

GEORGES, LUKACS: ENSAYOS SOBRE EL REALISMO. Ediciones Siglo Veinte. Buenos Aires, 1963.

Este conjunto de ensayos sobre el realismo francés y ruso contiene trabajos de Lukacs escritos en fechas diversas, especialmente en la década del 30. Publicados primeramente en italiano en 1947, se editaron al año siguiente en alemán (*Essays über den Realismus*. Berlin, 1948). Son, pues, contemporáneos en su aparición —no en su génesis— de los *Grundlagen der marxistischen Aesthetik* (Budapest, 1947). La presente traducción de Sebrelí se basa en la edición italiana.

En cuatro estudios, dedicados a las figuras de Balzac, Stendhal y Zola, traza Lukacs en grandes líneas el desarrollo del realismo francés; sendos ensayos sobre Dostoyevski, Tolstoy y Gorki fijan, con rasgos monolíticos, la fisonomía de la más alta literatura rusa. En la "Importancia mundial de la crítica literaria democrática rusa" se refiere a las considerables aportaciones de Bielinsky, Cernicevski y Dobroljuvov, como forjadores de la imagen de la literatura rusa desde Puschkin hasta Dostoyevski.

Ya es famosa la visión que Lukacs ha ofrecido del "caso Balzac". La expone aquí en los dos ensayos iniciales: "Balzac. *Los campesinos*", fechado en 1934 y "Balzac. *Las ilusiones perdidas*" (1935).

Partiendo de la admiración de Marx por la obra de Balzac (por ej., carta a Engels del 25 de febrero de 1867. *Correspondance Marx-Engels*, trad. Molitor, t. ix, pp. 136-7) y de las penetrantes observaciones de Engels sobre *La Comédie Humaine*, nos entrega Lukacs una imagen que supera definitivamente el enfoque crítico del xix. Todavía Brandes, por caso, en las páginas magníficas que dedica al escritor francés, pone el acento en novelas como *Eugénie Grandet* y *Le père Goriot* (*Las grandes corrientes de la literatura en el siglo xix*. Losada, t. II, pp. 138-141). Satisficían ellas al espíritu burgués, en cuanto resaltaban valores y virtudes tan cotizados como la delicada femineidad y el amor paternal. Mediante esta selección unilateral y característica dentro del *corpus* balzaciano, la burguesía atraía hacia sí al escritor, omitiendo destacar lo intenso de su crítica antiburguesa.

Por el contrario, ya la elección de las obras que analiza demuestra el punto de vista de Lukacs, quien sitúa la grandeza de Balzac en su profunda y compleja comprensión del desarrollo histórico-social de la burguesía francesa. "La base de la grandiosa concepción de la *Comedia Humana* es la profunda comprensión de la unidad de esta evolución. La Revolución, Napoleón, la Restauración, la monarquía de julio, todo esto no es, a los ojos de Balzac, más que una serie de etapas en el grande, unitario proceso contradictorio, el proceso de la capitalización de Francia, en el cual se amalgamaron inseparablemente los aspectos seductores con los repugnantes" (pág. 57).

Frente a este hecho, nada significa la posición política del hombre Balzac, asaz reaccionaria: su catolicismo ortodoxo y su ingenuo monar-

quismo, que lo llevan a concebir el poder de la Iglesia como el único capaz de oponerse a los apetitos capitalistas (?) y al Rey casi como un mago de cuento de hadas. (Recuérdese el final de *Grandeur et Décadence de César Birotteau*). Al revés, es esta contradicción entre la persona y la obra de Balzac la que evidencia su honda percatación de la realidad social. "Engels demostró que Balzac, a pesar de que su concepción del mundo político fue el legitimismo, contiene en su obra el más cruel desenmascaramiento de la Francia monárquica feudal, la más potente y poéticamente impresionante representación de su condena a muerte" (pág. 18). En cuanto a la burguesía, el dinamismo capitalista lo deslumbra y lo seduce; de ahí que lo describa vivamente, con toda su fuerza genial. Pero ese mismo camino lo llevará a mostrar desde dentro su faz envilecida. Por tanto, la condenación balzaciana del capitalismo es interna, cosa que valora especialmente Lukacs, en oposición al método de Zola, sobre todo.

Este hecho genera dos consecuencias importantes, fuertemente destacadas por el autor: la capacidad de Balzac para crear perennes tipos universales y lo espontáneo y natural de su concepción cíclica. Fourchon, campesino de la primera novela comentada, no es sólo un individuo que, por su lugar fuera de la cultura, carece de toda posibilidad de expresión; es eso, desde luego, pero también un ser penetrado por dimensiones genéricas, que provienen de su existencia social. Así, cuando Fourchon habla, expresa, no lo que como individuo sería poco verosímil que expresara, sino "lo que tenía confusamente en la consideración de su propia existencia social. (...) Balzac desata la lengua al mudo, aquel que lucha contra su propia mudéz" (pág. 60). Es por esta concepción típica de sus personajes —en cuanto sujetos en que se sintetizan orgánicamente lo genérico y lo individual— que Balzac ha podido crear, según Lukacs, inolvidables criaturas universales (es interesante observar, de pasada, cómo la noción de *tipo* surge, en primera instancia, del análisis empírico de la obra de Balzac. Ella será después, bajo la forma de *lo particular*, la categoría central de su estética marxista).

En segundo término, la arquitectura cíclica de la *Comédie Humaine* no nace en presupuestos externos, como ocurre en los *Rougon-Macquart* de Zola. "De este modo la concepción cíclica nace en Balzac de la exigencia del diseño de los caracteres, y por eso no es tan áridamente pedante, como en la mayor parte de las obras cíclicas de otros escritores igualmente importantes" (pág. 74). Así, el comerciante Lebas, personaje de *La maison du chat qui pelotte*, aparece también en *César Birotteau*; Gaudissart, tanto en esta última obra como en *L'illustre Gaudissart*, etc. . .

En "La polémica entre Balzac y Stendhal" (págs. 87-110), Lukacs analiza el importante hecho que constituye la crítica que en 1840 dirigiera Balzac a *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal. Tanto la crítica balzaciana como la defensa de Stendhal son imprescindibles para sopesar la relación de ambos escritores con el romanticismo, las convicciones personales de cada uno en relación con su arte.

El ensayo "Dostoyevski", pese a su escasa extensión (págs. 265-284), encierra iluminadoras consideraciones sobre el escritor ruso. Se precisa, en primer lugar, la conexión con Balzac, cosa muy poco usual, ya que la crítica ha preferido subrayar la unicidad del ruso, haciendo depender sus novelas exclusivamente de la experiencia interior del novelista. Lukacs recuerda el hecho de que, el mismo año que Dostoyevski inicia su carrera literaria con *Pobres Gentes*, publica su traducción de *Eugénie Grandet* (1844). Los estudios realizados por Leonid Grossmann en la biblioteca de Dostoyevski prueban, desde otro ángulo, la mantención de un constante culto a Balzac, que plasmó en indudable influencia (véase Marthe Blinoff: "Dostoyevski et Balzac". *Comparative Literature*, 4 (1951), págs. 342-355). Aquí Lukacs se contenta con establecer la huella del paradigma napoleónico. En efecto, el ascendiente de la personalidad de Napoleón se ejerce sobre muchos personajes de Balzac con la misma fuerza con que opera sobre el Julien Sorel stendhaliano. Napoleón representa el prototipo del avance social de un hombre en la democracia, desde su oscura condición de militar corso hasta las cimas del poder. Balzac describe en algunos de sus más importantes personajes —Rastignac, Vautrin, etc.—, ese esfuerzo de ascenso social, a imagen y semejanza del modelo napoleónico. En los personajes dostoyevskianos, sin embargo, la impregnación de la voluntad de poder se narra en otra perspectiva: "Desde este punto de vista psicológico, la acción misma se vuelve cada vez más contingente, constituyendo más un punto de partida que un fin efectivo o un medio concreto. En el centro se coloca, en cambio, de modo decisivo, la dialéctica psicológica y moral en pro y en contra de la acción: la gran prueba de fuego es si en Raskolnikov existe la capacidad psicológica de transformarse en Napoleón. La acción concreta se transforma, por lo tanto, en un experimento psicológico" (pág. 269).

El resto del ensayo está destinado a destacar el lugar preponderante que ocupa la ciudad de Petersburgo en la obra del genio ruso. De la vibrante exposición de Lukacs surge una imagen contradictoria de la ciudad imperial, como centro de condensación de la vida rusa y espacio donde se desintegran las fuerzas más puras de la nación y del pueblo. Micro-Rusia, plena de efervescencia y de pasión creadora, y anti-Rusia a la vez, Petersburgo es el escenario bullente y dolorido de los hombres de Dostoyevski.

Por amor a la brevedad, no resumimos los notables estudios sobre Gorki y sobre Tolstoy. Sería valioso, con todo, aquilatar las diferencias que separan su largo y denso "Tolstoy y la evolución del realismo" (págs. 163-263), del capítulo que antaño escribiera el autor —en su fase premarxista— sobre el mismo novelista: "Tolstoy et le dépassement des formes sociales de vie" (*La Théorie du roman*, Gonthier, págs. 145-155). Mientras en estas páginas consideraba la obra de Tolstoy en su orientación utópica hacia una naturaleza fuera de la cultura, en su ensayo posterior elige mostrarla como vasta pintura de las fuerzas sociales de Rusia; mientras al final de *La Guerra y la Paz* se le aparece allá "una apacible

atmósfera de nursery" (pág. 150), acá se le aparece como dramático colofón donde se preparan impresionantes cambios sociales. La transformación no puede ser mayor: ¡y es que la explicación histórico-filosófica de su primera época ha sido sustituida por una materialista-histórica!

En relación con Zola manifestaremos nuestro desacuerdo, que nos parece sano y recomendable, por lo demás, para no quedar excesivamente deslumbrados ante la elevada jerarquía del análisis lukacsiano. Esta discrepancia con la valoración contenida en el ensayo titulado "Para el centenario de Zola" (págs. 111-124), no se funda en el método de Lukacs, coherente en su actual aplicación con los postulados generales que lo presiden, ni es cuestión de principios; más bien de objeto, pues reside en la obra misma de Emile Zola. Ningún escritor como éste tan vapuleado desde fines del siglo XIX. Frívolos esteticistas al estilo de Anatole France, espíritus trágicos como Unamuno y Gide han condenado, o ciertas obras, o las ideas estéticas del escritor naturalista. Pese a un artículo como el de Claude-Edmonde Magny ("Zola", *Preuves*, 24 (1953), págs. 30-45), que insiste en la vigencia del mundo zolesco, siguen preponderando las críticas a la "mecánica de sus personajes", a la prepotencia científica del narrador, etc. . . Esto, cuando no se vuelve a los viejos reproches, anteriores a 1870 en su origen, sobre el abuso de temas malditos: el sexo, la sangre, la degradación social. . . Lukacs se suma a los críticos de Zola, pero desde luego no como una voz más en el coro acusatorio. Son otros sus puntos de vista.

En oposición total a Balzac, es la personalidad de Zola la socialmente progresista. Su valiente participación en el affaire Dreyfus así lo prueba. En el plano ideológico estricto, sin embargo, su posición está minada por el condicionamiento de clase. "En el curso de su vida se acerca cada vez más al problema del socialismo, aunque no alcanza más que a una copia descolorida del utopismo de Fourier, en la cual falta precisamente la crítica social genialmente dialéctica de Fourier. La ideología de su propia clase penetra profundamente en su pensamiento, en sus principios, en su método creativo. No es la consciente agudeza de la crítica social lo defectuoso en Zola: al contrario, ella es aún más resuelta y progresiva que en el católico y monárquico Balzac" (pág. 112).

Sumariamente reproducido el pensamiento de Lukacs, las limitaciones de Zola en su método novelesco provendrían de tres puntos: la sustitución del tipo, en el sentido válido para Balzac, por el *término medio* empírico y estadístico, con lo cual se cercena al personaje su dimensión universal y su riqueza individual; la búsqueda de un neutro objetivismo de espectador en la pintura del mundo real, y la separación mecanicista entre individuo y medio.

Tales hechos son verdaderos, pero necesitan ser puestos en su justa perspectiva. Así, la concepción zolesca del personaje resulta de su pugna por apartarse del vicioso romanticismo de la individualidad. Su lema: "sens du réel", propugnado contra la *fantasía* balzaciana, vale también en esto. Zola se sitúa a la distancia de las desbordantes personalidades

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 verdadera<sup>1</sup>, 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

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