

ENSAYOS SOBRE EL REALISMO

GEORG LUKACS

ENSAYOS SOBRE
EL REALISMO

EDICIONES SIGLO VEINTE
BUENOS AIRES

Título del original italiano
SAGGI SUL REALISMO
Giulio Einaudi-Editore - Torino

Traducción de
JUAN JOSE SEBRELLI

INTRODUCCIÓN

Los ensayos recogidos en este volumen han sido escritos por mí hace aproximadamente diez años. Tanto el autor como el lector pueden preguntarse por qué los publico sólo ahora.

En primer lugar, puede parecer que no tienen ninguna actualidad: Tanto en lo que se refiere al argumento como al tono divergen sensiblemente del estado de ánimo general. Pero yo creo que su actualidad está precisamente en el hecho de que —sin adentrarse polémicamente en particularidades— contrastan con ciertas corrientes literarias y ciertas concepciones del mundo todavía hoy muy difundidas.

Comencemos con el estado de ánimo general: la niebla del misticismo que en el pasado envolvía a los fenómenos literarios singulares de un color y calor poéticos, creando en torno de ellos una atmósfera plena de interés y de intimidad, ahora se ha despejado. Las cosas están ahora frente a una luz clara, viva, para muchos también cruda y fría. Esta luz ha sido traída por el marxismo, que tomando todos los fenómenos en sus raíces materiales, en su conexión histórica, reconociendo las leyes de su desenvolvimiento y demostrándolas desde sus primeras raíces hasta su florescencia, disipa de cada fenómeno esa niebla irracional y mística que expresa un estado de ánimo puramente sentimental.

Este esclarecimiento obra sobre muchos, en un primer momento, como una desilusión. Y es inevitable que sea así. Porque es bien difícil mirar de frente la realidad tal como es, y ninguno se arriesga de primera intención. Eso produce no sólo una gran fatiga, sino también un serio esfuerzo moral. Y en el primer período de la conversión, la mayor parte de los lectores deplora

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

© by EDCIONES SIGLO VEINTE — Maaza 177 — Buenos Aires

Impreso en la Argentina — Printed in Argentine

rará sus falsos pero poéticos sueños destinados a esfumarse. Solamente más tarde aparecerá claro cuanto mejor contenido humano —y por eso también cuanto más genuina poesía— se oculta en la aceptación de la realidad en su dura verdad, en la compenetración con ella, en el obrar en correspondencia con esta verdad.

Pero detrás de este cambio de ruta se ocultan también muchas otras cosas. Aludo a la concepción pesimista del mundo que, en la situación social del período entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, tiene raíces muy profundas. Y no es por pura casualidad que por todas partes se encuentren pensadores que han profundizado este pesimismo, que han construido su concepción del mundo sobre el concepto filosófico de la desesperación. Comenzando por los alemanes Spengler y Heidegger, una considerable parte de los más influyentes pensadores de los últimos decenios parte de similares posiciones.

Desdichadamente, también ahora hay demasiadas tinieblas por todas partes. Quien quiera abandonarse a la desesperación, encontrará motivos más que suficientes en su propia vida cotidiana. El marxismo no conforta a nadie subestimando las dificultades, las oscuridades materiales y morales que circundan a la humanidad. La diferencia es solamente —pero este “solamente” significa todo— que el marxismo ve y reconoce la dirección principal de la evolución humana en sus leyes objetivas. Quien ha conseguido este grado de conocimiento, sabe ya —a pesar de todas las tinieblas del momento— de dónde hemos venido y hacia dónde nos dirigimos. Y a los ojos de quien sabe esto el mundo circundante cambia de aspecto: percibe una evolución lógica y coherente allí donde antes no se le aparecía más que una confusión caótica y ciega. Allí donde la filosofía de la desesperación deplora el hundimiento de un mundo, el colapso de una civilización, ella distinguirá el trabajo de un nuevo mundo que está por nacer y tratará de suavizar los dolores del parto.

Se puede rebatir esta posición —y me han presentado también capitales objeciones de este género— argumentando que es pura filosofía y sociología: ¿qué relación tiene, por lo tanto, todo esto con la teoría y la historia de la novela? Creemos, no obstante, que está relacionada, y no poco.

Formulando la pregunta desde el punto de vista histórico-literario, ésta sería así: ¿es Balzac o Flaubert el verdadero genio de la novela del siglo XIX, su autor más típicamente clásico? El juicio no es solamente una cuestión de gusto, sino que implica todas las cuestiones anteriores al juicio de la estética de la novela. Se pregunta si es la unidad o el alejamiento entre el mundo exterior y el mundo interior la condición que constituye la base social de la grandeza artística de la novela, de su eficacia universal; si la novela moderna culmina en Gide, Proust y Joyce, o si había alcanzado ya mucho antes su culminación ideológica y artística en Balzac, en Tolstoi, y hoy solamente pocos artistas se acercan a esta culminación, artistas que —como Thomas Mann— van contra la corriente.

Las dos diferentes concepciones estéticas se fundan en dos opuestas filosofías de la historia, proyectadas sobre la esencia y la evolución histórica de la novela. Y porque la novela es el género literario dominante de la civilización burguesa moderna, la alternativa es indicativa también para la evolución de toda la literatura, más aún, de toda la civilización. La pregunta en términos de filosofía de la historia es ésta: ¿el camino de la civilización actual conduce hacia arriba o hacia abajo? Ciertamente es que la evolución de la humanidad ha atravesado y está atravesando por épocas oscuras. Pero es tarea de la filosofía de la historia decidir si este oscurecimiento del horizonte, expresado adecuadamente por primera vez en la *Educación sentimental*, es un destino fatal e irrevocable, o más bien es solamente como un túnel que, por muy largo que sea, tiene un camino de salida.

La estética y la crítica burguesas no han descubierto ningún camino de salida de la oscuridad. Consideran la poesía únicamente como una iluminación de la vida íntima, una clara visión de la desesperación social (en el mejor de los casos, como un canto consolador, un milagro de proyección del yo interior). De esta concepción de la filosofía de la historia se deduce, necesaria y lógicamente, que considera la obra capital de Flaubert, la *Educación sentimental*, como la más grande obra maestra de la narrativa moderna. Esta concepción abraza naturalmente todas las particularidades de las obras literarias. Citemos un sólo ejemplo: el contenido ideal y psicológico verdaderamente grandioso

del epílogo de *La guerra y la paz* es el proceso que, después de la guerra napoleónica, conduce a la más evolucionada minoría de la nobleza intelectual rusa —naturalmente una minoría restringidísima— al levantamiento decembrista, prelude trágicamente heroico de la lucha secular por la liberación del pueblo ruso. De todo esto la vieja filosofía de la historia y la vieja estética no se han dado cuenta. Para ellas, el epílogo no revela más que las tintas desteñidas de la desolación flaubertiana, el fracaso de las inútiles inquietudes juveniles, de los inútiles entusiasmos, su sofocación en la descolorida prosa de la vida familiar burguesa. Y esto es así en casi todos los análisis particulares de la estética burguesa.

La oposición del marxismo a las concepciones históricas de los últimos cincuenta años, cuya sustancia, desde el punto de vista de la concepción del mundo, consiste en negar la historia como ciencia de la evolución lineal de la humanidad, implica un constante contraste objetivo en las consideraciones de todos los problemas de la concepción del mundo y de la estética. Nadie puede esperar de mí que en el cuadro de este prefacio exponga ni siquiera un breve resumen de la filosofía de la historia del marxismo. No debemos sino remover algunos prejuicios inveterados para entendernos con los lectores, esto es, para hacer que los lectores puedan seguir sin preconceptos la aplicación del marxismo hecha en este libro a algunos importantes problemas de la historia literaria y de la estética; y que ellos no expresen un juicio definitivo antes de haber ensayado esta aplicación con los hechos mismos. La filosofía de la historia del marxismo, como doctrina general que enseña qué camino ha seguido la humanidad desde el comunismo primitivo hasta hoy y cuál es la perspectiva de la evolución que ahora se prevé, representa una guía histórica. Pero sus indicaciones, fundadas sobre el reconocimiento de leyes históricas, no significan un recetario por el cual se consideran los fenómenos singulares y las etapas singulares; el marxismo no es un "Baedeker" de la historia, sólo indica la línea principal seguida por la evolución histórica. La certeza última que da es que la evolución de la humanidad, en última instancia, no se resolverá, no podrá resolverse en la nada.

Naturalmente la función indicadora del marxismo no se agota

con esta definición general. Indica también el camino en la consideración de todas las particularidades, de todas las cuestiones del día. A la identificación constante de la ruta principal, una valoración teórica y práctica de la necesaria tortuosidad del camino: es una firme y sólida filosofía de la historia, construida sobre la base de un conocimiento y de un análisis elásticos de la historia. Esta —aparente— doble naturaleza, que en realidad no es más que una unidad dialéctica de la concepción materialista del mundo, es también el hilo conductor de la estética y de la teoría literaria marxistas.

Aquellos que no conocen enteramente el marxismo, o que lo conocen sólo superficialmente o de oídas, quedan extrañados por el respeto que los grandes representantes de esta doctrina tienen por la herencia clásica, remontándose a ella y citándola continuamente. Sin entrar demasiado en particularidades, se puede decir que, por ejemplo, en la filosofía este respeto se manifiesta por la herencia de la dialéctica hegeliana, frente a variadas corrientes de la filosofía más moderna. "¡Pero se trata de puntos de vista superados por el tiempo!", claman los representantes del modernismo. "Se trata de un anticuado y despreciable retazo del siglo XIX", repiten aquellos que en el plano ideológico —consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente—, han preparado el terreno de la ideología fascista, su alejamientoseudorrevolucionario del pasado (en realidad, su alejamiento de la civilización y del humanismo). Observemos un poco sin prevenciones el fracaso del pensamiento de la más reciente filosofía. Observemos un poco cómo la mayor parte de los pensadores de hoy están obligados a recurrir a trozos dispersos de la dialéctica (trozos que en su caótica dispersión resultan falseados y deformados) si quieren decir algo esencial de la vida actual, aunque sea remotamente. Observemos un poco las modernas tentativas de síntesis y visiones de conjunto filosóficas: tristes, miserables caricaturas de la verdadera dialéctica, al presente caída en el olvido.

No es una casualidad que los grandes marxistas también en su estética hayan permanecido fieles a la herencia clásica. Esta herencia clásica no significa en sí ningún retorno a aquel pasado que, precisamente por necesaria consecuencia de su filosofía de

la historia, ha quedado irrevocablemente pasado e irresucitable. El respeto de la herencia clásica significa, también en la estética, que los grandes marxistas fijan la mirada sobre los verdaderos caminos maestros de la historia, sobre la línea principal de su evolución, sobre la verdadera órbita recorrida por la historia, de la cual ellos conocen la fórmula, y porque la conocen no piensan en cambiar de dirección en cada curva singular, para tomar contacto con ella, a diferencia de los que, ignorando la línea principal a causa de las negaciones teóricas de su existencia, suelen hacer los pensadores modernos.

La herencia clásica significa para la estética el arte sublime que retrata enteramente al hombre, al hombre total en la totalidad del mundo social. También en este caso es la filosofía general, el humanismo proletario, lo que determina el planteamiento del problema central de la estética. La filosofía marxista de la historia analiza al hombre "total", la historia de su evolución, las realizaciones parciales, los respectivos desmenuzamientos de su totalidad en las distintas épocas, y es apta para identificar las ocultas leyes de estos fenómenos: la búsqueda del humanismo proletario tiende a restablecer en la vida misma al hombre "total", al hombre completo; a hacer cesar en la realidad práctica la deformación y la fragmentación de la existencia humana, causada por la sociedad clasista. Son estas las perspectivas teóricas y prácticas que determinan aquellos criterios, sobre cuya base la estética marxista se remonta a los clásicos y al mismo tiempo descubre nuevos clásicos en medio de la polémica literaria del presente. Los griegos, Dante, Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi, son igualmente expresiones adecuadas a las singulares grandes etapas de la evolución humana, guías y modelos en la lucha ideológica por la formación del hombre "total".

Estos puntos de vista permiten comprender la evolución cultural y literaria del siglo XIX, y aparece manifiesto que los verdaderos continuadores de la novela francesa, caracterizada tan magníficamente a principios de siglo, no ha sido Flaubert, ni mucho menos Zola, sino más bien la literatura rusa (y escandinava) de la segunda mitad del siglo.

Traduciendo en términos de estética pura la comparación,

definida desde el punto de vista filosófico-histórico, entre Balzac y la novela francesa de la mitad y del fin de siglo, llegamos a la relación entre realismo y naturalismo. Hablar en este caso de una comparación podrá parecer a muchos una paradoja. Una gran parte de lectores y de escritores de hoy se ha habituado al alternarse de la moda entre la pseudoobjetividad del naturalismo y la ilusoria subjetividad del psicologismo y del formalismo abstracto. Y si, en general, estos lectores y escritores atribuyen un valor al realismo, cada uno considera al propio radicalismo artificioso como si se fundase sobre el realismo y fuese una nueva subespecie del realismo mismo. Pero en realidad el realismo no es del todo un "camino intermedio" entre la falsa objetividad y la falsa subjetividad; más bien, al contrario, es el verdadero *tertium datur* resolutivo frente a los pseudodilemas que derivan de los problemas impropriamente planteados por aquellos que sin brújula erran desorientados en el laberinto de los tiempos actuales. Realismo significa reconocimiento del hecho de que la creación no se fundamenta sobre una abstracta "medianía", como cree el naturalismo; ni sobre un principio individual que se disuelve en sí mismo y se desvanece en la nada, sobre una expresión exasperada de aquello que es único e irreplicable. La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades immanentes, en una extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época.

El verdadero gran realismo retrata al hombre total y a la sociedad total, en cambio de limitarse a algunos de sus aspectos. Desde el ángulo visual de este criterio, significa del mismo modo, empobrecimiento y deformación; la dirección artística se carac-

teriza por la interioridad unilateral o la extraversion pura unilateral. Realismo significa, por lo tanto, plasticidad, perspicuidad, existencia autónoma de los personajes y de las relaciones entre los personajes. Eso no señala del todo la negación del colorismo, del dinamismo psíquico y moral, inseparables del mundo moderno. Se opone solamente a un culto del color, del momentáneo estado de ánimo, que compromete el carácter integral de las figuras y de la tipicidad objetiva de los personajes y de las situaciones. Esta oposición ha adquirido en el realismo del siglo XIX una importancia decisiva. Mucho antes aun de hacer su aparición en la vida literaria, Balzac había expuesto ya proféticamente toda la complejidad problemática en la tragicomedia titulada *La obra maestra desconocida*. En ella se trata de la tentativa de un pintor de crear, por medio del éxtasis colorístico e impresionista caro al arte moderno, una nueva plasticidad clásica: tentativa que se resuelve en un caos completo. El cuadro del héroe tragicómico Frennhofer es un inimaginable caos de colores, en el cual se distingue únicamente —casi un residuo casual— una pierna femenina perfectamente modelada. Una relevante parte del arte moderno renuncia inclusive a la lucha de un Frennhofer, contentándose con encontrar con la ayuda de nuevas teorías estéticas una justificación de su caos sentimental.

El problema estético central del realismo es la adecuada reproducción artística del "hombre total". Pero como en toda filosofía profunda del arte, el punto de vista estético coherentemente pensado hasta el fondo, lleva a la superación de la estética pura: el principio artístico, precisamente en su más profunda pureza, está saturado de momentos sociales, morales, humanísticos. La exigencia de la creación realista del tipo se opone tanto a aquellas corrientes en las que toma un relieve excesivo el lado fisiológico de la existencia humana y del amor (como en Zola y en su escuela), como a aquellas otras que subliman al hombre en procesos puramente psíquicos. Tal posición, sobre el plano de la valoración estética formal, parece indudablemente arbitraria, porque —únicamente desde el punto de vista de la "bella escritura"— no se puede comprender por qué el conflicto erótico con los inherentes conflictos morales y sociales debe ser de orden superior frente a la espontaneidad elemental de la

pura sensualidad. Solamente cuando consideremos el concepto del hombre total como tarea social e histórica asignada a la humanidad; solamente cuando reconozcamos la función del arte en la determinación de las etapas más importantes en el camino de aquella tarea, con toda la riqueza de los factores en ella operantes; solamente cuando la estética prefije al arte la tarea de iluminar y guiar a la humanidad, solamente en este caso el contenido de la vida podrá ordenarse sobre planos más esenciales y menos esenciales, sobre planos que iluminan al tipo e indican el camino, y otros que necesariamente lo dejan en la oscuridad. Solamente en este caso se comprenderá que una descripción, aunque particularizada y literariamente perfecta, de procesos puramente fisiológicos —ya se trate del acto sexual o de tormentos o sufrimientos— significa una nivelación de la esencia social histórica y moral de la figura. No es un medio, sino más bien un obstáculo en el camino de expresar de modo artístico los conflictos humanos más esenciales, más indicativos y más íntimamente conectados con la causa del humanismo, y de expresarlos con toda su complejidad y plenitud. Y es por eso, como se verá en los estudios comprendidos en este volumen, que los nuevos contenidos y los nuevos medios de expresión traídos por el naturalismo han impulsado no el enriquecimiento de la gran literatura sino, por el contrario, su empobrecimiento, su reducción.

Ideas aparentemente análogas fueron ya sostenidas en la polémica bien pronto surgida contra el naturalismo de Zola. Pero si el psicologismo a menudo tenía razón en la crítica concreta de Zola y de su escuela, por otra parte, contraponía al exceso del naturalismo un exceso opuesto, no menos errado. La vida psíquica, la intimidad del hombre no ilumina, en efecto, las líneas esenciales de los conflictos esenciales si no está concebida en una fusión orgánica con los momentos históricos y sociales. Separada de éstos, completamente abandonada a sí misma y a la propia dialéctica inmanente, constituye un aspecto no menos abstracto, una expresión no menos desfigurada y deformada del "hombre total", que la que ofrece el fisiologismo naturalista.

En este caso, la situación, si se considera particularmente a la luz de la moda literaria de hoy, aparece a primera vista menos evidente que en el caso del naturalismo. Cada uno reconocerá

que los coitos, digamos, entre Dido y Eneas o entre Romeo y Julieta, descritos a la manera de Zola, se asemejan entre sí, mucho más que los conflictos eróticos descritos por Virgilio y Shakespeare, los cuales iluminan también una inagotable riqueza de época, de civilidad, de tipos humanos. La pura intimidad está aparentemente en neto contraste con la nivelación, precisamente, porque ilumina los trazos individuales únicos que jamás y en ningún lugar se repiten. Pero el momento extremadamente individual, porque es tal, es también extremadamente abstracto. También aquí se puede aplicar la ingeniosa paradoja de Chesterton: "La clarificación interna es el peor género de iluminación". Es evidente que el brutal fisiologismo de los naturalistas y los gruesos esquemas de los escritores de esa tendencia ejercen violencia sobre la verdadera representación de la individualidad del "hombre total". Es mucho menos patente, pero no por eso es menos objetivamente verdadero, que la pedantería psicológica de la escuela opuesta, la transformación del hombre en una caótica corriente de fantastiquerías, destruye igualmente toda posibilidad de plasmar poéticamente la figura humana. La marea de asociaciones a la manera de Joyce, fluctuando sin los límites de un cauce, crean personajes tan poco vivos como los ideales y las caricaturas fríamente concebidos por Upton Sinclair.

Falta aquí el espacio para poder desarrollar y resolver este problema en toda su amplitud. Pero debemos todavía reclamar la atención del lector sobre otro importante punto de vista, hoy generalmente descuidado, que aclara cómo una viva representación del hombre total es posible únicamente cuando el escritor se orienta hacia la creación del tipo. Se trata de la conexión orgánica e indestructible entre el hombre privado y el individuo social, participe de la vida pública. Sabemos que este es uno de los problemas más tristes de la literatura moderna, y no de ayer sino desde cuando se ha constituido la sociedad burguesa moderna. En la superficie de la vida social parece que los dos términos son netamente distintos uno del otro: cuanto más claramente se viene delineando la sociedad burguesa moderna, tanto más se acentúa la apariencia del carácter atómico del individuo; esto es, la apariencia de que la vida psíquica, la verdadera vida privada, se desarrolla según propias leyes autónomas, que sus

realizaciones y tragedias se vuelven cada vez más independientes de la vida social. Y correspondiendo a esto, en el polo opuesto, surge la apariencia de que un contacto con la vida pública no puede manifestarse más que en abstracciones patéticas, cuya adecuada expresión no puede ser más que la retórica o la sátira.

Un examen apasionado de la vida, el abandono de estas falsas tradiciones de la nueva literatura, pueden hacer reconocer el verdadero estado de los hechos. Podemos conducir a aquella visión que vive de verdadera vida en los grandes realistas de principios y mitad del siglo y que ha hecho decir a Gottfried Keller: "Todo es política". Con estas palabras el gran escritor suizo no ha querido decir que todo sea directamente política: su idea —que es también la de Balzac y la de Tolstoi— es que todas las acciones, todos los pensamientos y sentimientos del hombre —tenga o no tenga conciencia, quiera o no quiera saberlo— están indisolublemente fusionados con la vida de la sociedad, o sea, con la política; objetivamente toman de ella el impulso, y objetivamente a ella van a desembocar.

Ahora los verdaderamente grandes realistas no sólo reconocen y reflejan esta situación, sino que la afirman con exigencia: saben que la falsificación de la realidad objetiva, causada naturalmente por factores sociales —la fragmentación del "hombre total" en hombre público y privado— significa la deformación, la mutilación de la esencia humana. Por lo tanto, no sólo como grandes ilustradores de la realidad, sino también como humanistas protestan contra esta inevitable falsificación, contra esta configuración espontáneamente constituida de la sociedad capitalista. Mientras como escritores excavan en profundidad para extraer el tipo real, revelan al mismo tiempo a la sociedad el calvario actual de la "totalidad" del hombre.

En los grandes realistas, por lo tanto, como Balzac y Tolstoi, también en este problema, frente a los dos excesos opuestos de la literatura moderna, se perfila un *tertium datur* que desmascara como abstracciones poéticas y empobrecimiento de la verdadera poesía de la vida tanto a la mezquina naturaleza social de las novelas de tendencia ingenua, como la presunta riqueza del desenfrenado abandono a la vida privada.

Y con esto hemos llegado al problema de la actualidad del

gran realismo. Toda gran época es una época de transición, la unidad plena de contradicciones de la crisis y de la renovación, de la ruina y del renacimiento: un nuevo orden social y un nuevo tipo humano no se forman más que en el curso de un proceso unitario más bien grávido de contradicciones. En similares épocas críticas de transición son indeciblemente graves la tarea y la responsabilidad de la literatura. A tal responsabilidad no puede responder más que el verdadero gran realismo: la forma de expresión habitual y preferida por la moda no hace sino impedir cada vez más que la literatura ocupe el lugar al que históricamente está destinada. Nadie se maravillará, tal vez, si desde el punto de vista de esta exigencia nos levantamos contra el psicologismo, que se encierra en la esfera de lo "privado". Más bien despertará sorpresa que mis estudios tomen rígidamente posición contra Zola y su escuela.

La razón principal de tal sorpresa está en el hecho de que Zola ha sido un escritor de izquierda y sus medios literarios predominan sobre todo, si no en modo exclusivo, en la literatura de izquierda. Puede, por lo tanto, parecer que incurrimos en una grave contradicción política, exigiendo, por una parte, la politización de la literatura, atacando por otra parte a la más enérgica y batalladora literatura de izquierda. Pero esta contradicción no es más que una fútil apariencia: apta sin embargo para iluminar el verdadero nexo entre concepción del mundo y literatura.

El problema ahora tocado fue agitado por primera vez (prescindiendo de los críticos democráticos rusos) por Engels, precisamente, en su confrontación entre Balzac y Zola. Engels demostró que Balzac, a pesar de que su concepción del mundo político fue el legitimismo, su obra contiene el más cruel desenmascaramiento de la Francia monárquico-feudal, la más potente y poéticamente impresionante representación de su condena a muerte. Este hecho, del cual el lector encontrará a menudo en este trabajo un análisis particularizado, suscita a primera vista nuevamente una falsa impresión contradictoria. Puede parecer, en efecto, que en el caso de los grandes y serios realistas, fuese indiferente la concepción del mundo, la toma de posición política. Y hasta un cierto punto es efectivamente así. Por-

que a los fines del autoconocimiento del presente, y para la historia, lo que tiene decisiva importancia es la imagen que la obra da del mundo, lo que ella proclama, mientras que es del todo secundario que ésta esté de acuerdo con las opiniones del autor.

Con esto, naturalmente, se formula un grande y serio problema de estética. Lo que Engels, hablando de Balzac, llama el "triunfo del realismo" alcanza hasta las raíces de la creación artística realista, revela lo que el verdadero realismo significa: sed de verdad, fanatismo de realidad del gran escritor, cuya moralidad consiste en su honestidad de escritor.

Un escritor realista de la estatura de un Balzac, en cuanto el íntimo desarrollo artístico de las situaciones por él dispuestas y de las figuras por él creadas entran en contradicción con sus prejuicios más queridos o con su más sagradas convicciones, no dudará un instante en ponerlos aparte y escribir lo que él ve en realidad.

Esta crueldad frente a la propia imagen subjetiva del mundo es la más profunda ética literaria del gran realista, bien distinto en esto a los pequeños escritores, los cuales consiguen casi siempre conciliar la propia concepción del mundo con la realidad, o sea imponer ésta a la imagen correspondientemente falsificada y alterada de la realidad. Estas dos formas de la moral del escritor están estrictamente conectadas con las dos formas de la creación auténtica y de la pseudocreación. Las figuras creadas por los grandes realistas, una vez concebidas en la visión de su autor, viven una vida independiente de él: obran y se forman en esa dirección, sufren la suerte que les prescribe la dialéctica interior de su sustancia social y psíquica. No es un verdadero realista, no es un escritor verdaderamente notable aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes.

Pero todo esto no es más que una mera descripción del fenómeno. La moral del escritor determina lo que hará viendo la realidad de este o de otro modo. Pero de esto no resulta todavía cómo ve, o qué cosas ve. Aquí surgen, precisamente, los más importantes problemas de la determinación social de una creación artística. En el curso de nuestros estudios indicaremos, de-

talladamente las diferencias fundamentales entre los variados modos de creación artística, diferencias que dependen del hecho de que algunos escritores participan verdaderamente en la vida social, tomando parte en su lucha, en tanto que otros permanecen como espectadores u observadores de lo que sucede en torno de ellos. Tales diferencias determinan procesos creadores totalmente contrastantes: los acontecimientos o las experiencias que apremian la creación de la obra de arte serán de estructura diversa, y correspondientemente también la formación de la obra se desarrollará de modo diverso. Que un escritor viva en la sociedad o pertenezca al tipo puramente observador, en general no depende de factores psicológicos o tipológicos, sino más bien de la evolución de la sociedad, que determina —naturalmente, no de modo automático y fatal— el desarrollo particular de cada uno.

Más de un escritor de tendencia contemplativa ha sido arrastrado por la vida social de su época a la más intensa participación. Zola, por sus disposiciones individuales, debería haber sido impulsado a la acción, pero su época hizo de él un observador, y cuando, no obstante, escuchó los reclamos de la vida, era demasiado tarde desde el punto de vista de su evolución de escritor.

Pero todo esto considera aún el lado formal —si bien no más el abstractamente formal— de nuestro problema. La cuestión adquiere contenido e importancia esencial solamente desde el momento en que nos ponemos a examinar concretamente: ¿En qué posición se encuentra el escritor? ¿Qué ama o qué odia? Sólo así llegamos a la exégesis más profundizada de la verdadera concepción del mundo del escritor y al problema de su valor poético. La contradicción que hasta ahora aparecía como contradicción entre la concepción del mundo del escritor y la fiel ilustración del mundo visto, adquiere ahora un significado más claro, presentándose precisamente como un contraste entre un plano más profundo y un plano más superficial de la concepción del mundo del escritor.

Los realistas de la grandeza de Balzac y Tolstoi, en sus últimas cuestiones, parten siempre de los mayores y más actuales problemas de la vida del pueblo: su *phatos* artístico es alimen-

tado siempre por los padecimientos más dolorosos del pueblo: éste determina el objeto y la orientación de su amor y de su odio y, a la vez, determina también qué y cómo ven en sus visiones poéticas. Si, por lo tanto, en el curso de su proceso creador, como hemos visto, su concepción del mundo formulada en concreto está en contradicción con el mundo visto, representado en forma de visiones, ello quiere decir solamente que en el primer modo no han sabido formular su verdadera concepción del mundo: su adhesión a los grandes problemas de la época, su íntima comprensión del sufrimiento del pueblo, no pudieron encontrar una expresión adecuada más que en la naturaleza y el destino de sus personajes.

Ninguno ha visto más profundamente que Balzac los tormentos que el pasaje al sistema productivo capitalista significó para todas las clases populares, la profunda degradación espiritual y moral que tal pasaje produjo necesariamente en todos los estratos de la sociedad. Al mismo tiempo Balzac ha intuido no menos profundamente que esta transformación no era sólo socialmente inevitable, sino que también —en última instancia— tenía carácter progresista. Balzac ha intentado extraer un sistema de esta contradictoriedad de sus experiencias, un sistema basado sobre una especie de legitimismo católico y embellecido con el utopismo de ciertos conservadores ingleses. Este sistema fue siempre desmentido por la realidad social de su época y por la misma visión balzaciana que consideraba aquella realidad. Pero en esta desmentida se expresaba la real verdad: la profunda intuición de Balzac en torno al carácter dialécticamente progresivo de la evolución capitalista.

El gran realismo y el humanismo popular constituyen, por lo tanto, una unidad orgánica. Examinando, en efecto, a los escritores clásicos de esa evolución social que determina nuestra época, comenzando por Goethe y Walter Scott hasta Gorki y Thomas Mann, encontraremos en todos —*mutatis mutandis*— esta misma estructura de los problemas fundamentales. El gran realismo ha resuelto naturalmente, de diversos modos, este problema fundamental, cada uno según su época y su personalidad artística. Pero a todos ellos es común tanto el haber arraigado en

los grandes problemas del pueblo de su época, como la inexorable representación de la verdadera esencia de la realidad. La evolución de la sociedad, desde el tiempo de la gran Revolución Francesa en adelante, procede de modo que similares cualidades de los escritores chocan inevitablemente contra la moda literaria y el gusto del público de su época. En todo este período ningún escritor ha podido ser grande sino combatiendo contra las corrientes del día. De Balzac en adelante la resistencia opuesta por la vida de todos los días a las más profundas tendencias de la literatura, de la cultura y del arte ha ido reforzándose cada vez más. Pero siempre ha habido escritores singulares que en la actividad de su vida han obedecido, aun contra su época, la orden de Hamlet: tener un espejo delante del mundo y con la ayuda de la imagen reflejada, promover la evolución de la humanidad y el triunfo del principio humanista en una sociedad de caracteres tan contradictorios que mientras por un lado crea el ideal de la totalidad del hombre, por otro lado lo destruye en la práctica.

El desarrollo del gran realismo en Rusia ha recogido en toda su complejidad estos problemas, y les ha dado una respuesta sobre un plano histórico más alto. El realismo francés no ha encontrado digna continuación más que en Rusia. Todos los problemas que hemos tratado a propósito de Balzac valen con mayor razón para la evolución rusa y particularmente para la figura central de ésta: Tolstoi. No es una casualidad que Lenin (sin conocer la observación de Engels sobre Balzac) haya formulado acerca de Tolstoi la concepción marxista relativa a los principios del verdadero realismo. No tenemos, por lo tanto, necesidad de repetirlos. Mucho más necesario es, en cambio, llamar la atención general sobre ideas falsas concernientes a las bases históricas y sociales del realismo ruso, ideas que en muchos casos deben su formación a un voluntario silencio y a la alteración de la verdad.

La nueva literatura rusa es popular en todas partes, en Europa, en los estratos más amplios del público intelectual. La reacción ha hecho en todas partes todo lo que pudo para impedir esta popularidad: intuía instintivamente que el realismo ruso —aun cuando algunas de sus obras singulares no tuvieran ni

mucho menos una tendencia social explícita— era un antídoto contra cualquier infección reaccionaria.

Sin embargo, por muy difundida que estuviera en Europa la literatura rusa, la imagen que se tenía era imperfecta y muchas veces falsa. Imperfecta porque los traductores evitaban escrupulosamente presentar a los grandes combatientes de la democracia revolucionaria rusa: más allá de los confines lingüísticos rusos, pocos son aquellos que conocen ni aun los nombres de Herzen y de Bielinski, de Cernishevski y de Dobrolyubov. Y del mismo modo, sólo ahora se comienza a tener noticia de Saltikov-Scedrin, con cuya figura la nueva literatura rusa ha producido un escritor satírico de tan gran alcance como la literatura mundial no conoce desde Swift en adelante.

Pero la imagen que se tenía de la literatura rusa no era solamente imperfecta, sino también deformada. La ideología reaccionaria se había apropiado de los mayores realistas rusos, Tolstoi y Dostoievski; había tratado de transformarlos en místicos con la mirada vuelta hacia el pasado, en "aristócratas del espíritu" retirados de la lucha de su tiempo. Y estas falsificaciones de las figuras de Tolstoi y Dostoievski han llevado al mismo tiempo también a un cuadro falso de las tendencias principales que dominaban en la vida popular rusa: así se ha formado y difundido la falsa concepción de una Rusia "santa", de una Rusia mística. Tal leyenda no se encuentra solamente en reaccionarios declarados como Merejkovski, sino también en escritores democráticos como Masaryk. Cuando después en 1917 el pueblo ruso combatió victoriosamente por su liberación, amplias esferas intelectuales se pusieron a fantasear sobre pretendidos contrastes entre la nueva Rusia liberada y la vieja y gran literatura rusa. Uno de los expedientes de la propaganda contrarrevolucionaria era la mentirosa afirmación según la cual la nueva Rusia habría realizado una completa transformación en todos los campos de la cultura y habría repudiado o, más abiertamente, perseguido la literatura rusa clásica.

Esta calumnia contrarrevolucionaria se ha destruido desde hace tiempo. La literatura de los emigrados blancos —continuadores de la literatura rusa considerada mística—, separada del suelo

patrio, de los reales problemas patrios, reveló en breve espacio de tiempo, la propia esterilidad. Por otra parte era imposible ocultar al público inteligente que en la Unión Soviética la enérgica elaboración de nuevos problemas de la vida renovada había dado nacimiento a una nueva literatura, rica e interesante, y los lectores inteligentes vieron cuán profunda era su penetración con el realismo clásico. (Basta con señalar a Chólovkov, continuador del realismo tolstoiano.)

La campaña de calumnias reaccionarias contra la Unión Soviética encuentra su veta más alta inmediatamente antes y durante la guerra mundial. Pero al mismo tiempo, durante la guerra, sufrió también su hundimiento definitivo. Los pueblos liberados de la Unión Soviética demostraron en la lucha contra el imperialismo de Hitler tal fuerza, revelaron al mundo tan eminentes realizaciones en el campo de la cultura material y espiritual, que frente a ellas, las viejas calumnias se mostraron impotentes. Ahora, al contrario, los más amplios estratos del público se preguntan cómo han surgido, dónde han tenido origen esas poderosas fuerzas populares, cuyas manifestaciones han sido experimentadas y vistas por todos durante esta guerra. Así la historia de la evolución exterior e interior del pueblo ruso se ha vuelto un problema interesante y excitante como nunca para el público de todos los países.

Pero examinando la historia de la liberación y del fortalecimiento del pueblo ruso, no debemos olvidar la importante función que en ese proceso le ha tocado a la literatura. Y precisamente no sólo porque la literatura tiene siempre una gran tarea que desarrollar en la línea ascendente o declinante de todos los pueblos civiles, sino también por razones más particulares. Por una parte, no hay literatura que tenga un carácter público y social tan relevante como la literatura rusa; por otro lado, quizás no ha existido ninguna otra vida social en la que la obra literaria haya provocado tan grandes tumultos y cambios de ruta como en Rusia en el período del realismo clásico.

Por consiguiente, si bien la literatura rusa es conocida por un público muy vasto, no será inútil presentarla ahora a las luces de estos nuevos problemas. Pero los nuevos problemas

requieren imperiosamente que su análisis penetre —tanto desde el punto de vista social como estético— hasta las raíces de la evolución social rusa.

Y es por eso que el primer estudio busca suplir a una de las más graves lagunas de nuestra información, ilustrando la obra de los grandes críticos democráticos revolucionarios rusos: Biéjinski, Cerniscevski y Dobroljubov.

Con este argumento se conecta estrechamente la revaloración de los realistas clásicos universalmente notorios, o, mejor dicho, su caracterización y valoración, más conforme a la realidad histórica. Hasta ahora el público y la crítica occidentales han intentado comprender a Tolstoi y a Dostoievski, partiendo de las opiniones que estos grandes hombres, en artículos, cartas, diarios, etcétera, habían expresado sobre cuestiones concernientes a la sociedad, la concepción del mundo, la religión y el arte. En estas opiniones conscientemente expresadas se creía encontrar la llave de sus grandes obras, a menudo tan difícilmente accesibles. En una palabra, la crítica reaccionaria ha interpretado las obras de Tolstoi y Dostoievski, conformando su pretendido contenido espiritual a las singulares opiniones reaccionarias de sus autores.

El método de los artículos que recopiló es el exactamente opuesto. Este método es extremadamente simple: examina ante todo cuidadosamente las reales bases sociales sobre las cuales reposa la forma de existencia de Tolstoi y Dostoievski, examina las fuerzas reales que han obrado sobre el desarrollo del carácter de un Tolstoi o de un Dostoievski, hombres y escritores. En segundo lugar, siempre en estrecha conexión con este punto de vista, examina sin preconceptos, qué representa la obra de Tolstoi y Dostoievski, cuáles son sus verdaderos contenidos espirituales y cómo se ha formado su forma estética en la lucha por la expresión adecuada a este contenido. Solamente reconociendo y comprendiendo estas conexiones objetivas podemos interpretar justamente también las opiniones de los escritores e iluminar acertadamente el influjo que han ejercido sobre la literatura.

El lector verá que con la ayuda de este método se formará una nueva imagen de Tolstoi y Dostoievski. Pero esta nueva

valoración no será completamente nueva más que para el público de lectores de lengua no rusa. En la literatura rusa, en cambio, el método de valoración antes trazado se remonta a las antiguas tradiciones: los propios Bielinski y Herzen son los precursores de este método, cuyo vértice está señalado por los nombres de Lenin y Stalin.

Es este el método que el autor busca aplicar al análisis de la obra de Tolstoi y Dostoievski (por razones de carácter exterior el análisis de Dostoievski, escrito durante la guerra para una revista norteamericana de pequeño formato, no es tan amplio y particularizado como el estudio sobre Tolstoi y se limita a dar relieve a algunos puntos de vista más esenciales). Nadie se asombrará que después de Tolstoi y Dostoievski haya venido Gorki, pero se manifiesta una intención polémica contra la literatura reaccionaria y también una tentativa de revaloración en el hecho de que nuestro estudio pone en primer lugar, precisamente, los siguientes problemas: ¿Cuáles y cuántos son los vínculos que unen a Gorki, el gran innovador, con la literatura rusa que lo ha precedido? ¿En qué medida es Gorki continuador y proseguidor del realismo ruso clásico? La acentuación de este nexo implica al mismo tiempo una respuesta a la pregunta: ¿Dónde está el puente entre la antigua y la nueva civilización, entre la vieja y la nueva literatura rusa?

Nuestro último artículo, en fin, resume brevemente cómo las obras de Tolstoi se han impuesto a la literatura occidental, cómo Tolstoi se ha transformado en una gran figura de la literatura mundial, y cuál es el sentido social y artístico de su función en la literatura mundial. También este artículo tiene el valor de una batalla contra la interpretación reaccionaria del realismo ruso. Pero una batalla en la que entran en liza también los aliados: muestra cómo los mejores escritores de la literatura alemana y francesa, inglesa y norteamericana, han combatido contra las deformaciones reaccionarias, por la verdadera comprensión de Tolstoi y de la literatura rusa. El lector puede ver, por lo tanto, que en este libro no encontrará hipótesis inventadas por un autor que se encuentra solo y aislado con sus opiniones, sino una vieja corriente literaria que en todo el mundo se está reforzando cada vez más.

En estas observaciones metodológicas nuestras hemos subrayado las tendencias sociales que están en la base de nuestros estudios. Parece, en efecto, imposible no sobrevalorar la importancia de éstas. Pero los estudios mismos no ponen el acento sobre los análisis sociales, sino en los literarios (estéticos): el examen de las bases sociales sirve solamente de instrumento para comprender perfectamente el carácter estético del realismo ruso clásico. Ni aun este punto de vista es un descubrimiento del autor. La literatura rusa no se ha impuesto solamente por el nuevo contenido social y humano, sino principalmente porque además era una "literatura verdaderamente grande". Por eso no basta con desmantelar las inveteradas falsas opiniones relativas a sus premisas históricas y sociales. Se necesita también examinar a qué consecuencias literarias y estéticas nos lleva el justo conocimiento de aquellas premisas. Solamente así se podrá comprender por qué el gran realismo ruso de los tres cuartos de siglo ocupa una posición dominante en la literatura mundial; antorcha luminosa del progreso, arma eficaz como ninguna; ya sea contra la reacción literaria abierta o larvada, ya sea contra la decadencia camuflada de innovaciones.

Sólo interpretando adecuadamente la esencia del realismo clásico ruso desde el punto de vista estético, podemos poner en debido relieve su fecunda influencia pasada y futura sobre la literatura, comprender su actualidad e importancia sobre el plano social, así como sobre el plano político. Con el hundimiento del fascismo y con la extirpación de sus raíces una nueva vida se inicia para todos los pueblos liberados. En la asunción de las nuevas tareas de la nueva vida una gran función espera a la literatura de todos los países. Pero la literatura no puede asumir estas funciones confiadas perentoriamente a la historia antes de que se realice una premisa natural: el renacimiento de los escritores en cuanto a su concepción del mundo y a su política. Este es un presupuesto inderogable, pero no todavía suficiente. No solamente las naciones deben transformarse, sino también todo el mundo sentimental de los hombres; pero nada mejor que la literatura puede propugnar los nuevos sentimientos democráticos que lleven a la liberación y provengan de raíces po-

pulares. La gran enseñanza de la historia rusa está, precisamente, en las acciones transformadoras y educadoras de la verdadera literatura realista. Sólo el verdadero realismo grande, profundo y total puede llevar a similares resultados. Por eso si la literatura quiere transformarse en un factor real del renacimiento nacional, debe renovarse también desde el punto de vista literario, formal y estético. Debe renovarse de los lazos de las falsas tradiciones reaccionario-conservadoras, y al mismo tiempo debe oponerse a la decadencia que conduce a la literatura a un callejón sin salida.

Puede servir de modelo la actitud de los escritores rusos en la confrontación de la vida y de la literatura. A este respecto es urgente demoler las opiniones reaccionarias generalmente difundidas acerca de Tolstoi y Dostoievski, y, contemporáneamente, comprender las raíces humanas de su grandeza literaria. El hecho más importante es que los escritores, en su humanidad y en su arte, adhieren siempre a un gran y progresista movimiento popular. Poco importa en qué movimiento popular el escritor singular encuentra el objeto de su adhesión: Tolstoi arraiga en la clase de los campesinos, Dostoievski en los atormentados estratos plebeyos de la ciudad, Gorki en la clase obrera y en la de los campesinos pobres. Pero los tres han arraigado en movimientos que tienden a la emancipación del pueblo, y por ella combaten en lo profundo de su alma. La consecuencia cultural y artística de esta adhesión es que los escritores superan su aislamiento, su función de simples observadores, consecuencia del actual estado de desarrollo de la sociedad capitalista. De este modo se hace posible una actitud crítica libre y desprejuiciada frente a las tendencias poco favorables al arte, propias de la civilización actual. Combatir estas tendencias recurriendo a criterios de arte puro y a las aplicaciones formales de formas nuevas, parece cosa desesperada: el destino trágico de los mejores escritores occidentales del último siglo señala claramente la verdad de esta tesis. En cambio, la adhesión más íntima a un movimiento de masas que combate por la emancipación del pueblo provee a los escritores aquellos grandes puntos de vista y los temas fecundos con los cuales un verdadero artista puede desarrollar las formas artísticas genuinas y eficaces, adecuadas a la

verdadera exigencia de la época, aunque contrasten con sus corrientes de superficie. Semejante orientación psicológica de los escritores contiene en sí los presupuestos humanos del gran realismo posible en nuestros tiempos.

Estas observaciones muy esquemáticas eran necesarias para poder extraer nuestras conclusiones finales. Jamás el mundo ha tenido tanta necesidad de una literatura realista como en nuestros días. Y tal vez jamás la tradición del gran realismo ha estado sepultada bajo una masa tan espesa de prejuicios sociales y artísticos como hoy día. Por eso mis reclamos a Balzac y Tolstoi me parecen llenos de actualidad. No para proponerlos como ejemplos a imitar, como modelos. Seguir un ejemplo no es imitarlo: solamente conduce al justo reconocimiento de la tarea y al estudio de las premisas necesarias para resolverlo. Así Goethe sirvió de ayuda a Walter Scott, Walter Scott a Balzac, Balzac a Dostoievski. Pero, no obstante, Walter Scott no ha imitado a Goethe, como Balzac no ha imitado a Walter Scott, como Dostoievski no ha imitado a Balzac. El camino concreto de las soluciones a seguir por parte de los escritores se reconoce solamente en el ardiente amor al pueblo, en el profundo odio por sus penurias concretas y por sus verdaderos enemigos, en la revelación despiadada de la realidad y al mismo tiempo en la inmutable fe puesta en la evolución de la humanidad y de la nación.

Si hoy, cuando en todas partes se desea una literatura que esclarezca la actual situación, cuando la gran literatura realista parece destinada a desarrollar una función directiva más que nunca unida a la renovación democrática de la nación, si hoy llamamos a Balzac y a Tolstoi y los oponemos al zolismo, creemos asumir con esto una tarea de actualidad, combatiendo los prejuicios sociológicos y estéticos que han impedido a numerosos óptimos escritores alcanzar el más alto realismo para ellos accesible. Lo sabemos: la evolución de la literatura y de los escritores fue impedida por fuerzas sociales demasiado evidentes y concretas; esto es, por la reacción de un cuarto de siglo, que desembocó al fin en la diabólica mueca del fascismo. La liberación política y social ha llegado, pero las nieblas de la reacción pesan todavía sobre el pensamiento de las grandes masas, oscu-

reciendo su clarividencia. Esta situación difícil y peligrosa impone una gran responsabilidad a la literatura. Pero para los escritores no es suficiente la clarividencia política y social. Es indispensable también la clarividencia literaria, y es a la solución de estos problemas que mi libro quiere aportar una modesta contribución.

GEORG LUKÁCS

Budapest, diciembre de 1945.

ÍNDICE

| | |
|---|-------------|
| <i>Introducción</i> | <i>Pág.</i> |
| El realismo francés..... | 7 |
| Balzac: "Los campesinos"..... | 31 |
| La polémica entre Balzac y Stendhal..... | 87 |
| Para el centenario de Zola..... | 111 |
| El realismo ruso..... | 125 |
| Importancia mundial de la crítica literaria democrática rusa..... | 127 |
| Tolstoi y la evolución del realismo..... | 163 |
| Dostoievski..... | 265 |
| La "Comedia humana" de la Rusia prerrevolucionaria..... | 285 |
| Tolstoi y la literatura occidental..... | 333 |