

Revista Latinoamericana de Difusión Científica

Volumen 1 – Número 1 - ISSN

Mirada metafórica de la realidad: construcción y deconstrucción de una teoría de la novela

3-21

Revista Latinoamericana de Difusión Científica



Volumen 1 - Número 1

Julio - Diciembre 2019

Bogotá - Colombia

Mirada metafórica de la realidad: Construcción y deconstrucción de una teoría de la novela

Jesús Medina*

RESUMEN

Se analiza la *Teoría de la novela* de Georg Lukács. Su propuesta principal de que la novela y la épica comparten el mismo propósito, su compromiso con la realidad, define una trayectoria que inicia con Homero hasta Cervantes, pasando por Dante. Se refuta esta teoría por generalizar el concepto de novela, ignorando sus distintos tipos y, por dejar de lado importantes obras griegas y romanas representativas del género. Entre estas se destaca *El Satiricón* de Petronio como posible obra de transición que mejor se insertaría en la trayectoria descrita por Lukács, en vez de la *Divina Comedia* de Dante.

PALABRAS CLAVE: novela, teoría de la novela, Lukács, El Satiricón, épica.

*Escritor. Profesor de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia, Maracaibo-Venezuela, jesusdavid59@hotmail.com

Recibido: 09/04/2019

Aceptado: 30/05/2019

A metaphorical view of reality: Construction and deconstruction of a theory of the novel

ABSTRACT

The *Theory of the Novel* by Georg Lukács is analyzed in this research. His main proposal that the novel and the epic share the same purpose, their engagement with reality, defines a trajectory that ranges from Homer to Cervantes, throughout Dante. This theory is refuted since it generalizes the concept of novel, ignoring its different types and putting aside important Greek and Roman works that represents this genre. Among these works, *Satyricon* by Petronius is possibly the best work of transition that could be inserted in the trajectory described by Lukács, instead of Dante's *Divine Comedy*.

KEY WORDS: novel, theory of novel, Lukács, *Satyricon*, epic.

Introducción

A continuación se analiza la *Teoría de la novela* de Georg Lukács. Este autor defiende un parentesco entre la épica y la novela, proponiendo a esta como descendiente de aquella. Su argumento consiste fundamentalmente en considerar que ambos géneros literarios comparten el mismo propósito, aspirar la totalidad extensiva de la vida y, como consecuencia, se establece en los dos géneros un mismo tipo de relación con la realidad. Para comprender la noción de "totalidad extensiva de la vida" debemos primero remitirnos al término "vida", dentro de los parámetros conceptuales establecidos por Lukács. Se entiende por "vida" el mundo circundante de la realidad, oponiéndose al concepto de "esencia", el cual comprende el mundo interno (lo interior) desde donde se vivifica las cosas externas y se busca trascendencia en el tiempo: "Los mundos de la esencia se

tienden sobre la existencia por la fuerza de las formas, y su modo y sus contenidos se condicionan solo por las posibilidades internas de esa fuerza. Los mundos de la vida se mantienen tenazmente, las formas se limitan a tomarlos y configurarlos, a llevarlos a su innato sentido” (Lukács, 1975: 314).

En este sentido, “totalidad extensiva de la vida” es la búsqueda que emprenden los héroes épicos y novelescos a lo largo de las obras correspondientes. La diferencia entre uno y otro estriba en que el héroe épico siempre encuentra, pues su camino (o destino) está trazado de antemano por los dioses, en cambio el héroe novelesco busca su destino en la incertidumbre, “Epopéya y novela (...) no se distinguen por el espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas. (...) La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (Lukács, 1975: 323-327).

Para Lukács la epopeya nace en un mundo con respuestas antes que preguntas, un mundo para el cual los dioses establecen por adelantado los destinos y las reglas del juego, el mundo helénico. Los mitos conforman para la sociedad griega de la antigüedad un sistema de interconexiones que configuran la vía que cada héroe y cada personaje transitarán inevitablemente, “el griego no conoce sino respuestas, y ninguna pregunta, solo soluciones” (Lukács, 1975: 299). En cambio, la novela aparece en un mundo problematizador, en el cual no hay mitos, ni dioses, ni destino predeterminado; el destino debe construirlo el héroe, “La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses” (Lukács, 1975: 355).

A pesar de la diferencia de estos dos mundos, que separa los dos géneros, ambas formas literarias se emparentan, como ya dijimos a partir de Lukács, por su vinculación directa con la realidad. Tanto en la épica como en la novela sus héroes deben transitar por el entorno (mundo externo), buscando en él la complementariedad con su mundo interior. Esta contraposición y búsqueda de

complementariedad entre “mundo interior” y “mundo exterior” está fundamentada en la filosofía de Hegel, en la cual se inspiró Lukács, así como en la visión del romanticismo literario surgido tempranamente en la Universidad de Jena (Alemania).

1. Construcción de una teoría de la novela

Para Hegel el espíritu comienza como alma, solo siente, para conocer debe adquirir conciencia, transformarse en conciencia. Lukács parte de esta idea para plantear en su teoría una fórmula con base sociológica que se expresa de la siguiente manera: “héroe épico=mundo aproblemático” y, “héroe novelesco=mundo problemático”. En este sentido, el héroe épico es alma destinada por los dioses a realizar una serie de hazañas y aglutinar un conjunto de triunfos; pero al mismo tiempo tiene conciencia de todo lo que va a vivir: su recorrido por la vida es un anuncio anticipado, un oráculo. Eso hace del mundo griego un mundo aproblemático. En cambio, el mundo problemático (o mundo poshelénico) es un mundo sin dioses, la unidad (ese Yo Absoluto que los intelectuales de Jena tanto ensoñaron) no solo se quiebra sino que, resulta imposible reconstruirla. En consecuencia y bajo los términos hegelianos, la novela surge del desencuentro entre conciencia y realidad. La integración héroe-destino en la épica es posible por el mito, ese es el gran legado de la cultura griega. Ese sistema mitológico griego no tendrá influencia alguna, obviamente, en las sociedades poshelénicas, en donde surge precisamente el género novelesco. El ejemplo de novela en la formulación teórica de Lukács es la obra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. En ella vemos un héroe que se siente ajeno a su mundo, persigue su destino, reconstruye un mundo ya perdido (el mundo de las novelas de caballería) y nunca logra integrarse a él pues su mundo real siempre se interpone. De hecho, Lukács afirma que es la primera gran novela que bautiza al género.

La *Teoría de la novela* de Lukács se concibe comúnmente como una teoría más sociológica que metafísica o filosófica, pues sus ideas centrales pueden resumirse de la siguiente manera: al cambiar el mundo (sistema de valores), el género épico se ve forzado a perecer y, el nuevo mundo genera de por sí su propio género literario, la novela. Hasta aquí, todo parece convincente y coherente con esa concepción generalizada sobre el carácter sociológico de la teoría de Lukács, pero cuando nos preguntamos por el destino de los otros géneros literarios que acompañaron a la épica en el mundo griego de la antigüedad, comprobamos que sus explicaciones y razonamientos no pueden limitarse a lo meramente histórico-social. A estas alturas de la discusión, bien vale preguntarnos ¿Por qué no ocurre con el drama o la lírica las transformaciones que ocurrieron con la épica al cambiar el mundo cultural que les concibió? Veamos que la respuesta es más filosófica que histórico-social.

El drama y la lírica, para Lukács, no plantean la misma problemática de una relación directa con el mundo empírico. El drama atiende una parte ínfima de la totalidad, pero con esa parte, abarca toda la extensión de la totalidad, pues comprende el momento nuclear de las consecuencias sufridas por los actos irracionales que atentan contra los dioses y el orden establecido. Hablamos de irracionalidad, no de locura, la primera se corresponde con el comportamiento incitado por los dioses (y que se debe cumplir inexorablemente) para materializar el destino; la segunda es, como lo entendemos en la actualidad, desvarío o desequilibrio mental. Contribuya esta aclaratoria para entender el punto central del dolor trágico; el saber (el estar consciente de) que se está incurriendo en una falta que estremece el cosmos sin poderlo evitar. En este sentido, la atención del espectador está dirigida hacia la “esencia” que padece el dolor (su dolor, su tragedia) más que a una búsqueda de destino (de una vida extensa).

“La épica grande configura la totalidad extensiva de la vida, y el drama la totalidad intensiva de la esencialidad. Por eso, cuando el ser ha perdido la totalidad que se redondea espontáneamente y que es

sensiblemente presente, el drama puede hallar un mundo que lo contenga y lo cierre todo en sí mismo, aunque sea quizás un mundo problemático” (Lukács, 1975: 313).

La esencia y su sufrimiento crea un universo completo que no le exige recurrir al mundo empírico, le basta con evocar el mito que lo germinó. La totalidad del universo de las tragedias está proyectado desde el interior mismo del mito. Se aplica la fórmula kantiana, el mundo objetivo resulta de una proyección del mundo subjetivo (de lo interior), por eso, aunque cambien las circunstancias históricas o la mentalidad social, el drama como forma literaria continuaría produciendo un cierre en sí misma, se soporta en su propio universo... “...el redondo mundo del drama, ya por sí mismo lleno de sustancialidad y hecho de sustancialidad, no conoce el contraste entre la totalidad y el corte, (...) para el drama, existir significa ser cosmos, captación de la esencia, posesión de su totalidad” (Lukács, 1975: 316).

La lírica, el otro gran género de la literatura griega de la antigüedad, se basa, para Lukács, en la soledad del héroe desde la cual desea comunión con los otros (con la comunidad). El dilema de la lírica consiste en su exceso de esencialidad; es imposible el diálogo como en la tragedia, solo se puede expresar mediante el monólogo. Esta saturación de interioridad provoca que el sujeto lírico exteriorice su propio mundo, con su lenguaje particular de metáforas, constructoras de realidades propias. Aquí el mundo exterior resulta aún más proyección del mundo interior que en la propia tragedia.

“El lenguaje del solitario absoluto es lírico, monológico. (...) Esa soledad no es solo la embriaguez del alma aferrada por el destino y convertida en canto: es también la tortura de la criatura condenada a ser sola y que se consume en deseo de comunidad (...) sólo en la lírica ese destello repentino de la sustancia se convierte en repentina legibilidad de arcaicos alfabetos perdidos; solo en la lírica el sujeto portador de esa vivencia llega a ser portador exclusivo del sentido, única realidad verdadera” (Lukács, 1975: 312- 330).

El héroe lírico y el héroe trágico no incursionan en el mundo empírico para alcanzar el sentido de totalidad; estos géneros toman de la fuente misma de la interioridad para proyectar su propio mundo. Es por ello que Lukács afirma que estos dos géneros literarios pudieron transitar intactos al mundo poshelénico, pues su universo es autónomo en relación con el mundo empírico cambiante.

No obstante, la coherencia que exhibe Lukács en su *Teoría de la novela*, y los fundamentos teórico-conceptuales claramente delimitados en los cuales se basa su interpretación de los procesos históricos-literarios, pensamos que el crítico y filósofo húngaro incurre en algunas inexactitudes que omiten ciertos hechos y obras imprescindibles de aludir si se aspira comprender el surgimiento del género novelesco. Para demostrar estas inexactitudes, nos mantendremos en los mismos parámetros conceptuales y en las mismas perspectivas de Lukács, no lo contraponemos con otras teorías. Es decir, pretendemos mostrar los aspectos que Lukács omitió sin salirnos del modelo teórico-conceptual propuesto por él y, sin los cuales el nacimiento de la novela no es explicado por entero y de una forma convincente.

2. Deconstrucción de una teoría de la novela

Comencemos nuestra refutación retomando la idea central de Lukács (1975: 317) a partir de la cual establece parentesco entre épica y novela: “el sujeto de la épica es siempre el sujeto empírico de la vida”. Esta vinculación con el mundo externo somete al género épico a su extinción cuando ese mundo cambia. Esto debe estar suficientemente claro, al cambiar el mundo surge un nuevo género que se corresponderá con él, la novela. El drama y la lírica no cambian porque sus universos son autónomos e independientes del mundo empírico. Sin embargo, el proceso de desaparición de la épica fue progresivo y se materializó incluso mucho antes de que la cultura helénica desapareciera. Por lo tanto, pretender encontrar las causas de su extinción en un cambio de mentalidad social es insuficiente y, no explica los sucesos, tanto sociales como literarios, que debieron ocurrir para que se diera esa implosión. Incluso, en algún pasaje de su

teoría, el mismo Lukács advierte que la épica comienza a perecer y a ser reemplazada por la tragedia, “El hombre de la tragedia releva al viviente Homero y le explica, y le transfigura al tomar de sus manos la antorcha que se apagaba y encenderla para nuestra vida” (Lukács, 1975: 304). Por eso más adelante el crítico condena a los héroes de Virgilio a una existencia agónica: “Los héroes de Virgilio viven una fría y medida existencia de sombras, alimentados por la sangre de un hermoso fervor sacrificado para evocar lo que se fue para siempre” (Lukács, 1975: 316).

Si asumimos la versión de Lukács de que la tragedia, que floreció en el siglo V a. C., releva a una desfalleciente épica, cuyo florecimiento con Homero y Hesíodo se da en el siglo VIII a. C. aprox., debemos preguntarle al crítico ¿no hubo acaso un género que se relacionara con el mundo empírico hasta la aparición de *Don Quijote de la Mancha* en el siglo XVII? ¿Qué sucedió con esos veintitantos siglos que separan a Homero de Cervantes? Lukács presenta la *Divina Comedia* como una obra de transición entre la épica y la novela, estamos hablando del siglo XIV aproximadamente. Es decir, el crítico nos ofrece muy sucintamente un proceso que va de Homero a Cervantes, pasando por la transición de Dante para explicar el surgimiento de la novela. ¿Es posible sostener esto sin reflexionar sobre el inmenso período temporal que hay entre estos tres autores?

En efecto, el florecimiento de la tragedia en el siglo V a.C. puede interpretarse como una crisis de la épica; crisis que ni Virgilio pudo afrontar exitosamente en el siglo I a. C., en parte, porque el poeta de Mantua no eligió por héroe al típico guerrero heroico de las obras de Homero, “sino a una especie de peregrino, el piadoso y sufrido Eneas, encargado de la misión providencial de fundar una nueva ciudad y llevar los dioses al Lacio” (Dawson, 1995: 24). Ante estas interpretaciones, cabe preguntarse, ¿en qué sentido releva la tragedia al género épico? El drama ático nace y se consolida en medio de unas festividades religiosas, las fiestas de Dionisos. La celebración a este dios es muy significativa,

Dionisos es el desterrado del Olimpo y el responsable de la aparición del vino en occidente; y, con el vino aparece el desorden y los desenfrenos. Por lo tanto, las festividades de Dionisos tienen un valor religioso destacado y su propósito fundamental es dirigir la atención de los espectadores en las consecuencias de los desórdenes provocados por la influencia divina. Las representaciones de las obras trágicas facilitan ese propósito.

“Desde los albores de su historia, los griegos habían conocido el canto acompañado de danza y música. Estos cantos solían honrar a los dioses y a las diosas, o celebraban la llegada de una estación del año o algún sitio sagrado. Muchos había destinados a las grandes ocasiones del nacimiento, el matrimonio, la muerte, las vendimias, las cosechas, la peste, el hambre. El canto era ejecutado por un coro, que hacía a la vez ciertas marchas rítmicas bajo la conducción de un director” (Bowra, 1958: 42).

Las posibilidades de una influencia de la lírica coral en la tragedia son dignas de considerar, no solo por el coro, sino por la coreografía (música y danza) que ponía en escena el drama ático. En este sentido, tanto por los aspectos estructurales del género como por el contexto social en el que se desarrolló, la tragedia consistió en una introspección con relación a la épica, así como en una intensificación de la relación esencia-mito. O dicho de otra forma, el mito sustituye el mundo y la composición de la trama se reorganiza en función de las reglas del mito. La realidad empírica es reemplazada por la realidad mitológica. Solo se accede a él por medio de la fe y la convicción, la religión es el mediador.

Aceptado que el mundo empírico de la épica es sustituido por el mundo intangible del mito propuesto por el drama trágico, cabría preguntarnos siguiendo la concepción de la teoría lukacsiana, ¿cuándo y cómo se reestablece la conexión género literario y mundo empírico? Para contestar esta pregunta debemos primero comprender la naturaleza del género trágico y su conexión con las creencias que imperaba en las sociedades griegas de aquel momento. Ya desde la edad arcaica,

con Homero, se visualiza en el pensamiento griego una concepción de la influencia decisiva de los dioses sobre el destino humano. Esta influencia se manifiesta como una intervención psíquica externa y transitoria, ajena al sujeto que la padece. Su carácter transitorio aleja a este estado mental de la común locura, la cual obedece a funcionamientos anormales de la psique del afectado. En este sentido, para los griegos del mundo antiguo, hay una diferencia radical entre irracionalidad y locura, como ya lo dijimos. Las conductas irracionales de los héroes de las ficciones griegas vendrían determinadas por los caprichos o castigos de algún dios.

Esta irracionalidad griega tiene muchas formas de manifestación. E. R. Dodds (2003) expone por lo menos tres de ellas en su texto *Los griegos y la irracionalidad*, ate, moira y menos. “La ate es un estado de mente, un anublamiento o perplejidad momentáneos de la conciencia normal. Es en realidad una locura parcial pasajera” (Dodds, 2003: 19). La moira se atribuye a los desastre personales que son inexplicables, como parte del sino o del destino del sufriente. Menos consiste en la comunicación o transferencia de poder de los dioses a los hombres, insuflándolos de una valentía y fuerza inusual (Dodds, 2003: 24). De estas tres formas de intervención divina en la psique humana, la ate se describe como la hija mayor, pues ya desde la *Ilíada* es Zeus el único olímpico a quien se reconoce el poder de causarla. Por otra parte, la ate es la manifestación de intervención divina que provoca en los humanos conductas fácilmente confundibles con la locura.

Para Dodds (2003), la presencia de la ate está de manifiesto desde la edad arcaica, en la *Ilíada*; pero es en la edad clásica, durante el florecimiento del drama ático, que su presencia cobra mayor relevancia. Esta inusitada importancia no es casual, la cercanía de la invención literaria con las festividades religiosas dionisiacas pone en evidencia una creencia hartamente popularizada por entonces, las conductas irracionales son provocadas por algún dios. El pensamiento mítico griego, desde sus orígenes, justificó muchas conductas

irracionales a partir de la creencia de una convivencia hombres-dioses. El drama trágico se convierte en instrumento, quizás el medio más popular y masificado, para mostrar la vulnerabilidad de los humanos, cuyos destinos dependen siempre de los dioses. La tragedia no tenía como propósito ser un recurso didáctico, su objetivo era mucho más oscuro, comprender la causa de las conductas irracionales de los mortales. Los héroes de las diferentes obras dramáticas incurren en acciones que a sabiendas de que les generarán sufrimiento, no pueden evitar, ¿no es acaso eso la esencia de lo trágico en el pensamiento griego?

En la épica la presencia de la ate desencadena algunos episodios, pero no es el núcleo central de los acontecimientos, pues todos estos obedecen a hechos empíricos y ciertamente terrenales, los dioses son seres oscuros e invisibles; las acciones humanas tienden más a la independencia. En cambio, la tragedia reorganiza el mundo a partir de la ate (conducta irracional) y de sus consecuencias, los dioses están más presentes y la intensidad de los acontecimientos están medidos por la acción humana dirigida por los designios de cierta divinidad.

El tránsito de la épica a la tragedia significó un andar del mundo empírico al mundo espiritual y mítico de la cultura helénica, del ágora a la casa, puertas adentro. Esto lo compartimos con Lukács. Lo que no compartimos es su falta de respuesta con relación a las consecuencias de la desaparición de la tragedia. Lukács establece distinciones entre épica, tragedia y lírica, pero al mismo tiempo sostiene que la tragedia sustituye en cierto sentido al texto épico, sin argumentarlo. De aceptar estas aseveraciones como ciertas, tendríamos que preguntarle, ¿qué pasó cuando la tragedia desapareció?, ¿algún otro género le sustituyó como así ocurrió con la épica al desaparecer? El filósofo y crítico no responde nada al respecto; da un salto de varios siglos y propone la *Divina Comedia* de Dante como la transición hacia la novela. Para esta investigación, el origen de la novela se remonta al mismo mundo helénico, y su germen se

manifiesta durante el auge de la tragedia; al entrar en decadencia esta, el germen de la novela inicia su evolución. Por lo tanto, comprender el origen de la novela exige entender primero las razones de la decadencia de la tragedia, solo así comprenderemos cuál fue su germen y cómo comenzó su desarrollo.

La tragedia, según Nietzsche (2004: 99), murió trágicamente. ¿En qué consistió esa muerte trágica? En la racionalización de las acciones de los personajes. Es decir, todo aquello vinculado con la irracionalidad, la ate, que hemos explicado en los párrafos precedentes comienza a ser negado por la invasión del pensamiento racional. Su forma de negación no es la ceguera absoluta, peor aún, es la exposición de los acontecimientos irracionales y su posterior condenación a la luz de la razón. Para seguir con la metáfora de Nietzsche, su asesino intelectual es Platón y, su asesino de facto, Eurípides.

“En Eurípides se da por el contrario una luminosidad contenida, propia de los artistas modernos: su carácter artístico casi no griego se puede concebir del modo más sintético bajo el concepto de socratismo. ‘Todo ha de ser consciente para ser bello’ es el principio de Eurípides paralelo al socrático ‘todo ha de ser sabido para ser bueno’. Eurípides es el poeta del racionalismo socrático” (Nietzsche, 2004: 107).

Es compartido por la mayoría de los expertos en literatura helénica que la decadencia del drama ático comienza con Eurípides y que Platón fue su más acérrimo detractor. Ya Martha Nussbaum (2004) nos recuerda una vieja información de que Platón quería dedicarse a la escritura de tragedias cuando conoció a Sócrates; pero el racionalismo socrático le hizo desistir de tan reprobable intención. De esa inicial aspiración surgen las analogías que prevalecen entre la obra trágica y los textos filosóficos platónicos: a) en ambos hay diálogos y personajes y, b) en ambos se reflexiona y discute problemas éticos a partir de un acontecimiento clave. Pero lo más importante es que Platón desea contestar con su obra a los escritores de tragedias, puesto que estos fueron considerados por sus contemporáneos como pensadores de la ética griega: “En la

época anterior a Platón no se establecía ninguna distinción entre la consideración filosófica y literaria de los problemas prácticos humanos” (Nussbaum, 2004: 179).

Eurípides fue, en este sentido, un fiel discípulo de las ideas socráticas. Solo que, a diferencia de Platón, Eurípides no sacrifica su talento como dramaturgo por ir en búsqueda de la verdad, trata de emprenderla a través de los personajes y las historias narradas por los mitos. Hace de sus obras un juicio crítico de las creencias míticas e irracionales que dan forma a las obras trágicas. Esta racionalización de la tragedia, trae consigo un cambio importante. El personaje euripidiano ya no será aquel héroe (de Esquilo y Sófocles) contrariado por fuerzas invisibles y ajenas a su voluntad. En Eurípides, las fuerzas que empujan al error son internas y perfectamente dominables por la razón.

“Eurípides abordó la tragedia enteramente desde el ángulo humano. Por cuanto a su sentimiento de los dioses, los tenía por poderes ciegos e irracionales de la naturaleza, tantas veces destructora y mortal. Su interés estaba en los seres humanos, y su contribución a la evolución artística consiste en su amplia visión y su agudo entendimiento de los hombres y las mujeres” (Bowra, 1958: 86-87).

En efecto, Eurípides es el dramaturgo de la Grecia antigua que inserta personajes lo más cercano a nosotros; como diría Nietzsche (2004: 106), “Sus héroes son realmente como hablan”. Esta similitud con los humanos, le sirvió a Eurípides para desarrollar las enseñanzas éticas del socratismo. Entre el bien y el mal abre un abismo las pasiones humanas, mientras la Clitemnestra de Eurípides siente remordimiento por el crimen cometido contra su madre, la Clitemnestra de Sófocles siente la satisfacción de la venganza cobrada por el asesinato de su padre. El Orestes de Eurípides está lleno de dudas y miedos, al de Sófocles no le tiembla la mano ni la voluntad para cobrar venganza.

De entre las características que determinaron la decadencia del drama trágico, deseamos destacar esta cercanía (similitud) con lo humano, pues a partir

de allí apreciamos el embrión del personaje (héroe) novelesco. En efecto, Eurípides configura un personaje más humano, pero aún sin los rasgos propios de la cotidianidad. ¿De dónde provendría la influencia que da como resultado un personaje humanamente cotidiano, como lo veremos finalmente en la novela? Nuestra tesis consiste en afirmar que esa influencia proviene de la comedia. ¿Por qué Lukács no vislumbró esta posibilidad? Imbuido de la filosofía decimonónica, y en específico de la germana, que recuperó sustancialmente el pensamiento griego de la antigüedad, el crítico húngaro estaba influenciado por la tradición aristotélica que ve en la comedia un género menor, de importancia minúscula: “Mientras que las transformaciones de la tragedia y quienes las originaron no son desconocidas, a propósito de la comedia lo ignoramos, porque originariamente no fue tomada en serio” (Aristóteles, 2004: capítulo V 1449b).

Pero Lukács no es el único seducido por el pensamiento helénico, Erwin Rohde, contemporáneo de Nietzsche, fue otro importante pensador que hizo aportes significativos a la comprensión del mundo antiguo. De hecho, Rohde señala un conjunto de obras cuyas características no permiten que se les inserte en ninguno de los géneros establecidos por las poéticas de entonces. Para él esas obras conforman el embrión de lo que se conocerá como novela. Su hipótesis fundamental, expuesta en el trabajo *La novela griega y sus precursores*, sostiene que esas obras surgieron a partir del florecimiento de la retórica de la Segunda Sofística griega del Siglo II d. C. Aunque la propuesta de Rohde ha sido refutada por los hallazgos de los últimos siglos que demuestran la existencia de obras publicadas con anterioridad al siglo II de nuestra era, su señalamiento sigue siendo aún hoy de suma importancia para comprender el origen de la novela. Ante este dato cabría preguntarnos, ¿por qué Lukács no consideró la tesis de Rohde como antecedente de su teoría?

Ciertamente hay un conjunto de obras que aparecieron en las postrimerías de la era precristiana y en los inicios de la era cristiana que no entran en las clasificaciones de los géneros literarios establecidas por ese entonces. Algunas de

ellas son *Quéreas y Callíroe* (s. I a. C) de Cariton de Afrodiasias, *Las Efesíacas* (s. I d. C) de Jenofonte de Efeso, *Las Babilónicas* (s. II d. C) de Jámblico, *Las Metamorfosis* (s. II d. C) de Lucio de Patras, *Leucipa y Clitofonte* (s. II d. C) de Aquiles de Tacio, *Dafnis y Cloe* (s. II d. C) de Longo, *Las etiópicas* (s. III d. C) de Heliodoro, por citar algunas que nos han llegado menos fragmentadas. Lukács ignora estas obras porque el patrón de sus argumentos plantea una trayectoria contraria a lo que él sugiere al comparar la épica griega con el Quijote de Cervantes. Recordemos que para él, el héroe novelesco busca su destino sin encontrarlo. En el caso de las novelas mencionadas el patrón del argumento plantea siempre un triunfo de la pareja en el reencuentro de su destino:

“Las novelas griegas tienen siempre el mismo esquema argumental: una pareja de hermosos jóvenes se encuentran, sienten el flechazo del amor, se casan, se ven separados y envueltos en una serie de peripecias melodramáticas por países extraños en un viaje que los distancia. Gracias a su mutua fidelidad resisten estos embates del azar y se reencuentran final y felizmente” (Herrero, 1987: 8).

Para Lukács considerar estas obras como eslabón en la cadena evolutiva del género novelesco hasta llegar a *Don Quijote de la Mancha* es difícil, por no decir que imposible, pues debía comenzar por señalar las similitudes que establecen aquellas obras con la del escritor español. Esta relación no existe ni en los temas ni en las formas como son planteados. Por el contrario, estas incipientes obras griegas consolidarán dos subgéneros novelescos, la novela bizantina y la novela pastoril. *Don Quijote de la Mancha* no entra en ninguna de estas formas, colinda entre la novela de caballería y la novela picaresca.

A pesar de las imposibilidades que esas novelas griegas de la antigüedad imponen para insertarlas en el sistema teórico creado por Lukács en su explicación del origen de la novela, existe entre ellas, una obra que no se ajusta al esquema argumental aludido anteriormente y, que se insertaría coherentemente en el sistema teórico lukacsiano, mejor aún, funcionaría como eslabón en la

evolución del género hacia el tipo de novela picaresca, y por qué no, hasta derivar en la novela *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes. Nos referimos a *El Satiricón*.

El Satiricón “es fruto de la labor de un tal Petronius Arbitrator” (Miralles, 1968: 21), Petronio Arbitro en español. La obra, aunque llegó fragmentada hasta nosotros aún conserva buena parte de ella; algunos indicios señalan que fue publicada en el siglo I a. C., por los alrededores del 60 durante el reinado de Nerón. *El Satiricón* narra las aventuras (y desventuras) de Encolpio y Ascilto. Comienza con un discurso del primero sobre el estado en ese momento de la literatura en general, y la declamación en particular, luego sale el personaje guiado por una anciana hacia un sitio de citas en donde encuentra a su amigo Ascilto. A partir de allí la trama se centra en la discusión de los dos amigos por el amor del joven Gitón. Posteriormente asisten a la cena ofrecida por un rico libertino llamado Trimalción, de donde escapan. Luego se embarcan a Licas pero naufragan cerca de Crotona. Encolpio va al encuentro de Circe pero la impotencia sexual que sufre como castigo del dios Príamo vuelve a manifestarse. Así transcurre la obra entre aventuras muchas veces desiguales y no adecuadamente hilvanadas, tal vez obedeciendo a su condición fragmentaria como nos ha llegado. Esta obra establece un vínculo estrecho con la realidad; al respecto, sobre Petronio se dice que “Este cifra su ambición artística, como un realista moderno, en la imitación no estilizada de un determinado medio coetáneo y cotidiano, con su subestructura social, y dejando expresarse a los personajes en su jerga habitual, con lo cual alcanza el límite máximo al que haya llegado el realismo antiguo” (Auerbach, 2006: 37).

La vinculación de *El Satiricón* con la realidad es obviamente más patente que en Homero, pues las costumbres sociales descritas pueden ser fácilmente contrastadas con los datos históricos y sobre todo, la mediación con los dioses solo es aludida para ridiculizarlos o mofar a los personajes. Pero su realismo también es más evidente que en Dante y su *Divina Comedia* pues en esta los lazos terrenal – divino aún persisten, solo que con deidades diferentes. En la obra

de Petronio es más visible el esquema: hombre (abandonado por los dioses) contra mundo (entorno) que tanto defendiera Lukács para justificar el nacimiento de la novela y a partir del cual propusiera la obra de Dante como el punto de transición entre lo épico y lo novelesco. ¿Por qué Lukács no ve en *El Satiricón* el eslabón que sirve para justificar el nacimiento de la novela dentro de su esquema teórico? Ensayemos una respuesta posible, porque él erigió su teoría desde un carácter tan generalizador del concepto novela que dejó de lado importantes obras representativas de lo que será este género y situó al Quijote como la primera novela sin considerar sus distintos tipos, los cuales han coexistido en diferentes momentos de la historia de este género.

Por otro lado, Lukács no asume el realismo en los términos intrascendentes como lo plantea Petronio, sino como un sufriente abandono divino. Petronio configura sus personajes desde el estilo que caracterizó la obra de Aristófanes, desde una excesiva cotidianidad que raya en lo ridículo. La influencia de la comedia en *El Satiricón* es determinante y su evidencia obvia recae en sus personajes y su trama: “La obra de Petronio es de carácter puramente cómico. Los personajes que intervienen, lo mismo aisladamente que en conjunto, están deliberada y unitariamente sometidos a un estilo bajo, tanto en el modo de tratarlos como en su manera de hablar” (Auerbach, 2006: 37).

Ciertamente, la teoría de la novela de Lukács plantea un origen desde la épica que no deja de seducir, pero la forma como él generaliza en *Don Quijote de la Mancha* todos los subgéneros novelescos que coexistieron en esa época, así como su ligereza al no advertir que se refería a un tipo específico de novela (no a todos sus tipos) hacen vulnerable los cimientos de esta teoría. Por otro lado, Lukács cabalga entre el idealismo y la sociología, pretendiendo confluir en un mismo ámbito paradigmas opuestos, lo que impide apreciar y comprender sus postulados fundamentales, los cuales entran en pugna en ciertos momentos. Pensamos, y es nuestra conclusión final, que la explicación del surgimiento y desarrollo de la novela como género literario debe explicarse desde los

paradigmas histórico y sociológico. Aunque puedan perfectamente aludirse otras ramas de las ciencias humanas para su estudio, no hay que perder de vista que la novela es una obra fundamentalmente humana, los dioses solamente se limitaron a contemplarla.

Referencias

Auerbach, Erich (2006). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.

Aristóteles (2004). *Poética*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Impreso.

Bowra, Cecil M. (1958). *La literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica. Impreso.

Dawson, Christopher (1995). *La religión y el origen de la cultura occidental*. Madrid: Ediciones Encuentro. Impreso.

Dodds, Eric R. (2003). *Los griegos y lo irracional*. Madrid: Alianza Editorial. Impreso.

Herrero, María Cruz (1987). *La novela griega antigua. Quéreas y Calirroe/ Habrócomes y Antía* Madrid: Ediciones Akal. Impreso.

Lukács, Georg (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona: Ediciones Grijalbo. Impreso.

Nietzsche, Friedrich (2004). “La visión dionisiaca del mundo”. *El pensamiento trágico de los griegos. Escritos póstumos 1870-1871*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. Impreso.

Miralles, Carlos (1968). *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona: Editorial Labor, Impreso.

Nussbaum, Martha (2004). *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Madrid: La balsa de la Medusa, Visor Fotocomposición. Impreso.

Petronio, Árbitero (2000). *El Satiricón*. Madrid: Ediciones Edaf. Impreso.