



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Walter Benjamin, la novela moderna y la teoría de la novela de formación en Alemania

Martín Koval¹

Resumen:

Este trabajo, interesado en una investigación histórica de la teoría de la novela, lleva a cabo un estudio de las reflexiones de Walter Benjamin en torno al género -íntimamente ligadas, a su vez, a una interpretación específica e históricamente determinada del proceso de modernización capitalista-. Se trata no sólo de analizar, en particular, la influencia de *Teoría de la novela*, de Georg Lukács, sobre su pensamiento, así como su lectura de la producción ensayística y novelística de Alfred Döblin y de Franz Kafka, sino, también, de situar sus ideas en una línea de desarrollo histórica a fin de vincularlas en última instancia con el libro que funda, en Alemania, la discusión teórica sobre la novela: el *Versuch über den Roman [Ensayo sobre la novela]* (1774), de Friedrich Blanckenburg.

¹ Facultad de Filosofía y Letras, UBA, martinignaciokoval@gmail.com

Walter Benjamin, la novela moderna y la teoría de la novela de formación en Alemania

La primera teoría de la novela en Alemania

Para Goethe y Schiller, la diferencia fundamental entre el poeta épico y el dramático consiste en que el primero “expone el hecho como *totalmente pasado*”, mientras que el segundo lo presenta como “*totalmente presente*” (Goethe /Schiller: 129s). A su vez, Goethe postula en el famoso capítulo siete del libro quinto de su *Wilhelm Meister* (1794/96), por medio de una conversación entre Serlo y Wilhelm, que “la novela ha de avanzar con lentitud” (1944: 280), dando a entender que, a diferencia de aquéllos, el novelista presenta los hechos *en su desarrollo*.

Goethe sugiere, con todo, algo más: en su novela de formación se lee que “sea del modo en que sea, en las intenciones del protagonista ha de estar contenido el impulso hacia el desarrollo del todo” (*id.*); en otras palabras: en el paulatino despliegue de la interioridad del héroe tiene que representarse la totalidad del mundo.

Desarrollo en el tiempo y mundo interior o interioridad son así, en Goethe, las dos características fundamentales para pensar el género novela. Hay que hacer notar que este planteo es muy similar al de Friedrich Blanckenburg, quien en su *Ensayo sobre la novela* (1774) fundó las bases para el estudio teórico del género burgués por antonomasia. Este crítico temprano introduce justamente el concepto de *historia interior*² que sintetiza apropiadamente aquellos dos rasgos entrevistados por Goethe.

Esta similitud, por otra parte, no hace sino destacar la productividad de la idea que se esconde tras estos conceptos –de hecho, los planteos de los intelectuales del siglo XX se fundan, en no poca medida, en ellos- y la profunda relación que tienen con la novela desde el momento de su paso a primer plano en la jerarquía de los géneros a finales del siglo XVIII.

Georg Lukács: el tiempo como principio constitutivo de la novela

En su *Teoría de la novela* (1914/15; publ. 1920), Lukács sugiere una distinción entre épica y drama que reenvía a las consideraciones de Goethe y Schiller. Así, en la

² V. Blanckenburg, 2008: 201.

épica, en la medida en que su objeto es lo totalmente pasado, “el tiempo que es dado permanece, por consiguiente, inmóvil, [podemos] sobrevolarlo de una sola y única mirada” (1971: 130), mientras que, en el drama, se cambia “el tiempo en espacio” (*id.*).

En la novela, y sólo en ella, agrega Lukács, el tiempo deviene constitutivo. Ahora bien: ¿Qué entiende Lukács por “tiempo”? La “más grande discordancia” entre idea y realidad –entre sentido y contingencia–, dice Lukács, es el “tiempo [entendido] como duración” (*ibid.*: 131). Werner Jung, aludiendo a Bergson, aclara que “duración” no es otra cosa que el “tiempo interior, [la] personalidad”, percibida por el individuo como un *continuum* no susceptible de ser segmentado en las unidades objetivamente mensurables del trabajo industrial y la vida cotidiana (2008: 69).

Esta experiencia subjetiva del tiempo sólo es concebible en la modernidad, esto es, en la “era de la novela”, en la que se produce un desgarramiento entre el yo y el mundo: la posibilidad de experimentar el tiempo como duración, concluye Jung, se da cuando el sujeto se ha alienado de la realidad exterior, que, por su parte, se ha vuelto contingente, ha perdido su sentido inmanente (*id.*). En palabras del propio Lukács, la vivencia de la propia personalidad como duración supone, como condición de posibilidad, la ruptura de “toda ligazón con la patria trascendental” (*op. cit.*:133).

Se puede pensar, así, que lo propio de la novela como forma es, como en Blanckenburg y Goethe, la representación del desarrollo, en el tiempo, del mundo interior; sólo que, ahora, hablar de la historia interior de un héroe es referirse a su escisión de la sociedad. En este punto las concepciones de Lukács difieren de la de sus precursores. Como se procurará mostrar, la falta de una problematización de la escisión del yo y el mundo es central para pensar los orígenes de la novela de formación alemana, sobre todo en Wieland y Goethe, y su vinculación con el mencionado *Ensayo sobre la novela* de Blanckenburg.

Con todo, Lukács introduce otra consideración. El tiempo, dice, refiriéndose a la idea de duración, no sólo es principio constitutivo en el “romanticismo de la desilusión”, sino que es “un principio de depravación”. Pues bien, la novela no se limita únicamente a ponerlo en escena, “sino [que es] un combate contra las potencias del tiempo” (133) librado por medio de la resignación. La idea es que el héroe debe renunciar a la “simple y feliz vida *in rem*”, esto es, a la posibilidad de hallar el sentido en el momento presente de su vida, que sólo es concebible como una sucesión anárquica de acontecimientos.

Esta renuncia, prosigue, se expresa en dos “vivencias de la temporalidad”: esperanza y recuerdo (134), las cuales triunfan sobre el tiempo, en la medida en que proporcionan respectivamente una “visión sinóptica de la vida como unidad transcurrida *ante rem* y [una] captación sinóptica de esa vida *post rem*” (*id.*). Esto es: producen la ilusión de abolir la escisión entre tiempo interior y mundo: mediante ellos vuelve a imperar, fugazmente, la totalidad –entendida como aquella ligazón con la patria trascendental-. Se trata, así, de vivencias “capaces de aprehender el sentido de la realidad en un mundo privado de Dios” (135).

Recepción de Lukács por Benjamin

Como muestra Honold, en una carta a Scholem del 30 de octubre de 1928, Benjamin comenta la intención de escribir una nueva teoría de la novela “que tuviera su lugar asegurado al lado de la de Lukács” (Honold, 2000: 372). Esta intención fue concretada por Benjamin en 1936, mediante la redacción del ensayo “El narrador”, en el cual, en algunos puntos, supera en sentido materialista al hegeliano joven Lukács.

Más allá de esto último, empero, son numerosos los aspectos en los cuales Benjamin continúa la línea de pensamiento esbozada por Lukács en su *Teoría de la novela*, centrándose en la idea de que el presente supone una crisis para el sujeto, pues en él el mismo está escindido respecto del mundo.

Esta continuidad es verificable ya en un artículo de 1930, “La crisis de la novela”, a pesar de que, en el mismo, Benjamin plantea la posibilidad de una superación hacia la épica de la forma novela, entusiasmado por su lectura de *Berlin Alexanderplatz* (1930), de Döblin.³

En “La crisis de la novela” Benjamin sostiene que, si se piensa la existencia como un océano, la actitud fundamental del épico ante éste es la de contemplarlo desde la costa en una posición de reposo y en un estado de distensión. En cambio, el novelista se sabe incapaz de permanecer en esa actitud contemplativa y, por consiguiente, se hace a la mar y navega el océano. El gesto del novelista que abandona la costa donde habitan su pueblo y su tradición oral es, precisamente, el del aislamiento respecto de los mismos.

³ La novela de Döblin, junto con su poética, “La construcción de la obra épica” (*Der Bau des epischen Werks*) (1928), marcaron significativamente el desarrollo intelectual de Benjamin

El lector de novelas es, por su parte, para Benjamin, también, un individuo aislado, solitario: “nada contribuye tanto al peligroso enmudecimiento (*Verstummen*) de la interioridad del hombre, nada aniquila tan completamente el espíritu de la narración como la desvergonzada dilatación que [supone] la lectura de una novela” (231), dice, más adelante, en “La crisis de la novela”. El lector crea, así, un mundo interior que lo aísla de los otros seres humanos.

Esta idea reaparece en “El narrador”, en el cual Benjamin introduce, por otro lado, al hablar de la narración como opuesta a la novela, la noción de “comunidad de oyentes” (1986: 196), antitética de la de “lector de novelas”. A diferencia de este último, quienes oyen una narración, dice Benjamin, hilan y tejen mientras escuchan: el trabajo artesanal sume al oyente en un olvido de sí –nada más ajeno a la idea de mundo interior- que hace que lo oído se le grabe tanto más. Es así que el oyente se vuelve un narrador potencial: es capaz de volver a narrar lo que oyó de un modo tan íntimo.

Son, así, dos las características fundamentales de la narración como forma de comunicación y como expresión de un estadio histórico dejado atrás por la modernidad: por un lado, una indistinción entre productor y receptor; por otro lado, el hecho de que lo narrado está destinado a repetirse infinitamente en su paso de boca en boca, lo cual habla, a su vez, de una lógica no lineal del tiempo en el universo de la narración.

A partir de todo esto, se vuelve evidente la continuidad del pensamiento de Lukács acerca de la novela (y, con él, de una tradición que se remonta a Goethe y Blanckenburg) en las ideas de Benjamin. Si bien es cierto que éste se distancia de aquél en la medida en que su perspectiva ya no es, por así decir, útil para una consideración narratológica, sino la de la historia de los medios de comunicación, y, en particular, la de la producción y la recepción literarias, *mundo interior* (que surge con el gesto de la lectura solitaria) y *desarrollo en el tiempo* (el navegante que se hace a la mar se introduce en un tiempo histórico; la novela no se repite como sí la narración) siguen siendo aquí conceptos centrales. Más aún, la imagen del aislamiento del novelista/lector de novelas vuelve a poner en primer plano el problema del tiempo como duración, pues supone una interioridad desgarrada, escindida del mundo y que, por lo tanto, experimenta subjetivamente el tiempo y el mundo.

Otro aspecto a destacar de la influencia de Lukács sobre las ideas de Benjamin concierne al concepto de totalidad. A partir de la imagen del océano esbozada más arriba, se puede sostener que, para Benjamin, al épico le es dada la posibilidad de observar y comprender la totalidad de la existencia –el océano-. Esta idea aparece

también en “El narrador”, donde se lee que al narrador “le ha sido dado el don de poder abarcar toda una vida. (...) Una vida, por lo demás, que comprende no sólo las propias experiencias, sino buena parte de las ajenas” (1986: 211). El novelista, en cambio, sólo ve una realidad fragmentada, ha perdido la capacidad de abarcar y vivir la totalidad. Justamente por esta razón, aquél es sabio, puede dar consejo a su audiencia (*id.*), y éste ya no. Sólo en el recuerdo y en la esperanza –dice más adelante en “La crisis de la novela”, aludiendo implícitamente a Lukács- perdura para el novelista la capacidad épica de ver una totalidad en la sucesión lineal y contingente de los acontecimientos de una vida. El sentido no es inmanente en la era moderna del novelista, como lo era para el épico antiguo, sino que debe ser reconstruido, y esto ya sólo puede lograrse o bien retrospectivamente, o bien por la vía de una visión utópica.

Más allá de Lukács

De cualquier modo, como se dijo, Benjamin va más allá de la pura historia de las ideas a la manera de Hegel⁴, e incluye, sobre todo en “El narrador”, consideraciones socio-históricas y relativas a la historia de los medios de comunicación. Así, lleva a cabo una reflexión acerca de la crisis de la novela burguesa a finales del siglo XIX, provocada por el afloramiento de un medio de comunicación más redituable, rápido, masivo y acorde a la moderna sociedad de masas: la prensa. Por otro lado, como muestra Honold, elabora “un concepto de la dimensión transhistórica de la narración” (Honold: 373). Estas dos consideraciones lo ponen, según Honold, en condiciones de pensar en las posibilidades épicas del presente, en el reestablecimiento de elementos de la *comunidad* “en el nivel técnico y económico de la *sociedad*” (Honold, 378).⁵

En “El autor como productor” (1934) Benjamin trabaja, justamente, con esta posibilidad, al ver, por ejemplo, en la prensa, el germen⁶ de la abolición de la “distinción entre autor y lector” (1975: 122). La misma consideración puede leerse en “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica” (1936): “Con la creciente expansión de la prensa, que proporcionaba al público lector nuevos órganos políticos,

⁴ De hecho, en “El narrador” dice que “la experiencia está en trance de desaparecer” (189), lo cual, lejos de ser un “fenómeno de decadencia”, “es un fenómeno accesorio de fuerzas de producción históricas seculares” (192).

⁵ En este último aspecto, el planteo de Lukács aparece como mucho menos sólido, ya que éste no funda sus ideas, como sí Benjamin, sobre la base de un análisis histórico concreto (como sí lo hará en sus consideraciones sobre la novela de 1934).

⁶ *El germen*, porque “en Europa occidental el periódico no representa aún un instrumento adecuado en las manos del escritor. Todavía pertenece al capital” (Benjamin, 1975: 122).

religiosos, científicos, profesionales y locales, una parte cada vez mayor de esos lectores pasó, por de pronto ocasionalmente, del lado de los que escriben” (1986: 40). En ambos casos, Benjamin señala en la dirección de una abolición del aislamiento individualista del lector y del escritor, de una intercambiabilidad de los roles, lo cual es una característica típica, para él, de la forma de comunicación llamada “narración”.

Hacia la teoría de la novela de formación

La novela de formación es el tercero de los tipos de novela analizados por Lukács y está caracterizada como la búsqueda de un equilibrio entre la acción (idealismo abstracto) y la contemplación (romanticismo de la desilusión) (1971: 146). Su tema, arguye, es “la reconciliación del hombre problemático (...) con la realidad concreta y social” (*ibid.*: 143). Esto quiere decir: la reconciliación si bien no es necesaria, es posible. En este tipo de novelas, a diferencia de lo que ocurre en el romanticismo de la desilusión, “el alma supera, por lo menos de derecho, su soledad” (*ibid.*: 144).

Este hilo argumentativo da lugar a la introducción del concepto de “comunidad humana”, que es, para Lukács, un presupuesto de la novela de formación y que puede ser entendida como la posibilidad de que “los hombres puedan comprenderse entre sí y obrar juntos” (*id.*). Es en este sentido que el individuo solitario aparece ahora como una “realidad provisoria”, a ser superada por medio de un proceso de mutuo ajustamiento y de un “acostumbramiento recíproco” (*ibid.*: 145) –esto la diferencia de la comunidad antigua de la que se habla en la primera parte del libro de Lukács, en el sentido de que ésta está “dada” de antemano-. Lukács habla también de una “comunidad de destino”, aludiendo a que lo fundamental en este tipo de novela –se refiere sobre todo al *Wilhelm Meister*, aunque también alude a la segunda versión del *Grüner Heinrich*- es que el héroe se reconoce en el destino de una determinada comunidad, reconoce que una vida en su seno tiene verdadero sentido.

Finalmente, el filósofo húngaro enuncia dos críticas a este modelo de novela – aquí se refiere específicamente a Goethe-: por un lado, el hecho de que sólo quienes son “espiritualmente dignos”, esto es, los nobles, pueden acceder, en los hechos, a una vida plena de sentido (*ibid.*: 154, 155). Por otro lado, y esta es la crítica fundamental, el hecho de que Goethe debe recurrir a un “aparato fantástico” para mostrar la posibilidad

de una reconciliación. “Esos iniciados providenciales y omniscientes” resultan “inorgánicos” (*id.*), sostiene Lukács, y acercan la novela a la epopeya romántica.

En resumen, se puede decir que, para él, la novela de educación resulta ser un proyecto artificioso e irrealizable, o, en todo caso, sólo realizable a expensas de este préstamo del mundo de lo maravilloso. Si la novela de formación evita esto último, no hace sino acercarse al romanticismo de la desilusión, al tener que reconocer que la esencia sólo puede hallarse por fuera de las estructuras sociales. De cualquier modo, aclara Lukács, a diferencia de la novela de la desilusión, “el acceso final del héroe a una soledad resignada no significa un hundimiento total o un envilecimiento de todos los ideales, sino la toma de conciencia del divorcio que separa la interioridad y el mundo” (*ibid.*: 148). Esto, concluye, es característico del “tipo posgoethiano de novelas de educación” (*id.*).

Las reflexiones de Benjamin sobre el *Bildungsroman* están dispersas en diversos artículos y ensayos. Así, en su artículo enciclopédico “Goethe” (1926), se refiere al género de las novelas de formación, para criticarlo por “idealista” –Benjamin señala que esta novela sólo es explicable por la influencia de Schiller-. Dice que “el ideal de *Los años de aprendizaje* –la formación- y el contexto social del héroe –la sociedad de los comediantes–” están estrechamente relacionados: ambos son exponentes del universo intelectual burgués, específicamente alemán, construido en torno del concepto de la “bella apariencia”. El hecho de que los protagonistas estén vinculados al mundo del teatro es, para Benjamin, sintomático del género, pues da cuenta del radical apolitismo del mismo, así como de las específicas circunstancias de Alemania en la época de la Revolución Francesa. Esto lo lleva, entre otras cosas, a no realizar distinción alguna entre *Bildungs-* y *Künstlerroman* (1972: 728).

En “El narrador”, Benjamin alude nuevamente al género del *Bildungsroman*. Al contraponer, con marcadas influencias del Lukács de *Teoría de la novela*, la figura del narrador consejero con la del solitario novelista, sostiene que “el lugar de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad (...), que carece de orientación y que no puede dar consejo alguno” (1986: 193). La novela de formación, agrega Benjamin, “no se separa de manera alguna de la estructura básica de la novela”, en la medida en que – como ésta-, al “integra[r] todo el proceso vivo de una sociedad en el desarrollo de una [sóla] persona”, “corre a contrapelo de la realidad” (*id.*) –es notorio que Benjamin excluye al *Wilhelm Meister* de este grupo y le concede cierta legitimidad, al decir que

esta novela introdujo “elementos instructivos”, lo cual provocó “una modificación en la forma misma de la novela” (*id.*) y un acercamiento al modelo de la narración-.

El trasfondo de esta crítica al género de las novelas de formación parece ser la idea de que la humanidad ha entrado en una era en que se dan condiciones históricas y materiales para una nueva épica –mediante los nuevos medios de comunicación de masas: la radio, el periódico o el cine-, y en que, en consecuencia, el modelo por antonomasia de novela individualista –que fue propicio para la era del liberalismo burgués- se ha vuelto anacrónico. (Es posible agregar: tan anacrónico como la narración).

Esta idea aparece también en su “El autor como productor”, en el cual, refiriéndose al *Wilhelm Meister* y al *Grüner Heinrich*, sostiene que “nada puede estar más lejos del autor que haya pensado en serio las condiciones de producción actual que esperar y ni siquiera desear tales obras” (1975: 129).

El punto problemático en el planteo de Benjamin

Hay un momento en “El narrador” en el cual Benjamin olvida, en cierto sentido, la diferenciación entre novela y narración, lo cual vuelve un tanto problemática su argumentación.⁷

Al distinguir el historiador del cronista medieval (del cual surge el narrador), Benjamin postula que si el historiador está obligado a explicar los acontecimientos de los que da cuenta, el cronista, por el contrario, se limita a narrar, “al sujetar su narración histórica a un plan divino de redención, que es insondable, [renuncia] de antemano a hacerse cargo de explicaciones” (1986: 200).

Tanto el cronista medieval como el secularizado narrador hablan de un mundo ingenuo (Benjamin se refiere a Schiller) pasado, en el que hasta la naturaleza inanimada tenía un significado para el hombre. No parece casual, en este sentido, que al comienzo de “El narrador” se aluda a la capacidad de ver en una roca una cabeza humana, lo cual puede ser interpretado como “una facultad participativa [propia de la narración] de percibir la naturaleza como animada” (2000: 395). Es por esto que ninguno de los dos tiene necesidad de recurrir a explicaciones: hay causas insondables en el mundo, que no

⁷ “¿Cómo puede la novela coincidir en la narración, siendo su opuesto?”, se pregunta, legítimamente, Honold (2000: 387).

pueden ser aprehendidas por el hombre, que tienen un sentido inmanente más allá de toda comprensión intelectual.

Esto se vincula, a su vez, con la distinción entre la narración y la información como formas de comunicación. Esta última, ligada a la prensa y surgida en el periodo del alto capitalismo, narra novedades explicables, demostrables, y sólo vive en el instante, pasado el cual ya no sirve. La narración, en cambio, narra lo extraordinario y se substrahe a la explicación, guardando “su poder germinativo durante siglos” (1986: 193, 194).

¿Cuál es el lugar de la novela en esta argumentación? Paradójicamente, en este punto la novela está del lado de la narración: la información pone en crisis también al género propio del individualismo liberal burgués, la novela. Esta puesta en crisis de la novela, por otra parte, se refleja de la mejor manera, para Benjamin, en la ya mencionada *Berlin Alexanderplatz* y en la divisa de Döblin, “fuera con el libro” (Döblin, 1989: 245).

De cualquier modo, la alusión al mundo ingenuo en el que abrevan tanto el cronista como el narrador parece señalar implícitamente hacia una delimitación respecto de la novela, que es, como dice Benjamin citando a Lukács, “la forma de la falta de patria trascendental” (1986: 202). Dicho con otras palabras: la novela se desenvuelve en un tiempo histórico. De modo que la estrategia de Benjamin vuelve a ser similar a la del filósofo húngaro: lo específico de la novela es que habla de y surge en unas condiciones históricas signadas por el desgarramiento entre el individuo y el mundo.

La contradicción de Benjamin es, así, la siguiente: narración y novela son análogas en tanto formas de comunicación puestas en crisis por la información como medio más apropiado para la sociedad de masas. Sin embargo, se distinguen en que la narración se nutre de un mundo y una cosmovisión ingenuos, en cierto sentido ahistóricos, míticos, mientras que la novela sólo existe en la lógica de la linealidad propia de la historia. De modo que novela y narración son antitéticas y sin embargo análogas.

Es posible salvar esta contradicción por medio del estudio concreto de las ideas que dieron lugar al nacimiento de la novela de formación a finales del siglo XVIII, en lugar de analizar esta última desde la óptica de la sociedad de masas consolidada durante el siglo XX. Resulta útil, en este sentido, nuevamente, el *Ensayo sobre la novela*, de Blanckenburg, que, como se sabe, más que un tratado sobre la novela es un tratado *avant la lettre* sobre la novela de formación (de hecho, Blanckenburg funda su

análisis en el *Agathon*, de Wieland, que se considera la primera novela de formación alemana).

De su lectura resulta que lo que está en la base del *Bildungsroman*, a modo de fe o creencia, es la idea de que la relación entre el individuo y el mundo no tiene por qué fracasar: no media un abismo entre el yo y el mundo. La idea fundamental de Blanckenburg –que luego adquiere la forma de la *pasividad del héroe* en las reflexiones conjuntas de Goethe y Schiller acerca del *Wilhelm Meister*–, de marcado cuño pietista, es que, así como Dios actúa sobre el alma de cada ser humano, formándola, el mundo actúa formativamente sobre el carácter (Wölfel, 1969: 55). El mundo de la novela de formación es, en su nacimiento, un mundo idealizado, capaz de formar al individuo.

Dicho en otros términos: si para el cronista benjamineano, así como para el narrador, el mundo es insondable y por lo tanto no es posible ni deseable explicar los acontecimientos, en la novela de formación ocurre algo similar: hay en el *Bildungsroman*, al menos en sus primeros representantes (Wieland, Goethe), un plan, no conciente, sino, por así decir, con Kant, “de la naturaleza”, propio de la cosmovisión ilustrada, según el cual el individuo no puede sino perfeccionarse progresivamente.

No entra en el marco de este trabajo, pero es útil notar que esta idea, divulgada en Alemania por Blanckenburg, así como por Wieland y Herder, surge de una interpretación equívoca del concepto de “perfectibilidad” del *Segundo Discurso* y del *Emilio* de Rousseau. Si para éste la perfectibilidad no es otra cosa que la corruptibilidad de un individuo que vive en un mundo abandonado por la Providencia, en la recepción alemana de Rousseau adquiere un tinte marcadamente teleológico y es reinterpretado como la capacidad -y también la intención- humana de perfeccionarse hacia mejor (Stanitzek, 1988: 425s).

El héroe de la novela es, a partir del ensayo de Blanckenburg, un hombre a secas, un individuo librado a sí mismo. Pues bien, la condición de esta falta de consejo y de orientación del protagonista, si no se quiere producir una novela pesimista, es esa tergiversación de la noción de perfectibilidad. De este modo Stanitzek deja entender que lo propio del género, frente a uno “novela” como el *Emilio*, es una teleología inmanente del sujeto en progreso –casi necesario- hacia mejor (*ibid.*: 425s).

Así, se puede llegar a la conclusión de que el mundo erigido por los ilustrados alemanes y por la novela de formación es un mundo tan ingenuo, tan mítico, como aquél del que, según Benjamin, abreva el narrador de cuño antiguo.

Se podría agregar otro detalle más: de la lectura del libro de Blanckenburg se desprende que el novelista tiene una notoria función como consejero y educador del género humano, lo cual contrasta con la idea de Benjamin de que el novelista es un individuo que ya no puede dar consejo alguno.

De este modo se supera la contradicción entre novela y narración enunciada más arriba. Sin embargo, surge otro problema: ¿Cómo entender, ahora, la crítica que Benjamin hace al género del *Bildungsroman*?

No puede ser desarrollado aquí, pero quizás sea útil señalar que lo fundamental de esta crítica tiene que ver más bien con la noción de tiempo que pone en escena este género de novelas: un tiempo marcado por la filosofía ilustrada del progreso. En este sentido, parece ser mucho más productivo, a la hora de estudiar y comprender las consideraciones críticas de Benjamin respecto del género, tener en cuenta textos como *Calle de mano única* (1928) o las *Tesis sobre el concepto de historia* (1939).

Bibliografía

- Benjamin, Walter, “El narrador”. En: *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, trad. de Roberto G. Vernengo, Planeta-Agostini, Barcelona, 1986, pp. 189-211.
- , “El autor como productor”. En: *Tentativas sobre Brecht*, prólogo y trad. Jesus Aguirre, Taurus, Madrid, 1975, pp. 117-134.
- , “Der Erzähler” y “Goethe”. En: *Gesammelte Werke*, vol. II/2, con la colaboración de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp: Fráncfort d. M., 1972, pp. 189-211 y pp. 705-739.
- , “Krisis des Romans”. En: *Ibíd*, vol. III., pp. 230-236.
- Blanckenburg, Friedrich, *Versuch über den Roman*, Zenodot, Berlín, 2008.
- Döblin, Alfred, “Der Bau des epischen Werks”. En: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, ed. de Erich Kleinschmidt, Olten, Friburgo, 1989, pp. 215-245.
- Goethe, J. W., *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. En: Goethe, J. W., *Werke*, vol. 7, ed. Ernst Merian Genast, Birkäuser, Basilea, 1944.
- Goethe, J. W. y Schiller, F., “Sobre poesía épica y dramática”. En: *Ibíd.*, *Ensayos sobre arte y literatura*, ed. Regula Rohland de Langbehn, trad. Regula Rohland de Langbehn, con la colaboración de Miguel Vedda, Juan C. Probst y otros. En: *Revista Analecta Malacitana* N° 29, Universidad de Málaga, Buenos Aires, 2000, pp. 129-132.
- Honold, Alexander, “Erzählen”. En: Opitz, Michael y Erdmut Wizilsa, *Benjamins Begriffe*, vol. 1, Suhrkamp, Fráncfort d. M., 2000, pp. 363-398.
- Jung, Werner, *Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit*, Aisthesis, Bielefeld, 2008.
- Lukács, Georg, *Teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, Edhasa, Barcelona, 1971.
- Stanitzek, Georg, “Bildung und Roman als Momente bürgerlicher Kultur. Zur Frühgeschichte des deutschen Bildungsromans”. En: Brinkmann, Richard, Kuhn, Hugo y Sengle, Friedrich (eds.), *DVjs* N° 62/3, Metzler, Stuttgart, 1988, pp. 416-450.

Wölfel, Kurt, "Friedrich von Blanckenburgs *Versuch über den Roman*". En: Grimm, Reinhold (ed.), *Deutsche Romantheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Athenäum, Fränkfort d. M., 1968, pp. 29-60.