico, etc., inventa un determinado tejido básico con el cual tejer la expresión de la realidad, sin embargo y aun dentro de este tejido, que corresponde a la escuela, al tiempo, al movimiento, debe admitirse que se deja espacio a la más individual y original elaboración del autor. Lo importante es que, desde el ángulo creador privado, desde el estilo, desde la filosofía puesta en funcionamiento, se llegue a ese adentramiento en la realidad en cuanto inflexión del hombre en una circunstancia determinada verazmente, originalmente. Esto es lo que constituye el centro más duradero de la creación artística. En este orden de ideas, una actitud esperada y formada del novelista latinoamericano radicaría en su capacidad de distinguir sutilmente los valores propios, independientes, de las técnicas o sistemas, como expresión de determinadas situaciones histórico-culturales y, por ende, económico-sociales de países en un determinado nivel de desarrollo y de complejidad del cuerpo social, y su habilidad en adaptar los elementos de esas técnicas que resultan vehiculares de situaciones propias de un escritor por su inserción en determinado contexto social.

Lo que siempre ha importado a la novelística latinoamericana es el grande, avasallador descubrimiento de lo real en circunstancias determinadas. Desde *El periquillo Sarmiento* de Lizardi o tal vez desde antes, en la medida en que la novela latinoamericana se va forjando a través de las crónicas, de los análisis documentados del mundo exterior, su producción

² No falta quien incluya también a J. L. Borges en este tipo de realismo, pero el abierto rechazo que siempre manifestó del realismo como género o posibilidad literaria lo ubica más bien en la posición contraria.

³ Como sucedía en el mismo realismo socialista en el que se amalgamaban elementos discordes: la asunción del neoclásico, la superposición de fórmulas realistas con elementos románticos que funcionan sin campo de prueba, como lo señala Lukács en su *Significación actual del realismo crítico*.

ha ido enfrentándose a la realidad en los distintos modos y en los distintos sistemas de expresión formal correspondientes a los distintos tiempos, y ha tratado de ofrecer imágenes coherentes de ella. Por lo mismo ha sido, con una perseverancia que le viene de sus orígenes, un instrumento de combate y ha cumplido una tarea de develamiento de las falsas apariencias en las que podría complacerse en determinado momento la sociedad, para obligarla a enfrentarse a su verdadera imagen, más real y válida.

Por supuesto, Latinoamérica no ha estado exenta de fanatismos, pero no han sido los más. Nada comprueba que el arte sea la moneda de lo absoluto si hablamos desde un campo externo, social; tal vez lo pueda ser en el campo de la psicología creativa y se le vea como *ersatz* de la religión y de su afán de absoluto, de vida eternamente preservada, sin muerte o destrucción posible. Problema que sería interesante estudiar en Lukács y otros estudiosos. Los más cercanos a su comprensión, como Mannheim, han debido relativizar enteramente la estética y han hecho depender el valor artístico de una fluctuante superestructura social. De modo que podemos reiterar que: a determinados estados de desarrollo de una sociedad corresponden equivalentes estilos, con sus pertinentes formas de creación individual.

Sabemos que Lukács daba poca importancia al héroe individual, que no vio con agrado el tipo de novela que fue posible bajo el impulso romántico, diferente y opuesto al que inicialmente presentó la novela histórica de Walter Scott. Porque consideraba que la producción latinoamericana padecía de una excesiva supeditación a lo particular e individual en desmedro de la capacidad de representar los conflictos sociales que Lukács parecía percibir mejor en la narrativa del *gentleman* conservador inglés. En su obra, el intelectual húngaro encontraba ya en pleno funcionamiento los individuos históricos que a su juicio eran la clave de una plena representación de la totalidad social. Como parte conclusiva de estas líneas dedicadas a György Lukács mencionemos de manera muy resumida y parcial el caso de la novela de Roa Bastos: *Yo el Supremo*, en la que podemos distinguir con bastante claridad la postura del novelista latinoamericano en relación a las concepciones eurocéntricas de novela.

Yo el Supremo relativiza los rasgos distintivos de la concepción europea de novela y, en este caso específico, de la novela histórica. En el contexto de la segunda mitad del siglo XX (*Yo el Supremo* fue publicada en 1974) la concepción de la historia es otra y aún aceptando la sensata observación de Engels acerca de que es la época la que fomenta la aparición del gran hombre y que si no hubiera habido un corso llamado Napoleón Bonaparte habría sido otro quien cumpliera su acción histórica, es obvio que ese otro tendría rasgos individuales que no podrían ser asimilados a los del que fuera cónsul y emperador de los franceses. La caracterización del personaje resulta necesaria en mayor o menor grado, dependiendo de la composición y sobre todo si, como en este caso, nos desplazamos de esquemas universalistas y tomamos en cuenta la perspectiva regionalista en que se desarrolla una personalidad, caso que no parece ser tomado en cuenta con la amplitud necesaria por los teóricos eurocéntricos. Si algo marca con insistencia *Yo el Supremo*, es precisamente la singularidad del doctor Francia, sobre todo si se la vincula a

los dirigentes de la revolución en Buenos Aires y a sus propios compatriotas de la pequeña burguesía local. Ha llamado la atención la representatividad del protagonista y las peculiares relaciones que establece con su pueblo, su manera de gobernar responde a rasgos privativos de su asombrosa personalidad construida en un montaje crítico en el que ni todo es admitido ni los reconocimientos opacan las censuras. *Yo el Supremo* se concentra en un individuo cuyos menores movimientos íntimos recorre y explora, sin embargo, nunca deja de manejar la perspectiva histórica en que se mueve y que lo mueve, mantiene su capacidad de estar en el centro de la conflictividad histórica y la interpreta de manera viable. En este sentido es más un individuo histórico, como preferiría Lukács, que un héroe individual y se le puede aplicar la definición que ofrece este crítico en su *Novela histórica*. Aunque señalando que Roa Bastos ha hecho esto posible sin abandonar la perspectiva estrictamente individualista. En esta novela todo fluye con naturalidad en el manejo de plurales coordinadas: lo histórico-social no opaca lo biográfico y ambos elementos no obstruyen la narración. Ni tampoco esa otra subrepticia coordinada que no puede faltar en la novela histórica, como lo indicara el propio Lukács, y que está representada por el perspectivismo que mueve al escritor a partir de las circunstancias históricas en que vive y de su peculiar sistema imaginario. Pasado y presente conviven estrechamente en la novela por muchas razones, porque el autor está dentro de ella, no como personaje o como escondido tras un *alter ego*, sino en cuanto autor. Su escritura busca romper el ilusionismo de la reconstrucción histórica. También dentro de la novela están la forma y las circunstancias en que fue compuesta: los materiales acopiados, los legajos revisados, los documentos manejados, mismos que son reconocidos como textos escritos y utilizados en cuanto tales y no, como es habitual en la biografía novelada; finalmente, porque en la novela están tanto la vida concreta de un emigrado paraguayo en tierras argentinas, como también los avatares de su desarrollo intelectual, las enseñanzas de la historia de esos años, así como también las contribuciones de la moderna escuela de investigadores e historiadores. Enfatizando, se puede decir que el punto de vista –personal, cultural, histórico, político y humano en el plural sentido del término– es incorporado a la novela, de tal modo que la artificiosidad propia de la biografía novelada –que comparte con el modelo narrativo del siglo XIX–, según la cual el lector se asoma directamente a otro tiempo y a la intimidad de un hombre real, aquí es reemplazada por una artificiosidad más sutil y menos perceptible, porque el lector se asoma tanto al pasado del personaje como al presente del autor mientras está escribiendo un texto que es reconocido, francamente, como una obra literaria. Por tanto, no sorprende que el doctor Francia se refiera en ocasiones a hechos que estarían fuera del horizonte de su vida personal, a momentos más allá de la fecha en que muere (1840), datos que no son sólo políticos sino también alusiones literarias, visto que el autor se transmuta en testigo y lo acompaña en su adusto gabinete de trabajo. La combinación sin escamoteos del pasado y del presente, la conjunción de las acciones del doctor Francia durante la revolución de independencia y las que cumplen hoy los conductores revolucionarios de Latinoamérica, componen un juego que rompe el ilusionismo de la

novela, con la imprevista consecuencia de permitir que nos asomemos a la continuidad histórica de nuestra América Latina.

Aunque ya no se le menciona con frecuencia, el pensamiento de Lukács nos ha acompañado en el dificultoso camino hacia la emancipación y la propia realización: hacia mitad de siglo XX con su lectura de la realidad de entonces, sus vislumbres y anhelos libertarios que al lector no dejaban indiferente; ahora, al menos como referente obligado en el pensamiento de la pasada centuria, de manera especial en la teoría de la novela.

Referencias bibliográficas

- Couffon, C. (1963). Miguel Ángel Asturias y el realismo mágico. *Alcor*, 23-24.
- Hegel, G. F. W. (1965). *Lineamenti di filosofia del diritto*. Bari.
- Lukács, Gy. (1972a). *Teoria del romanzo*. Roma: Newton Compton Editori.
- Lukács, Gy. (1972b). *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi.
- Propp, V. (1966). *Morfologia della fiaba*. Torino.
- Rama, A. (1986). *La novela de América Latina*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- Sklovski, V. (1929). *O teorii prosi*. Moscú.
- Strada, V. (1976). *György Lukács, Michail Bachtin e altri. Problemi di Teoria del Romanzo*. Torino: Giulio Einaudi.
- Veselovski, A. N. (1940). *Istoriceskaja poetika*. Leningrad.