

TEORÍA DE LA NOVELA

György Lukács

Fragmento

INTRODUCCIÓN

DEL ALMA A LAS FORMAS. LOS AÑOS DE APRENDIZAJE
DE GYÖRGY LUKÁCS[1]

Al cumplirse los cien años del nacimiento del pensador húngaro György Lukács, parece llegado el momento exigido por la costumbre de reconsiderar su legado intelectual. Sin embargo, afrontar en esta ocasión ese ingente testimonio de escritura no tanto al tenor de las determinaciones que acompañaron un desarrollo jamás lineal ni exento de tensiones objetivas, sino desde el aspecto explicativo que entendemos por historia de la modernidad puede resultar, en cierta medida, sorprendente. Una consideración actual, desde este ahora nuestro un punto desconcertante, de la figura enigmática de Lukács, confirma bien a las claras los niveles de ambigüedad que cabía esperar de su peculiar itinerario histórico. Su obra temprana, además, nos servirá aquí para mostrar, otra vez, que el severo crítico de Joyce y Kafka no carecía de gusto ni ignoraba tampoco los riesgos de una apuesta cerrada por un «mundo otro». La atención que la crítica cultural concede hoy a los inéditos depositados en el Archivo de Budapest — correspondencia juvenil, escritos húngaros, proyectos inacabados de promoción académica, diarios, etc.— y la revalorización progresiva de su obra de juventud, obstinada e incluso maliciosamente negada por el autor con una coquetterie de plurales lecturas psicológicas, apuntan unos rasgos quizá insólitos en un personaje que representaba por sí solo, tiempo atrás, toda una época de seguridades forzadas; del voluntarismo radical del período posbélico al probabilismo ético de resistencia de los años de Guerra Fría.

Cada día se perfila con mayor convicción esa fidelidad intencional que permea el proyecto ontológico de Lukács por encima de las conversiones, rectificaciones, correctivos tácticos o simples «astucias de la razón» que pudieran inducirnos al error metodológico de la fragmentación de su pensamiento. La realidad es, en opinión de Lukács, apenas un campo de posibilidad para el hombre, que debe optar resueltamente por la acción o resignarse bien al compromiso, más o menos mediado de nostalgias, bien a la indiferencia gregaria ante el todo administrado. La propuesta lukacsiana resulta, en efecto, sugestiva y abierta a desarrollos de consecuencias enriquecedoras. El hombre histórico como un complejo de potencialidades, a la zaga siempre de esa categoría inaprensible que denomina

individuo genérico; a saber, el máximo posible de humanidad arrancado por el trabajo, la autoconciencia y la sensibilidad a la realidad específica. La genealogía ilustrada del proyecto a nadie ha de sorprender. El hombre concreto capaz de transformar su destino histórico, siempre determinado por el tiempo, en una metáfora trascendental de la evolución de todo el género humano. Tampoco sorprenderá, asimismo, la perseverante recurrencia fáustica: «En mi propio mundo interior quiero gozar de aquello que a la humanidad entera le ha sido otorgado [...] agrandando mi yo hasta ser uno con ella, y con ella misma terminar por fin en el gran naufragio».

Lukács constata desde fecha bien temprana —no hay que olvidar su juvenil doctorado en derecho con Bódog Somló— que las antinomias del pensamiento no declaradamente reaccionario —ni prusiano, ni nacionalista, en suma—, del pensamiento burgués liberal, producen y reproducen las antinomias del criticismo kantiano. La filosofía ha de mediar de historia apenas reconoce que las formas de pensamiento adquieren pleno sentido solo a través de su integración en el mundo que aspiran a interpretar, cuando constituyen objetivaciones analíticas del mismo. Frente a los sistemas racionalistas clásicos que pretendían un conocimiento omnicomprendido del mundo, Kant sugería una prudente renuncia al todo, que tampoco por ello escorase hacia el escepticismo dogmático de corte empirista. Las formas del pensamiento, venía a decir, son conceptos teóricos que han asimilado ideas de totalidad fraguadas en el tiempo, pero sometidas también al juicio y a la razón práctica que discernirá analíticamente los elementos diferenciados que las constituyen.

El filósofo se erige, pues, en una especie singular de crítico cultural que ejerce una equívoca actividad mediadora entre el sistema, que adelanta ilusoriamente una coherencia ficticia, y las formas que se atribuyen a sí mismas un valor de verdad incompatible con su génesis instrumental. Los diferentes conceptos que objetivizan momentos analíticos concretos —subjetivismo, naturalismo..., marxismo vulgar— apenas son otra cosa que unidades heurísticas complejas que ordenan un caos de estímulos y percepciones, datos empíricos, que el crítico debe precisar a través de su historización específica.

Una lectura no idealista de las figuras del pensamiento las presenta, desde luego, como meros criterios ordenadores del sinsentido de lo inmediato, condenadas a su vez a dar expresión singular al carácter fragmentario de nuestra percepción de las cosas. Solo una perspectiva holística que presuponga cierta imagen de totalidad coherente, aunque quizá conscientemente artificial, permitirá al crítico dotar de sentido a cada uno de los elementos que constituyen la cultura, prestarle una dimensión comprensiva, además, y atribuirle una significación universal.

Tal es, en resumidas cuentas, la razón última de la terminología abstracta de la reflexión lukacsiana. Todo su complejo periplo intelectual constituye una dramática profundización en el carácter ambiguo de la cultura. El especialismo, la tecnificación del conocimiento no alcanzan a proporcionarnos una comprensión válida del mundo del hombre, pero tampoco una interpretación metafísica del mismo es capaz de justificar las cesuras que jalonan su brusco desarrollo histórico. La cultura, ha escrito Markus, fue el único pensamiento de

Lukács. La cultura como el mundo de las objetivaciones, como la forma de una naturaleza civilizada —filosofía, ciencia, arte—, pero también como refinada síntesis de la personalidad total del individuo, síntoma transferible de la apropiación subjetiva de aquella cultura objetivada.

Sin embargo, ya Simmel había reparado en esa particular escisión que en el mundo contemporáneo se establece entre cultura objetiva y subjetiva. La división del trabajo, agudizada en el capitalismo, distancia al trabajador de sus productos, añade a estos significados ajenos al proceso natural de elaboración. Pero también es cierto que, además, esa escisión estipula una economía del tiempo que convertirá paulatinamente la cultura en prerrogativa lujosa de sociedades capaces de generar una producción material excedente, que posibilite también la emergencia de unas clases ociosas que administren en beneficio propio las plusvalías del intercambio social.

Solo la cultura nos alienta a concebir siquiera la posibilidad de una vida no enajenada, rica en matices y forjada sobre acciones asumidas; pero, asimismo, la gestión histórica contemporánea de esta misma cultura nos sitúa ante su crisis insoluble; nos permite entrever, por así decir, aquello que jamás nos será dado realizar. Las diferentes tentativas de conciliación que Lukács propondrá a lo largo de su dilatado testimonio escrito son, en síntesis, diversas formulaciones empuñadas en disolver las antinomias de esa tragedia moderna de la cultura.

La sensibilidad intelectual característica de la generación húngara de fin de siglo ha sido calificada de anticapitalismo romántico. Quizá en el caso de Lukács las raíces del proceso de radicalización que había de conducirle al rompimiento con la cultura oficial presenten cierta tonalidad paradigmática. A su remoto origen de judío asimilado habría que añadir la beligerante apropiación paterna de los estímulos de ascenso y triunfo social peculiares de la incipiente burguesía industrial húngara. La situación periférica de Hungría en el ruralizado Imperio austríaco, la persistencia de un antiguo orden administrativo de querencias feudales en el ápice de la burocracia estatal y los tibios conatos de modernización pretendidos por el todavía indefinido estrato social de la nueva burguesía, dispuesta siempre a la emulación de la ideología Junker del vecino modelo prusiano, esbozan a grandes rasgos el universo simbólico de la clase dirigente húngara. Nada más obvio, en consecuencia, que la constante invocación a la autenticidad por parte de la joven generación.

Lukács ha relatado la ritualización de las relaciones familiares que era norma en su ambiente social: el protocolo como código de una conducta orientada en exclusiva a la reproducción social, por un lado, y por otro, una agobiante lectura familiar de la recién alcanzada ética del éxito, ya sancionada públicamente mediante la concesión imperial del aristocrático von. Parece obsesiva la reiteración paterna: «Es imposible trazar la divisoria entre el éxito exterior y el interior», escribe a Lukács en 1910 en un período de aguda crisis de identidad. Y más adelante le estimula hacia «una brillante carrera académica»..., puesto que había renunciado a un envidiable porvenir como jurista. No debieron de caer en saco roto las admoniciones familiares, pues en el Diario juvenil y en la extensa correspondencia de esa primera época emerge una y otra vez el fantasma de la

Habilitación académica alemana, abandonada una primera tentativa hacia la bohemia intelectual: «No sé escribir poemas», confiesa a Irma, y además el ensayo encierra en sí mismo el nudo de contradicciones de la modernidad (del punto de vista fragmentado al objetivismo erudito, lo que añade significación simbólica al género). La vida se hace burguesa, escribe Lukács al hilo de Storm, en primer lugar a través de la profesión burguesa. La profesión es la única forma de existencia posible para la burguesía tardía, «abocada al compromiso y ajena a los ideales de ruptura que la legitimaron en su lucha contra el feudalismo». La vida burguesa, por consiguiente, como amarga Erlebnis de la alienación. Las formas sociales como sucedáneos de toda experiencia espontánea y vital... «que sacie el alma».

Para la joven generación húngara la consciencia del apocalipsis rebasaba, con mucho, el sencillo recurso teórico de un inconformismo de época. La cultura magiar oficial apenas era fiel trasunto de la fredezza doméstica; caduca liturgia imperial de segunda mano y percepción cada vez más clara de un mañana sin futuro. «Solo han existido pensadores aislados —escribía un historiador contemporáneo—, consecuencia tal vez del aislamiento geográfico y de la historia trágica de Hungría; las abstracciones se han considerado irrelevantes, a la par que se magnificaba la importancia de lo concreto.» La cultura oficial volvía la mirada hacia atrás y traducía el legado conservador y nacionalista, de cuño clerical más que cristiano, en patriotismo antigermánico. La Deutschekultur, por otra parte, ejemplificaba a ojos vista los resultados de un desarrollo «moderno e internacional», conducido por una agresiva neoburguesía industrial y financiera. Y como evasión de esa disyuntiva el eticismo individualista formulado por el gran poeta Ady: quemar el egoísmo, transformar al individuo hasta convertirlo en el protagonista de una ruptura alternativa. Lukács desarrollará reflexivamente años después el alegato del poeta cuando diferencie, en Taktik und Ethik, la acción ética, dirigida esencialmente a la transformación interior e individual, a la práctica de unas normas impuestas por la rectitud personal, de la acción política orientada al asalto de unas instituciones que constituyen la mejor garantía de la continuidad del presente.

El radicalismo húngaro acentuaba así los postulados liberales y democráticos que la revolución burguesa había impuesto en los países avanzados, pero que en Hungría todavía suscitaban ecos abiertamente desestabilizadores. La impronta de Bartók, Balázs, el propio Lukács, como propulsores de una cultura urbana; el socialismo atemperado de Szabó, el intimismo aristocrático à la Tolstói confluyen en el compromiso renovador a la búsqueda de modelos que impulsará la nueva estética teatral —proyecto Thalia— y la difusión también a través de nuevas revistas como Siglo Veinte, Occidente, de las ideologías culturales de fin de siglo: darwinismo social, freudismo, empiriocriticismo, Lebensphilosophie, sindicalismo y... marxismo clásico. En síntesis, pues, un radicalismo burgués en movimiento pendular hacia una modernidad equívoca, consciencia de las dificultades que el carácter contradictorio del desarrollo occidental podría provocar en una Hungría atrasada y tradicional, por un lado, pero que comparte asimismo el convencimiento de la disgregación irreversible de la Gemeinschaft y de su íntimo contenido social reaccionario en la instrumentalización nostálgica de Tönnies. No por azar, entre las inteligencias más perspicaces de la época la

opción era diáfana: eticismo o esteticismo; Kant o Dostoievski («Si es imposible transformar la sociedad, solo nos queda la rigurosa transformación interior»).

En la trayectoria del joven Lukács se expresa mejor, quizá, que en cualquiera de sus contemporáneos, esa conciencia de tiempo límite. La reconciliación con la Hungría oficial constituye en su caso personal una faceta subsidiaria al gran rechazo del mundo burgués como unidad de sentido alienada en su esencia. La cultura burguesa consiste inexorablemente en negatividad, en suspensión de todas las capacidades humanas no orientadas directamente a la acumulación; esa quimera paterna por el ahorro: de tiempo, de inteligencia. Lukács descubre entonces esa franja tenue e indefinida que pugna por afirmarse en los límites de tolerancia que todavía están dispuestas a conceder las sociedades modernizadas: la intelectualidad crítica, la Deutsche Intelligenz aún no crispada por la guerra que alinea personajes tan dispares como Simmel y Dilthey. Lukács escribe *Historia evolutiva del drama moderno* en 1911, obra de reconocimiento a sus maestros y ajuste de cuentas personal con el período formativo de Budapest.

El radicalismo intelectual húngaro había encontrado en el teatro el instrumento más apropiado para la «subversión de conciencias» que pretendía. A la ética naturalista, moralizante o folclorista mondaine, acaso ya demi mondaine, oponían un escenario convertido en microcosmos del hombre contemporáneo, donde se visualizaban los conflictos individuales a través del drama. La existencia humana se hacía problemática al acentuar estéticamente los sinsentidos a que el mundo contemporáneo forzaba la comunicación, la vida. El proyecto teatral Thalia proclamaba sutilmente una ética otra por la palabra de Ibsen, Hebbel o Strindberg; la cara oculta de la platitude biempensante saltaba a escena en un ejercicio pionero de agitprop: Hauptmann, pero también el Freie Volksbühne, Balázs, Kodaly... Lukács reflexiona al respecto: «El hombre del drama es siempre un tipo; el carácter y la acción no son en él separables». El destino queda disuelto en la presión insoportable que la situación ejerce sobre el héroe. Lukács prosigue: «¿Es posible un drama moderno? ¿Cuál es su estilo? Lo verdaderamente social de la literatura es la forma. Solo a través de ella se produce un efecto en el público —tiempo, ritmo, luces... destacan unos aspectos y se disuelven otros, son factores de la vida espiritual que actúan como posición frente a las cosas y frente a la vida».

La estética del drama moderno se perfila ante la mirada contemporánea como una simbología del hombre conflictivo, en desacuerdo consigo mismo e impotente para fantasear siquiera una armonía que estimule la lucha por la conciliación. Sin un sentido de vida colectivo que aúne artista y público, el naturalismo había demostrado que mal podía ofrecer algo más que una mera técnica, el individualismo exacerbado que se debate entre la evasión y la esterilidad. «El naturalismo acabó por ser una poesía de las cosas», ha ironizado Feher. Los modelos sociales alternativos, sin embargo, tampoco podían proceder entonces sino de una ética personalizada en los ideales del elitismo clasicista que aspiraba a presenciar, olímpicamente, la caída de la humanidad europea. «La sabiduría trágica exige ser capaz de ponerse límites», advertía Paul Ernst con mal disimulada irritación. «Huyamos antes de que nos disperse el invierno», era la recomendación de Stefan George desde una Alemania neobismarckiana.

A un sofisticado nivel de elaboración, el problema había sido ya planteado por Thomas Mann: Tonio Kröger es incapaz de optar entre el arte y la vida; el arte compromete y exige, cuestiona las seguridades de la vida, a las que, por otro lado, tampoco Kröger parece dispuesto a renunciar. ¿Continuidad sencilla, routine sin altibajos al decurso de las cosas, o atención crispadora a las urgencias del alma? La auténtica tragedia de la cultura se define, en los inicios del siglo, como esa dificultad insuperable de «dar sentido» a los productos estéticos creados por el hombre con el propósito de interpretarse a sí mismo. También la reflexión estética de Lukács arranca curiosamente del dictum kantiano que inquiera la posibilidad misma de la autonomía del arte individual. La metodología de las Geisteswissenschaften, la historización simmeliana y el análisis diltheyano de la forma, en particular, constituye un ventajoso instrumento ordenador de impronta, igualmente poskantiana, muy cercana al formalismo visualista, resueltamente crítico para con el positivismo historiográfico. El eclecticismo metódico de Simmel analizaba los fundamentos sociológicos de la obra de arte mediante un hábil recurso a la fusión de los heterogéneos elementos que incidieron en su consecución de significado: cuando no es posible el consenso acerca de los valores de la cultura, una fenomenología genética que rastree en cada objeto estético sus componentes ideológicos y formales, objetivados luego en tipos de alcance universal, es obvio que, cuando menos, había de resultar atractiva a la nueva generación.

El propio Lukács ha confesado la impresión que produjo en su formación estética el bellissimo ensayo de Dilthey *Das Erlebnis und die Dichtung* (1905), que abría nuevos modelos comprensivos para la obra de arte individual. También, según Dilthey, la obra de arte posee una génesis singular que consiste en la recopilación orgánica de elementos estéticos y sociólogos, de ideologías y residuos formales del pasado. Sin embargo, las formas adquieren una dimensión intemporal y absoluta al expresar las realidades metafísicas del alma. Las categorías estéticas devienen así una metaestética que estudia la estructura apriorística de la conciencia humana; la sociología, por su parte, se responsabilizará de encajar las experiencias sociales concretas en la «cosmovisión imaginativa» que la obra de arte encarna. Con todo, tampoco los ideólogos de las ciencias del espíritu dejan de percibir el carácter voluntariamente artificial de la nueva metodología. Sin orientación ni convicciones, confiesa Simmel, la cultura contemporánea se repliega en la superficialidad y el aislamiento... o en la mera individualidad. Y concluye con un ejemplo que hace Justicia a la perspicacia del método: sin una concepción trágica del mundo que niega el libre albedrío —María Estuardo, de Schiller— la tragedia se convierte en un arduo ejercicio estilístico. No distaban demasiado de planteamientos semejantes las reflexiones de Meier-Graefe con el pretexto de la crítica simbolista del naturalismo: «Abandonamos los universales significativos a cambio de sensaciones e impresiones sin sentido; el artista confinado a expresar sus experiencias vitales únicas y privadas, que por su misma condición bien poco podrán contribuir al tesoro común de la humanidad que es la cultura». También el impresionismo narrativo, ese relativismo cultural sin principios, en severo diagnóstico de Bloch, hallará su absoluto metafísico en Verdun. La conversión de Simmel al pangermanismo, apenas declarada la guerra, entrañaba una lección bien triste.

Meszáros ha estudiado la evolución intelectual del joven Lukács en función de ...