

románticas; busca, por el contrario, el representante *anónimo* de su grupo social. El camino literario de Zola es un progresivo *anonimato de los héroes*, más veraz y realista que el tipismo balzaciano. En el fondo, Zola percibía la contradicción no resuelta en los individuos de Balzac, que eran primero concebidos como *caracteres* y luego puestos en la interacción de vida que los convertía en *tipos* sociales. Pero olvidada ésta, sólo subsistía aquel *carácter* primario. Por eso, esta afirmación de Lukacs: "Y así se llega a la extraña situación de que Zola, a pesar de que su obra es verdaderamente grandiosa, no ha creado ni un personaje que, como tipo, se haya hecho proverbialmente universal y vivo...", aunque fuese realmente verdadera¹, no iría en pro de Balzac ni desfavorecería a Zola. Goriot es *el padre*, pero Nana es *la prostituta*. He ahí toda la diferencia entre Balzac y Zola en este aspecto. Del primer personaje se nos graba su condición natural; el otro, en cambio, es categoría social.

En cuanto a las relaciones entre hombre y ambiente, éstas sólo son mecánicas en un plano conceptual dentro de las obras de Zola y en la malhadada sistematización de su credo naturalista. En la elaboración inmediata y no condicionada de su mundo, Zola supera ese mecanismo. Esto no puede ser probado aquí. Digamos solamente que hay en sus obras una *mitología del ambiente*, que crea una unidad concreta entre hombre y medio: los círculos dantescos en el gran edificio de departamentos de *Pot-Bouille*, la mina-monstruo bíblico en *Germinal*, el invernadero-selva en *La Curée*, etc. . .

Y el objetivismo —categoría que es siempre un antivalor para Lukacs— en realidad era una fuerza positiva en el arte de Zola. Basta pensar en la caída que se produce entre sus grandes novelas de los *Rougon-Macquart* y sus farragosos evangelios morales, caída que se advierte en toda su tensión y origen en sus gigantescos frescos ciudadanos: *Paris, Rome y Lourdes*.

JAIME CONCHA

GEORGES LUKACS: LA SIGNIFICATION PRESENTE DU REALISME CRITIQUE. Traduit par Maurice de Gandillac. Gallimard, 1960. 276 pp.

La *Teoría de la Novela* (Berlín, 1920), escrita 37 años antes de este libro, concluía de la siguiente manera:

"La novela es la forma que corresponde a la era de lo que Fichte llama la perfecta culpabilidad, y esta forma permanecerá dominante hasta que el mundo esté sometido a ese factor" (Trad. francesa, pág. 155).

Una afirmación como la transcrita derivaba, en última instancia, del carácter mismo de esa obra, presidida por la alianza entre una "ética de

¹De hecho es discutible. Sólo algunos de esos personajes permanentes son Nana y Gervasia.

izquierda" y una "epistemología de derecha". Esto último explica el tono fichteano, idealista, de la declaración. La posición progresista del autor le permitía, sin embargo, escribir en las líneas finales de su importante obra:

"Y sólo entonces la interpretación histórico-filosófica tendrá por tarea decir si estamos en el momento de abandonar el estado de perfecta culpabilidad o si simples esperanzas anuncian el comienzo de una era nueva, signos de un porvenir todavía tan débil que la fuerza estéril de lo que se limita a existir puede siempre aniquilarlo como en un puro juego" (Ibid.).

Los actuales ensayos aparecen en un tiempo en que esos signos han dejado ya de ser tales y se han convertido en una plena realidad. Fechados en Budapest en 1957, ellos se sitúan después de un largo y complejo itinerario de su autor. La Revolución de Octubre, la militancia en el Partido Comunista de Hungría, el considerable aporte al marxismo del siglo que representa *Historia y conciencia de clase* (1923), la trágica experiencia staliniana han sido los hitos más significativos para la vida y la creación intelectual del filósofo húngaro.

La presente obra contiene tres ensayos, redactados en el período inmediato que sigue a la muerte de Stalin, en el comienzo del deshielo político de la Unión Soviética. Son: "La visión del mundo subyacente a la vanguardia literaria", págs. 25-85; "Franz Kafka o Thomas Mann?", págs. 86-168, y "El realismo crítico en la sociedad socialista", págs. 169-276.

Preside y fecunda los estudios mencionados la categoría de *reflejo artístico*. La literatura —según Lukacs— no sólo reproduce el momento histórico (este sería un aserto anodino), sino que refleja la *tendencia* de la evolución social. No hay, entonces, reflejo en sentido mecanicista, pues zonas enteras de la realidad social pueden no ser percibidas por la creación literaria, sino apropiación dialéctica por parte de la subjetividad artística del sentido de totalidad del movimiento social (véase la "Introducción", esp. las págs. 16 y 17).

Los fenómenos que Lukacs estudia son la literatura de vanguardia, el realismo crítico y el realismo socialista. La escisión representada por la primera y el último se duplica internamente dentro del campo capitalista, mediante la alternativa rigurosa dentro de esta literatura entre vanguardia y realismo crítico. De acuerdo con esto, los objetivos generales del libro serán: a) una crítica a la visión del mundo subyacente a la vanguardia, y b) un intento de beneficiar al realismo socialista mediante el aprovechamiento creador del realismo burgués.

Según el autor —lo establece con firmeza en el primer ensayo— supone un error caracterizar la vanguardia desde criterios de orden puramente formal: procedimientos de estilo, técnicas literarias, etc. . . Lo demuestra meridianamente, contraponiendo el uso del monólogo interior en Joyce (*Ulises*) y en Thomas Mann (*Carlota en Weimar*). Mientras en el primero el recurso lleva a la fijación de un caos flotante de dispersas asociaciones, en el escritor alemán se lo maneja con un sentido bien nítido:

“Por eso, sólo en apariencia y de manera puramente inmediata, puede hablarse aquí de una libre onda de asociaciones; en el monólogo dicho por Goethe, todo está estrictamente ordenado, con una progresión que va siempre, más y más profundamente, hacia lo esencial” (pág. 28).

De este modo, la única perspectiva capaz de visualizar la verdadera dimensión del arte de vanguardia es la que se nos propone a continuación:

“El centro, el corazón de esta estructura que determina la forma, es siempre en último análisis el hombre mismo. Cualesquiera que sean el punto de partida de una obra literaria, el tema concreto, el fin a que apunte, etc. . . , su esencia más profunda se expresa siempre a través de la pregunta: ¿Qué es el hombre?” (pág. 30).

Ahora bien, la visión del hombre que aparece como centro permanente en este tipo de literatura exalta la soledad, como rasgo principal de su condición ontológica. Esta es, en términos de Thomas Wolfe, “la realidad ineluctable que está en el corazón mismo de toda existencia humana”. Pero Lukacs analiza la inautenticidad interna que tal visión del mundo encierra, recurriendo a la pareja hegeliana de conceptos posibilidad abstracta-posibilidad concreta. En efecto, la soledad ontológica se presenta en los héroes de la vanguardia como dotándolos de múltiples y ricas posibilidades de realización, que, sin embargo, se mantienen en un nivel puramente ilusorio, abstracto. Para el individuo reducido al ámbito de su soledad, lo irreal deviene posible, lo posible, probable y esto, real. Como precisa Lukacs:

“Mientras que la posibilidad abstracta no tiene vida sino en el sujeto, la posibilidad concreta presupone la interacción entre este sujeto y las realidades de hecho y las potencias objetivas de la vida” (pág. 39).

La eliminación constante del plano de las posibilidades concretas arrastra, por tanto, la disolución del hombre y del mundo. El hombre pierde su unidad objetiva y se convierte en un conjunto incoherente de estados fragmentarios; la realidad, igualmente, aparece vista fantasmagóricamente, como una silueta borrosa y confusa, desprovista de todo rango ontológico. Kafka ejemplifica con máxima fuerza este último fenómeno:

“En él los detalles realistas sirven de materia y de soporte a un irreal fantasmagórico, a un mundo de pesadilla, que cesa, en consecuencia, de ser un mundo, y no expresa más que una angustia subjetiva” (pág. 43).

De estos hechos de base, se desprenden algunas consecuencias de caracterización: el primado de lo patológico, que se produce apoyado en la herencia naturalista que la vanguardia recoge y extrema; la importancia de lo alegórico y la reducción del mundo y de la vida humana a triviales oposiciones. Sobre esto Lukacs no puede sino insistir:

“La ontología que presenta al individuo aislado como *lanzado en la existencia* tiene por consecuencia literaria la desaparición de verdaderos tipos: el escritor ya no puede conocer y describir sino el contraste abstracto entre casos extremos, ellos mismos abstractos: banalidad cotidiana y excentricidad” (pág. 54).

Es indudable la razón que asiste a estas palabras de Lukacs. Basta pensar en el número increíble de novelas contemporáneas que presentan como ley estructural de su mundo la oposición autenticidad-inautenticidad. Tal reiteración del fenómeno, chata y uniforme, sólo vulgariza torpes latencias contenidas ya en el farragoso tropicalismo de la *Existenzphilosophie*.

Agudísimo es el análisis que el ensayista efectúa del elemento alegórico en la literatura de vanguardia. Partiendo de ideas de Walter Benjamin, puntualiza que, en cuanto categoría estética, la alegoría produce una disociación del mundo que vuelca el sentido de éste en la trascendencia. Su función, por lo tanto, es básicamente destructiva: desintegra la inmanencia. O como dice elegantemente Benjamin:

“En el reino del pensamiento, las alegorías corresponden a lo que son las ruinas en el reino de las cosas” (p. 76).

Esta desvitalización del cosmos no determina curiosamente ningún efecto compensatorio en el otro polo de la relación alegórica, pues pronto la orientación trascendente se vacía también de sentido. La alegoría entonces secreta lo que estaba en su interior: la trascendencia se convierte en nada. El nihilismo que está en la raíz de la visión alegórica parece expresarse de modo paradigmático en Kafka, el representante más consecuente de la vanguardia contemporánea —para Lukacs.

Frente a esta concepción desolada del mundo, el realismo crítico sorprende, en el seno mismo del mundo burgués, por lo menos una exigua significación para la vida. En el fondo, la licitud histórica de las obras de vanguardia descansa en que ellas responden a una efectiva degradación de la vida; pero su limitación proviene de suprimir toda perspectiva de esperanza, en su unilateral y absorbente entrega al caos y a la angustia. “Deforma la deformación”. Por otra parte, Lukacs condena como artísticamente insatisfactorias las tentativas de un Zola o de un Martin du Gard de novelar directamente el tránsito de la conciencia burguesa al ideal socialista. Mientras en *Los Thibault* el período burgués del joven protagonista resulta rico y humanamente complejo, su adhesión socialista se hace vacua y superficial, falta de veracidad. El autor valora, por el contrario, el método indirecto de reflejar en el mundo burgués la significación del socialismo, tal como se da en el *Doktor Faustus*, por ejemplo.

En cuanto al realismo socialista propiamente tal, se destaca, en primer lugar, el rol fundamental que cumple el futuro como perspectiva determinante del mundo y de los personajes. Es en la sensibilización densa y artística de este porvenir donde han fracasado importantes representantes del realismo burgués. Esta poesía del porvenir —de la que ya habló Marx— irradia sobre el presente permitiendo percibir, tras la riqueza y multiplicidad de los detalles particulares de la vida, el movimiento central que la orienta. Aquí se inserta el valor del realismo crítico, justamente como balanza que sopesa el presente con el fiel del porvenir. Lo cual elimina toda proclividad a un optimismo beato y a una esquemática polarización de los personajes —defectos endémicos durante la fase staliniana de

creación literaria. En cuanto a la cuestión del partidismo, se afirma que una visión adecuada de la relación presente-porvenir puede efectuarse también desde una perspectiva no militante y aun idealista:

“Pero se engañaría gravemente quien imaginara que el proceso, sin el cual la obra de un escritor no podría reflejar la realidad efectiva de una manera correcta y realista, se lleva a cabo, por principio, de un modo más directo y simple, a partir de una conciencia no-falsificada que a partir de una conciencia falsificada” (pág. 178).

Profundizando más su crítica a la producción literaria y a la estética vigentes en el stalinismo, Lukacs analiza el fenómeno del romanticismo revolucionario como equivalente estético del subjetivismo económico predominante en ese período. El exceso de personajes inútiles, un maniqueísmo sintomático de pseudoantagonismos internos, la existencia de malvados sociales que sólo acaban castigados o convertidos son rasgos de una estética que sólo se aclaran a la luz de esa concepción económica de base. Ni Fadeiev ni Sholoyov escapan totalmente al síndrome trazado por Lukacs.

Finalmente, un punto que consideramos interesante y que no se halla ajeno a las páginas que reseñamos. El marxista austriaco Ernst Fischer ha insistido en la frecuente alianza —válida para muchos artistas— entre un arte de vanguardia y el realismo social. Refuerzan la idea casos tan innumerables como los surrealistas franceses, Maiakovski mismo, Picasso en la plástica, Neruda en Chile. Partiendo de esa indicación, Fischer, Galvano della Volpe en Italia y Roger Garaudy han desarrollado una crítica a los planteamientos de Lukacs y han creído superar su enfoque de la vanguardia. Conviene no olvidar, sin embargo, que nuestro autor está consciente de esa alianza, pero que establece una no desdeñable restricción para su inteligencia. Primero, se precisa el hecho:

“Es en el interior de una sola personalidad que aparecen a menudo estos desplazamientos y estas mutaciones (de la vanguardia al realismo), no sólo como fases sucesivas de una evolución, sino, en idéntico momento del tiempo y en el mismo hombre, como esta contradicción interna que revela de la manera más característica el nivel actual de su des-
envolvimiento” (pág. 22).

Luego, la restricción:

“Así, la evolución de Becher y de Brecht hacia un arte socialista sería incomprensible sin los dos movimientos alemanes del expresionismo y del neorrealismo (*Neue Sachlichkeit*) y la de Aragón y de Eluard tampoco se comprendería sin el surrealismo francés, etc. . . Pero es necesario mirar de más cerca. Sin una movilización interna de las fuerzas antagonistas, ninguno de estos escritores, a partir exclusivamente de sus comienzos, habría llegado a ser un escritor socialista *por sí mismo* y de un modo *puramente orgánico*” (pág. 195).

Estas ideas pueden permitir afinar las observaciones, en general acertadas, de los teóricos últimamente citados.

JAIIME CONCHA