

INTRODUCCION A LOS PROBLEMAS DE UNA SOCIOLOGIA DE LA NOVELA*

LUCIEN GOLDMANN**

CUANDO, hace dos años, en enero de 1961, el Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas nos propuso tomar la dirección del grupo de investigaciones sobre sociología de la literatura y consagrar nuestros primeros ensayos a un estudio de las novelas de Andrés Malraux, aceptamos ese ofrecimiento con no poco recelo. Nuestros trabajos sobre la sociología de la filosofía y la literatura trágicas del siglo XVII para nada nos hacían prejuzgar la posibilidad de un estudio relativo a una obra novelística y, todavía menos, a una obra novelística escrita en una época casi contemporánea. En efecto, en el primer año emprendimos una investigación preliminar, sobre todo relativa a los problemas de la novela considerada como género literario; investigación para la que partimos del texto, ya casi clásico —aunque todavía poco conocido en Francia— de Georg Lukacs, “La teoría de la novela” y de un libro recién publicado de René Girard “Mentira romántica y verdad novelesca” (“Mensonge romantique et vérité romanesque”) en el cual el autor encontraba sin mencionarlos —y, como él mismo ha dicho después, sin conocerlos— los análisis lukacsianos, aunque modificándolos en algunos puntos particulares.

El estudio de “La teoría de la novela” y del libro de Girard nos llevó a formular algunas hipótesis sociológicas que nos parecen especialmente interesantes y partiendo de las cuales se desarrollaron nuestras investigaciones posteriores sobre las novelas de Malraux.

Estas hipótesis se refieren, de una parte, a la homología entre la estructura novelística clásica y la estructura del cambio en la economía liberal y, de otra parte, a la existencia de ciertos paralelismos entre sus evoluciones ulteriores.

* Traducido al español por el Dr. Alfredo Matilla. Este artículo habrá de publicarse como parte del libro: *Pour une Sociologie du Roman*, editado por la Editorial Gallinard de París.

** Director de la Revista del Instituto de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, Bélgica.

Empecemos por trazar los grandes rasgos de la estructura que, según Lukacs, caracteriza, si no, como él piensa, la forma novelística en general, al menos uno de sus aspectos más importantes (y que, desde el punto de vista genético, probablemente es su aspecto primordial). La forma de novela que estudia Lukacs es la que caracteriza la existencia de un héroe novelesco al que define muy acertadamente con el término de *héroe problemático*.¹

La novela es la historia de una búsqueda *degradada* (que Lukacs llama *demoníaca*); búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado también, pero en un nivel más elevado y de una manera diferente.

Por valores auténticos hay que entender no los valores que la crítica o el lector estiman auténticos, sino aquellos que, sin estar manifiestamente presentes en la novela, organizan el conjunto de su universo de un modo *implícito*. No hay que decir que estos valores son específicos de cada novela y diferentes entre una novela y otra.

Siendo la novela un género épico caracterizado, a diferencia de la epopeya o el cuento, por la ruptura insuperable del héroe y el mundo, hay en Lukacs un análisis de la naturaleza de dos degradaciones (la del héroe y la del mundo) que deben engendrar, a su vez, una *oposición constitutiva*, fundamento de esa ruptura insuperable y de una *comunidad suficiente* para permitir la existencia de una forma épica.

La ruptura radical, únicamente, habría llevado a la tragedia o a la poesía lírica; la ausencia de ruptura o la existencia de una ruptura solamente accidental, habría llevado a la epopeya o al cuento.

Situada entre los dos, la novela tiene una naturaleza dialéctica, en la medida en que depende, de una parte, de la comunidad fundamental del héroe y del mundo que supone toda forma épica y, de otra parte, de su ruptura insuperable; la comunidad del héroe y del mundo como resultado del hecho de que ambos son degradados, en relación con valores auténticos, y la oposición, como resultado de la diferencia de naturaleza entre ambas degradaciones.

El héroe demoníaco de la novela es un loco o un criminal; en todo caso, como hemos dicho, un personaje *problemático*, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo no auténtica, de valores auténticos

¹ Es preciso, sin embargo, indicar que, según nuestra opinión, el campo de validez de esta hipótesis debe ser restringido, ya que si se aplica a obras tan importantes en la historia de la literatura como *Don Quijote*, de Cervantes, *El Rojo y el Negro*, de Stendhal, *Madame Bovary* y *La Educación Sentimental*, de Flaubert, no podría aplicarse más que muy parcialmente a *La Cartuja de Parma* y en absoluto a la obra de Balzac, que ocupa un lugar destacado en la historia de la novela occidental. Por ellos mismos, sin embargo, los análisis de Luckacs permiten, a nuestro juicio, emprender un estudio sociológico serio de la forma novelesca.

en un mundo de conformismo y de convencionalismos, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que se llama *novela*.

A partir de este análisis, Lukacs elabora una tipología de la novela. Partiendo de la relación entre el héroe y el mundo, distingue tres tipos esquemáticos de la novela occidental del siglo XIX a los que se añade un cuarto, que constituye ya una transformación del género novelesco hacia nuevas modalidades que exigirían un análisis de tipo diferente. Esta cuarta posibilidad le parecía, en 1920, encarnada por las novelas de Tolstoi que se orientan hacia la epopeya. Los tres tipos constitutivos sobre los que se extiende su análisis son:

a) La novela del *idealismo abstracto*; caracterizada por la actividad del héroe y por su conciencia demasiado estrecha en relación con la complejidad del mundo. (*Don Quijote, El Rojo y el Negro*).

b) La novela psicológica; orientada hacia el análisis de la vida interior, caracterizada por la pasividad del héroe y su conciencia demasiado amplia para satisfacerse con lo que le proporciona un mundo convencional (a este tipo pertenecerían *Oblomov* y *La Educación Sentimental*).

Y c) La novela educativa; terminada en una *autolimitación* que, no obstante ser una renunciación a la busca problemática, no es ni una aceptación del mundo convencional ni un abandono de la escala implícita de los valores —*autolimitación* que se debe caracterizar por el término *madurez viril* (*Wilhelm Meister*, de Goethe, o *Der grüne Heinrich*, de Gottfried Keller).

Los análisis de René Girard, a cuarenta años de distancia, coinciden a menudo con los de Lukacs. También para él la novela es la historia de una búsqueda degradada (que califica de *idólatra*) por un héroe problemático, de los valores auténticos, en un mundo degradado. La terminología que usa es de origen heideggeriano, pero a veces le confiere un contenido diferente al que le atribuye Heidegger. Sin extendernos sobre este punto digamos que Girard en el lugar de la dualidad señalada por Heidegger entre lo ontológico y lo óntico, utiliza la dualidad cercana a lo antológico y lo metafísico, que, para él, corresponden a lo auténtico y a lo no auténtico; pero mientras para Heidegger toda idea de progreso y de retroceso ha de eliminarse, Girard confiere a su terminología de lo ontológico y lo metafísico un contenido mucho más próximo a la posición de Lukacs que a la de Heidegger, situando entre los dos términos una relación dirigida por las categorías de progreso y regresión.²

² En el pensamiento de Heidegger, como en el de Lukacs, hay una radical ruptura entre el Ser (para Lukacs, la Totalidad) y todo lo que se puede hablar, bien sea en indicativo (juicio de hecho) o en imperativo (juicio de valor).

La tipología de la novela, de Girard, descansa sobre la idea de que la degradación del universo novelesco es el resultado de un mal ontológico, más o menos avanzado (este *más o menos* es rigurosamente opuesto al pensamiento de Heidegger), al que corresponde, en el interior del mundo novelesco, un crecimiento del deseo metafísico, es decir un deseo degradado.

Se basa, pues, en la idea de la degradación, y es ahí donde Girard ofrece al análisis lukacsiano una precisión que nos parece especialmente importante. A sus ojos, en efecto, la degradación del mundo novelesco, el progreso del mal ontológico y el crecimiento del deseo metafísico, se manifiestan por una *mediatización* más o menos grande, que acorta progresivamente la distancia entre el deseo metafísico y la investigación auténtica, la busca de la *trascendencia vertical*.

En la obra de Girard abundan los ejemplos de mediatización, novelas de caballería que se interponen entre Don Quijote y la búsqueda de valores caballerescos, el amante que se interpone entre el marido y su deseo de la mujer, en *El Eterno Marido*, de Dostoievsky. Sus ejemplos no nos parecen siempre elegidos con el mismo acierto. No estamos seguros tampoco de que la mediatización sea una categoría tan universal del mundo novelesco como Girard lo piensa. El término de degradación nos parece más vasto y más adecuado, a condición, naturalmente, de precisar la naturaleza de esta degradación en cada caso particular.

Al aclarar la categoría de la mediación, e incluso exagerando su importancia, Girard ha precisado su análisis de una estructura que conlleva no solamente la forma más importante de degradación entre

Esta es la diferencia que Heidegger señala como la que existe entre lo ontológico y lo óntico. Y, en esta perspectiva, la metafísica, que es una de las formas más elevadas y generales del pensamiento en indicativo, queda, en última instancia, en el dominio de lo óntico.

Aunque coincidentes en la necesaria distinción de lo ontológico y lo óntico, de la totalidad y de lo teórico, de lo moral o de lo metafísico, las posiciones de Heidegger y de Lukacs son esencialmente diferentes en la forma de establecer sus relaciones.

El pensamiento de Lukacs, filosofía de la historia, implica la idea de un proceso del conocimiento, de una esperanza de progreso y de un riesgo de regresión. El progreso es, para él, la relación entre el pensamiento positivo y la categoría de la totalidad; la regresión es la separación de ambos elementos, inseparables en última instancia; la tarea de la filosofía es, precisamente, la presentación de la categoría de la totalidad como fundamento de todas las investigaciones parciales y todas las reflexiones sobre los datos positivos.

Heidegger, por el contrario, establece una separación radical (y, por eso mismo, abstracta y conceptual) entre el Ser y el dato, entre lo ontológico y lo óntico, entre la filosofía y la ciencia positiva, eliminando así toda idea de progreso y de regresión. También él desemboca en una filosofía de la historia, pero en una filosofía abstracta, de dos dimensiones: lo auténtico y lo no auténtico o inauténtico, el comienzo del Ser y el olvido del Ser.

Como vemos, si la terminología de Girard es, sin duda, de origen heideggeriano, la introducción de las categorías de progreso y de regresión, la acercan a las posiciones de Lukacs.

aquellas que caracterizan al mundo novelesco, sino también, muy probablemente, la forma genéticamente original, la que ha hecho nacer al género literario de la novela, engendrada por la suma de otras formas derivadas de degradación.

A partir de ahí, la tipología de Girard se basa en la existencia de dos formas de mediación, externa e interna; la primera caracterizada por el hecho de que el agente mediador es ajeno al mundo en el cual se desenvuelve la búsqueda del héroe (por ejemplo, las novelas de caballería en Don Quijote) y la segunda por el hecho de que el agente mediador es parte de ese mundo (el amante, en El Eterno Marido).

En el interior de esos dos grandes grupos cualitativamente diferentes hay, según Girard, la idea de un progreso de la degradación que se manifiesta por la aproximación creciente entre el personaje novelesco y el agente mediador, y el alejamiento creciente entre ese personaje y la *trascendencia vertical*.

Veamos ahora cómo precisar un punto esencial sobre el cual Lukacs y Girard están completamente en desacuerdo. Historia de una búsqueda degradada de valores auténticos, en un mundo inauténtico, la novela es, necesariamente, a la vez una biografía y una crónica social; un hecho particularmente importante es la situación del escritor en relación al universo que él ha creado, que en la novela es distinto a su situación en relación con el universo de todas las demás formas literarias. Esta especial situación es para Girard, *humor*; para Lukacs, *ironía*. Ambos están de acuerdo en que el novelista debe superar la conciencia de su héroe y que esa superación (humor o ironía) es constitutiva, estéticamente, de la creación novelesca. Pero ambos se separan en lo relativo a la naturaleza de esta superación y, en este punto, creemos que quien está en lo cierto es Lukacs.

Para Girard el novelista, en el momento que escribe su obra, ha abandonado el mundo de la degradación, para encontrar la autenticidad, la trascendencia vertical. Por eso piensa que la mayor parte de las grandes novelas terminan por una conversión del héroe a esa trascendencia vertical y que el carácter abstracto de ciertos fines (Don Quijote, El Rojo y el Negro, y también podría citarse La Princesa de Cléves) es o una ilusión del lector o el resultado de supervivencias del pasado en la conciencia del escritor.

Una afirmación tal es absolutamente contraria a la estética de Lukacs, para la cual toda *forma literaria* (y toda gran forma artística) nace de la necesidad de expresar un contenido *esencial*. Si verdaderamente la degradación novelesca está superada por el escritor e incluso por la conversión final de un cierto número de héroes, la historia de esa degradación no sería otra cosa que la de un hecho diverso y su

expresión llegaría a tener el carácter de un cuento más o menos divertido.

Y sin embargo la ironía del escritor, su autonomía en relación a sus personajes, la conversión final de sus héroes novelescos, son realidades indiscutibles.

Lukacs piensa que, precisamente, en la medida en que la novela es la forma literaria del universo de la degradación *universal*, esa superación tendrá que ser degradada, *abstracta*, conceptual y no vivida como realidad concreta.

La ironía del novelista se refiere, según Lukacs, no solamente al héroe, cuyo carácter demoníaco conoce, sino también al carácter abstracto, y por eso mismo insuficiente y degradado, de su propia conciencia. Por eso la historia de la búsqueda degradada, demoníaca o idólatra, queda como la única posibilidad de expresar realidades esenciales.

La conversión final de Don Quijote o de Julien Sorel no es, como Girard cree, el acceso a la autenticidad, a la trascendencia vertical, sino simplemente la convicción consciente de la vanidad, del carácter degradado no solamente de la búsqueda anterior, sino también de toda esperanza, de toda posible búsqueda.

Por ser un fin y no un principio y por la existencia de esa ironía (que siempre es una auto-ironía) Lukacs llega a dos definiciones relacionadas con esta forma novelesca y que nos parecen muy acertadas: "El camino ha comenzado, el viaje ha terminado" y "La novela es la forma de la madurez viril", fórmula esta última que define muy claramente, como hemos visto, la novela educativa al estilo del *Wilhelm Meister* que acaba en una auto-limitación (renuncia a la busca problemática sin aceptar por eso el mundo convencional, ni abandonar la implícita escala de valores).

Así pues, la novela, en el sentido que le dan Lukacs y Girard, aparece como un género literario en el cual los valores auténticos, siempre discutibles, no figuran en la obra bajo la forma de personajes conscientes o de realidades concretas. Esos valores no existen más que bajo una forma abstracta y conceptual en la conciencia del novelista, donde revisten un carácter *ético*. Así, las ideas abstractas no tienen sentido en una obra literaria en la que constituirían un elemento heterogéneo.

El problema de la novela consiste, pues, en convertir, en la conciencia del novelista, lo que es *abstracto* y *ético*, en el elemento esencial de una obra donde esa realidad no podría existir más que como una ausencia no *tematizada* (mediatizada, diría Girard) o, lo que es lo mismo, como una presencia degradada. Como dijo Lukacs, la novela

es el único género literario donde *la ética del novelista se convierte en un problema estético de la obra.*

EL problema de una sociología de la novela ha preocupado siempre a los sociólogos de la literatura sin que hasta el momento hayan dado un paso decisivo, a nuestro juicio, para su esclarecimiento. Siendo la novela, durante toda la primera parte de su historia, una biografía y una crónica social en el fondo, siempre se ha podido señalar que la crónica social reflejaba, mejor o peor, la sociedad de la época; constatación para la cual no se necesita ser sociólogo.

Por otra parte, también se ha establecido la relación entre la transformación de la novela después de Kafka y los análisis marxistas de la reificación. Ahí sí que los sociólogos serios debieron haber visto un problema y no una explicación. Si es evidente que el mundo absurdo de Kafka, de *El Extranjero*, de Camus, o el mundo casi totalmente compuesto de objetos, de Robbe-Grillet, corresponden al análisis de la reificación tal como fue desarrollada por Marx y los marxistas posteriores, se plantea el problema de saber por qué si este análisis fue elaborado en la segunda mitad del siglo XIX y se refería a un fenómeno que había aparecido mucho antes, ese mismo fenómeno no se manifestaría en la novela hasta después de terminar la primera guerra mundial.

En suma, todos estos análisis se refieren a la relación de ciertos elementos del *contenido* de la literatura novelesca y de la existencia de una realidad social que reflejaban, casi sin transposición o con la ayuda de una transposición más o menos clara.

El primer problema, pues, que se debió abordar en una sociología de la novela, es el de la relación de la *forma novelesca* en sí misma y la estructura del medio social, en el interior del cual dicha idea se desarrolla; es decir, de la novela como género literario y de la sociedad individualista moderna.

Desde el punto de vista estructural, la forma novelesca estudiada por Lukacs y Girard es la de un universo dirigido por valores ignorados por la sociedad y buscados por el héroe de un modo inauténtico, degradado y mediato. La esencia de este universo que reside en el hecho de que los valores auténticos se reducen al *nivel implícito* y que han desaparecido como realidades manifiestas, está en que no podría tolerar de ninguna manera a un héroe positivo que se definiera por la conciencia clara y unívoca de los valores que rigen su existencia. Evidentemente se trata de una estructura particularmente compleja y se-

ría difícil imaginar que pudo nacer un día exclusivamente de la invención individual, sin fundamento alguno en la vida social del grupo.

Lo que resultaría, sin embargo, totalmente inconcebible es que una forma literaria de tal complejidad dialéctica se encontrara, por siglos, en los más diversos escritores, en los países más variados, que llegara a ser la forma por excelencia para que por ella se expresara, en el terreno literario, el contenido de toda una época, sin que hubiera existido ni homología, ni relación significativa entre la forma novelesca y los aspectos más importantes de la vida social.

Precisamente señalamos ahora que *la estructura de la forma novelesca que acabamos de definir aparece como rigurosamente homóloga a la estructura del cambio en una economía de mercado*, tal como nos la describen los economistas.

La relación natural, pura, de hombres y bienes, es, en efecto, la de la producción orientada por el consumo futuro, por las cualidades concretas de los objetos, por su *valor en uso*.

Lo que caracteriza a la producción para el mercado es lo contrario, la eliminación de esa relación de la conciencia de los hombres; el hecho de su reducción a la gracia implícita de la mediación de la nueva realidad económica, creada por esa producción: *el valor en cambio*.

En las otras formas de sociedad, cuando un hombre necesitaba un traje o una casa debía producirselos él mismo o pedírselos a un individuo capaz de producirlos y que debía o podía proporcionárselos, bien en virtud de ciertas reglas tradicionales, bien por razones de autoridad, de amistad, etc. . . ., bien como contrapartida de ciertas prestaciones.³

Hoy, para obtener un traje o una casa, hace falta encontrar el dinero necesario para comprarlos. El productor de trajes y de casas no tiene nada que ver con los valores en uso de los bienes que produce. Para él esos bienes no son más que un mal necesario para obtener lo que únicamente interesa, un valor en cambio suficiente para asegurar la renta de su empresa. En la vida económica, que constituye la parte más importante de la vida social moderna, toda relación auténtica con el aspecto cualitativo de los bienes y de los seres, tiende a desaparecer, lo mismo que las relaciones entre los hombres y las cosas, y que las relaciones interhumanas, para ser reemplazadas por una relación me-

³ Mientras el cambio sea *esporádico*, porque únicamente se refiera a los excedentes o que tenga el carácter de un cambio de valores en uso que los individuos o los grupos no sabrían producir en el interior de una economía esencialmente natural, la estructura mental de la mediación no aparece o figura como secundaria. La transformación fundamental en el desarrollo de la reificación resulta de la accesión de la *producción para el mercado*

diatizada y degradada: la relación con los valores en cambio, puramente cuantitativos.

Naturalmente los valores en uso continúan existiendo y, en última instancia, rigen el conjunto de la vida económica; pero su acción toma un carácter *implícito, exactamente como la de los valores auténticos en el mundo novelesco.*

Sobre la base del plan consciente y manifiesto, la *vida económica* se compone de gentes orientadas exclusivamente hacia los valores en cambio, valores degradados, a los que se añaden, en la producción, algunos individuos —los creadores en todos los medios— que siguen orientados esencialmente hacia los valores en uso y que por eso mismo se sitúan al margen de la sociedad y se convierten en *individuos problemáticos*; y éstos, naturalmente, si no aceptan la ilusión (Girard diría la mentira) romántica, de la ruptura *total* entre la esencia y la apariencia, entre la vida interior y la vida social, no podrían alimentar ilusiones en las degradaciones que sufre su actividad creadora en la sociedad productora para el mercado, desde que se manifiesta exteriormente, cuando se hace libro, cuadro, enseñanza, composición musical, etc., gozando de un cierto prestigio y teniendo por eso mismo un cierto precio. A esto hay que añadir que, mientras el consumidor último, opuesto a los productores, en el acto mismo del cambio, todo individuo en la sociedad productora para el mercado, se encuentra en ciertos momentos del día en situación de observar los valores en uso cualitativo, que sólo puede alcanzar por medio de los valores en cambio.

Por lo tanto la creación de la novela como género literario nada tiene de sorprendente. La forma extremadamente compleja que presenta en apariencia es aquella en la que viven los hombres todos los días, cuando se les obliga a buscar toda cualidad, todo valor en uso de un modo degradado por la mediación de la cantidad, del valor en cambio, y eso en una sociedad donde cualquier esfuerzo para orientarse *directamente* hacia el valor en uso no podría crear otra cosa que individuos degradados, aunque de manera diferente; la del individuo problemático.

De este modo ambas estructuras, la de un importante género novelesco y la del cambio, se enlazan como rigurosamente homólogas, hasta el punto de que se podría hablar de una estructura única que se mostrase en planos diferentes. Y, como podremos verlo después, la *evolución* de la forma novelesca que corresponde al mundo de la reificación no podría comprenderse más que en la medida en que se la compare con una *historia homóloga* de las estructuras de este último.

Sin embargo, antes de formular ciertas observaciones en relación a esta homología de dos evoluciones, nos falta examinar el problema,

especialmente importante para la sociología, del proceso gracias al cual la forma literaria ha podido nacer, a partir de la realidad económica y de las modificaciones que el estudio de tal proceso nos obliga a introducir en la representación tradicional de la condición sociológica de la creación literaria.

Lo que nos sorprende, en primer lugar, es que el esquema tradicional de la sociología literaria, marxista o no, no puede aplicarse en el caso de homología estructural, que acabamos de mencionar. La mayor parte de los trabajos de sociología literaria establecen, en efecto, una relación entre las obras literarias más importantes y la *conciencia colectiva* de tal o cual grupo social en cuyo interior han nacido. En tal sentido, la posición marxista tradicional no difiere esencialmente del conjunto de trabajos sociológicos no marxistas en relación con los cuales solamente aporta cuatro ideas nuevas:

a) La obra literaria no es el simple reflejo de una conciencia colectiva, real y dada, sino el desembocar al nivel de una coherencia muy impulsada por tendencias propias de la conciencia de tal o cual grupo, conciencia que hay que concebir como una realidad dinámica, orientada hacia un cierto estado de equilibrio. En el fondo, lo que separa, en este aspecto como en todos los demás, a la sociología marxista de las tendencias sociológicas positivistas, relativistas o eclécticas, es el hecho de que aquélla encuentra el concepto clave no en la conciencia colectiva *real*, sino en el concepto construido (*Zugerechnet*) de la *conciencia posible*, que es la única que permite comprender la primera.

b) La relación entre el pensamiento colectivo y las grandes creaciones individuales literarias, filosóficas, teológicas, etc., no reside en una identidad de contenido, sino en una coherencia más presionada y en una homología de estructuras, que puede expresarse en contenidos imaginarios completamente diferentes al contenido real de la conciencia colectiva.

c) La obra que corresponde a la estructura mental de tal o cual grupo social puede ser elaborado en ciertos casos, muy raros, por un individuo que apenas tenga relación con ese grupo. El carácter *social* de la obra reside, sobre todo, en que un individuo jamás podrá establecer por sí mismo una estructura mental coherente que corresponda a lo que se llama *una visión del mundo*. Tal estructura sólo podría ser elaborada por un grupo, ya que el individuo solamente puede presionarla hasta un grado de coherencia muy elevado y llevarla al plano de la creación imaginaria, del pensamiento conceptual, etc. . . .

d) La conciencia colectiva no es ni una realidad primera, ni una realidad autónoma; se elabora implícitamente en el comportamien-

to global de los individuos que participan en la vida económica, social, política, etc. . . .

He ahí, claramente, dos tesis fundamentales que bastan para establecer una gran diferencia entre el pensamiento marxista y las otras concepciones de la sociología de la literatura. Sin embargo, y pese a esas diferencias, lo mismo que en la sociología literaria positivista o relativista, los teóricos marxistas han pensado siempre que la vida social no se podría explicar en el plano literario, artístico o filosófico, más que a través del eslabón intermedio de la conciencia colectiva.

En los casos que acabamos de estudiar lo que llama la atención, en primer lugar, es el hecho de que si encontramos una homología rigurosa entre las estructuras de la vida económica y una cierta manifestación literaria especialmente importante, no se puede descubrir ninguna estructura análoga al nivel de la *conciencia colectiva* que parecía hasta ese momento el eslabón intermedio indispensable para llevar a cabo, bien la homología, bien una relación comprensible y significativa entre los diferentes aspectos de la existencia social.

La novela, analizada por Lukacs y Girard, no parece ser la transposición imaginaria de las *estructuras conscientes* de tal o cual grupo particular, sino que parece expresar, por el contrario (y tal vez ese es el caso de una gran parte del arte moderno, en general), una búsqueda de valores que algún grupo social no prohíbe y que la vida económica tiende a hacer implícitos para todos los miembros de la sociedad.

La antigua teoría marxista que veía en el proletariado el único grupo social capaz de constituir el fundamento de una nueva cultura desde el momento que no estaba integrado en la sociedad reificada, partía de la representación sociológica tradicional que suponía que toda creación cultural auténtica e importante no podía nacer de un acuerdo fundamental entre la estructura mental del creador y la de un grupo parcial, más o menos extenso, pero con intención universal. En realidad, al menos para la sociedad occidental, el análisis marxista resultó insuficiente y el proletariado, lejos de ser extraño a la sociedad reificada y de oponerse como fuerza revolucionaria, se integró en gran medida, y su acción sindical, política, en lugar de transformar dicha sociedad y de reemplazarla por un mundo socialista, le ha permitido asegurarse un lugar mejor que el que parecía desprenderse de los análisis de Marx.

Y, sin embargo, la creación cultural, aunque sea amenazada cada vez más por la sociedad reificada, nunca ha cesado. La literatura novelesca, como la moderna creación poética y la pintura contemporánea, son formas auténticas de creación cultural sin que se puedan unir a la conciencia —incluso posible— de un grupo social particular.

Antes de entrar a ver los procesos que permitieron y produjeron esta transposición *directa* de la vida económica en la vida literaria, señalemos que si un proceso similar parece contrario a toda la tradición de los estudios marxistas sobre la creación cultural, confirma, por el contrario, de manera imprevista, uno de los más importantes análisis marxistas del pensamiento burgués; la teoría del fetichismo de la mercancía y de la reificación. Este análisis, que Marx consideraba como uno de sus descubrimientos más trascendentales, afirmaba que en las sociedades productoras para el mercado (es decir, en los tipos de sociedad donde predomina la actividad económica), la conciencia colectiva pierde progresivamente toda realidad activa y tiende a convertirse en un simple reflejo⁴ de la vida económica y, en último extremo, tiende a desaparecer.

Evidentemente había, entre este análisis particular de Marx y la teoría general de la creación literaria y filosófica de los marxistas posteriores, no una contradicción, sino una incoherencia, que no se había señalado nunca, seriamente: las consecuencias, para la sociología literaria, de la afirmación de Marx según la cual sobreviven en las sociedades de producción para el mercado, una modificación radical del estatuto de la conciencia individual y colectiva e, implícitamente, las relaciones entre la infra y la superestructura. El análisis de la cosificación elaborada por Marx sobre el plan de la vida diaria, desarrollado después por Lukacs en lo que se refiere al pensamiento filosófico, científico y político, y posteriormente expresado por cierto número de teóricos en diferentes campos particulares, y sobre la que nosotros mismos hemos publicado un estudio, se demuestra así confirmada por los hechos en el análisis sociológico de una cierta forma novelesca.

Dicho esto el problema que se plantea es el de saber cómo se lleva a cabo la unión entre las estructuras económicas y las manifestaciones literarias en una sociedad donde esa unión tiene lugar *fuera de la conciencia colectiva*.

A tal efecto hemos formulado la hipótesis de la acción convergente de cuatro factores diferentes:

a) El nacimiento, en el pensamiento de los miembros de la sociedad burguesa, a partir de la conducta económica y de la existencia

⁴ Hablamos de una *conciencia reflejo* cuando el contenido de dicha conciencia y el conjunto de relaciones entre los diferentes elementos de ese contenido (lo que llamamos su estructura) sufren la acción de ciertos otros medios de la vida social, sin actuar sobre ellos, a su vez. En la práctica, probablemente esta situación no se ha dado en la realidad de la sociedad capitalista. Esta crea, sin embargo, una tendencia a la disminución rápida y progresiva de la acción de la conciencia sobre la vida económica e, inversamente, al crecimiento continuo de la acción del aspecto económico de la vida social sobre el contenido y la estructura de la conciencia.

del valor en cambio, de la *categoría de la mediación*, como forma fundamental y cada vez más desarrollada del pensamiento, con la tendencia implícita a reemplazar ese pensamiento por una falsa conciencia total, en la cual el valor mediador se convertirá en el valor absoluto y donde el valor mediatizado desaparecerá totalmente; más claro, la tendencia a enfocar el acceso a todos los valores bajo el ángulo que forman la mediación con la propensión a hacer valores absolutos del dinero y del prestigio social, y no simples mediaciones que aseguren el acceso a otros valores de carácter cualitativo.

b) La subsistencia en esa sociedad de un cierto número de individuos esencialmente *problemáticos* en la medida en que su pensamiento y su conducta están dominados por valores cualitativos, sin que puedan sustraerlos totalmente a la existencia de la mediación degradante cuya acción es general en el conjunto de la estructura social.

Entre esos individuos se sitúan, en primer lugar, todos los creadores, escritores, artistas, filósofos, teólogos, hombres de acción, etc., cuyo pensamiento y conducta son dirigidos sobre todo por la cualidad de su obra sin que puedan sustraerlos enteramente a la acción del mercado y a la acogida de la sociedad cosificada.

c) Ninguna obra importante puede ser la expresión de una experiencia puramente individual y por lo tanto el género novelesco no pudo nacer y desarrollarse más que en la medida en que un descontento afectivo *no conceptualizado*, una aspiración afectiva proyectada directamente hacia valores cualitativos, se desarrollen, bien en el conjunto de la sociedad, o bien, tal vez, únicamente en las capas medias donde aparecen la mayor parte de los novelistas.⁵

d) Existe, en fin, en las sociedades liberales de producción para el mercado, un conjunto de valores que, sin ser trans-individuales tienen una proyección universal y, en el interior de esas sociedades, una validez general. Son los valores del individualismo liberal, unidos a

⁵ Aparece aquí un problema difícil de resolver por ahora y que tal vez un día pueda resolverse por investigaciones sociológicas concretas: el problema de la *caja de resonancia* colectiva, afectiva y no conceptualizada, que ha permitido el desenvolvimiento de la forma novelesca.

Tiempo atrás habíamos pensado que la reificación, aunque tendiente a disolver y a integrar en la sociedad global los diferentes grupos parciales y, por eso mismo, a quitarles hasta un cierto punto su especificación, tiene un carácter tan contrario a la realidad, lo mismo biológica que psicológica, del individuo humano, que debe engendrar en *todos* los individuos humanos, en un grado mayor o menor, reacciones de oposición (o si degrada de manera cualitativamente más avanzada, reacciones de evasión), creando así una resistencia difusa del mundo reificado, resistencia que constituiría el último término de la creación novelesca.

Como consecuencia, nos ha parecido, sin embargo, que había allí una suposición "a priori", no controlada; la de la existencia de una naturaleza biológica cuyas manifestaciones exteriores no podrían ser totalmente desnaturalizadas por la realidad social.

Así pues, puede ser que las resistencias, incluso afectivas, a la cosificación, sean circunscritas a ciertas capas sociales particulares que la investigación positiva deberá delimitar.

la existencia misma del mercado de competencia (libertad, igualdad, propiedad, en Francia; *Bildungsideal*, en Alemania, con sus derivados, tolerancia, derechos del hombre, desenvolvimiento de la personalidad, etc. . . .). A partir de esos valores se desarrolla la categoría de la biografía *individual*, que llegará a ser el elemento constitutivo de la novela donde, sin embargo, tomará la forma del individuo *problemático*, a partir, este último,

1º De la experiencia personal de los individuos problemáticos, ya mencionados antes en el apartado b.

2º De la contradicción interna entre individualismo como valor universal, creado por la sociedad burguesa y las limitaciones importantes y penosas que esa sociedad aportaba en realidad a las posibilidades de desenvolvimiento de los individuos.

Este esquema hipotético nos parece confirmado, entre otras cosas, por el hecho de que, cuando uno de esos cuatro elementos, el individualismo, ha sido llevado hasta la desaparición por la transformación de la vida económica y la sustitución de la economía de libre competencia por una economía de cartel y monopolios (transformación que comienza a fines del siglo XIX, pero en la que la mayor parte de economistas sitúan la transformación cualitativa entre 1900 y 1910), asistimos a una transformación paralela de la forma novelesca que desemboca en la disolución progresiva y la desaparición del personaje individual, del héroe. Transformación que nos parece caracterizada en forma extremadamente esquemática por la existencia de dos períodos: el primero, transitorio, durante el cual la desaparición de la importancia del individuo lleva consigo las tentativas de sustitución de la biografía como contenido de la obra novelesca por los valores nacidos de diferentes ideologías. Ya que si, en las sociedades occidentales, esos valores se presentan como débiles para engendrar las formas literarias propias, podrían servir como exceso de una forma ya existente, que está en trance de perder su antiguo contenido. Sobre este plan se colocan, en primer lugar, las ideas de comunidad y de realidad colectiva (instituciones, familia, grupo social, revolución, etc. . . .), que la ideología socialista ha introducido y desarrollado en el pensamiento occidental.

El segundo período, que empieza poco después de Kafka para llegar hasta el nuevo tipo de novela contemporánea y que aún no ha concluido, se caracteriza por el abandono de todo ensayo de reemplazar al héroe problemático y la biografía individual por otra realidad y por el esfuerzo de escribir la novela de la ausencia de asunto, de la no existencia de toda búsqueda de progreso.⁶

⁶ Lukacs caracterizaba el tiempo de la novela tradicional por la proposición si-

No hay que decir que esta tentativa de salvaguardar la forma novelesca dándole un contenido relacionado sin duda con el contenido de la novela tradicional (ésta era y fue siempre la forma literaria de la busca de la problemática y de la ausencia de valores positivos), aunque, sin embargo, esencialmente diferente (se trata ahora de eliminar dos elementos esenciales del contenido específico de la novela, la psicología del héroe problemático y la historia de esa búsqueda demoníaca), debía engendrar al mismo tiempo las orientaciones paralelas hacia diferentes formas de expresión. Probablemente hay ahí elementos de una sociología del teatro de la ausencia (Beckett, Ionesco, Adamov), durante un cierto período, y también de ciertos aspectos de la pintura no figurativa.

Mencionemos, en fin, un último problema que podría y debería dar lugar a investigaciones ulteriores. La forma novelesca que acabamos de estudiar es, por esencia, crítica y oposicional. Es una forma de resistencia a la sociedad burguesa en trance de desarrollo. Resistencia individual que no ha podido apoyarse en el interior de un grupo más que en procesos físicos *afectivos y no conceptualizados*, precisamente porque las resistencias conscientes que hubieran podido elaborar las formas literarias que implicaran la posibilidad de un héroe positivo (en primer lugar la conciencia de oposición del proletariado, tal como la esperó y la previó Marx), no están lo suficientemente desarrolladas en las sociedades occidentales. La novela de héroe problemático se presenta así, contrariamente a la opinión tradicional, como una forma literaria ligada, sin duda, a la historia y al desarrollo de la burguesía, pero que no es la expresión de la conciencia real o posible de esa clase.

Pero se plantea el problema de saber si, paralelamente a esta forma literaria, no se han desarrollado otras formas que corresponderían a los valores conscientes y a las aspiraciones efectivas de la burguesía; y sobre este punto nos permitiremos mencionar, a título de sugestión general e hipotética, la eventualidad de que la obra de Balzac —de la que, a partir de eso, habría qué analizar la estructura— constituye la única gran expresión literaria del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía; individualismo, de poder, de dinero, de erotismo que triunfa sobre los antiguos valores feudales del altruismo, de la caridad y del amor.

Sociológicamente esta hipótesis, si se percibe bien, podría estar

guiente: "El camino ha empezado; el viaje ha terminado". Se podría caracterizar a la novela nueva por la supresión de la primera mitad de este enunciado. Su tiempo se caracterizaría o bien por este otro enunciado: "La aspiración está ahí, pero el viaje ha terminado" (Kafka, Nathalie Sarraute), o por la simple constatación de que "el viaje ya acabó, sin que el camino se haya empezado nunca" (Las tres primeras novelas de Bobbe-Grillet).

unida al hecho de que la obra de Balzac se sitúa precisamente en una época en la que el individualismo, antihistórico en sí, estructuraba la conciencia de una burguesía que estaba en trance de construir una nueva sociedad y se encontraba en el nivel más alto y más intenso de su real eficacia histórica.

Subsidiariamente, habrá que preguntarse por qué, con la excepción de ese caso único, esta forma de la literatura novelesca no ha tenido una importancia secundaria en la historia de la cultura occidental; por qué la conciencia real y las aspiraciones de la burguesía no han triunfado jamás, durante los siglos XIX y XX, en sus intentos de crear una forma literaria propia que pudiera situarse al mismo nivel que las otras formas que constituyen la gran literatura occidental.

En este punto nos permitimos formular algunas hipótesis generales. El análisis que acabamos de desarrollar refiere a una de las formas novelescas más importantes una afirmación que ahora nos parece válida para casi todas las formas de *creación cultural auténtica* y en relación con la cual la única excepción que podíamos ver, por el momento, está constituida por la obra de Balzac,⁷ que ha podido crear un gran universo literario estructurado por valores puramente individualistas en un momento histórico en que, al mismo tiempo, los hombres animados por esos valores antihistóricos estaban en trance de llevar a cabo una transformación histórica considerable (transformación que, en el fondo, no se logró en Francia hasta el fin de la revolución burguesa de 1848). Hecha esa excepción (y tal vez habría que añadir todavía alguna otra rara excepción eventual en la que no pensamos por el momento), nos parece que no hay creación literaria y artística válida más que allá donde haya una aspiración de superación del individuo y una búsqueda de valores cualitativos trans-individuales. "El hombre sobrepasa al hombre", escribimos una vez, modificando ligeramente un pasaje de Pascal. Lo que significa que el hombre no podría ser auténtico más que en la medida en que concibe o se siente como parte de un conjunto en plena evolución y se sitúa en una dimensión trans-individual histórica o teológica. Así pues, el pensamiento burgués ligado, como la sociedad burguesa misma, a la existencia de la actividad económica, es, precisamente en la historia, el primer pensamiento a la vez radicalmente profano y antihistórico. Es un pensa-

⁷ Hace un año, tratando los mismos problemas y mencionando la existencia de la novela de héroe problemático y de la subliteratura novelesca de héroe positivo, escribíamos: "Concluiremos, en fin, este artículo con un gran interrogante, el del estudio sociológico de la obra de Balzac. Esta nos parece una forma novelesca propia que integra los elementos importantes pertenecientes a los dos tipos de novela que acabamos de mencionar y que representa probablemente la manifestación novelesca más importante de la historia".

Las observaciones formuladas en el presente artículo tratan de precisar de algún modo la hipótesis entrevista en lo escrito.

miento cuya tendencia es a negar todo lo sagrado, tanto lo sagrado celestial de las religiones trascendentales, como lo sagrado immanente en el desarrollo histórico. Creemos que es la razón fundamental por la cual la sociedad burguesa ha creado la primera forma de conciencia radicalmente anestética. El carácter esencial del pensamiento burgués, el racionalismo, ignora, en sus expresiones extremas la existencia misma del arte. No hay estética cartesiana o spinozista e incluso para Baumgarten el arte no es más que una forma inferior del conocimiento.

No es pues, casual que, con excepción de algunas situaciones particulares, que hemos mencionado, no encontremos grandes manifestaciones literarias de la conciencia burguesa propiamente dicha. En la sociedad ligada al mercado, el artista es, como hemos dicho, un ser problemático, lo que quiere decir crítico y opuesto a la sociedad.

Sin embargo, el pensamiento burgués reificado, tenía sus valores temáticos, a veces auténticos como los del individualismo, a veces puramente convencionales, que Lukacs llama la *falsa conciencia* y, en sus formas extremas, la *mala fe*; y que Heidegger denomina la *charla*. Estos estereotipos, auténticos o convencionales, tematizados en la conciencia colectiva, debían poder crear, al lado de la forma novelesca auténtica, una literatura paralela que cuente una historia individual y que pueda, naturalmente, puesto que se trata de valores conceptualizados, llevar consigo a un héroe positivo.

Sería interesante seguir los meandros de estas formas novelescas secundarias que pueden basarse naturalmente en la conciencia colectiva. Tal vez desembocaríamos —aún no hemos hecho un estudio sobre ello— en una extensa gama que va desde las formas más bajas, del tipo de Delly, a las formas más elevadas, tales como Alejandro Dumas o Eugenio Sue. Puede ser también que haya que situar en ese plano, paralelamente a la nueva novela, ciertas obras de gran éxito ligadas a las nuevas formas de la conciencia colectiva.

Sea como sea, con el borrador extremadamente esquemático que acabamos de diseñar, nos parece posible presentar el cuadro de un estudio sociológico de la forma novelesca. Estudio tanto más importante cuanto que nos permite aclarar particularmente la estructura de la conciencia de los grupos sobre los que actúan los medios de acción que los sociólogos positivistas conocen habitualmente bajo el término de *masa media*, es decir la estructura de las capas medias.