

CRITICA DEL VANGUARDISMO

por GEORG LUKÁCZ

Trad. especial del alemán (Neue Deutsche Hefte) por Ramón de la Serna

Está en la esencia de la cosa que las tendencias antirrealistas, vanguardistas, parezcan seguir siendo las predominantes en la sobrehaz de la vida literaria, por lo que estará muy en su lugar anudar aquí el hilo de nuestras consideraciones, para, partiendo de la crítica del vanguardismo, desarrollar por modo polémico y dialéctico los puntos de vista en lo que a las posibilidades del realismo burgués se refiere. Será, pues, ineludible confrontar las dos tendencias cardinales de la literatura burguesa contemporánea en relación con cuestiones y soluciones en la esfera de los problemas decisivos de concepción del mundo y arte.

En semejante confrontación de tendencias deberá hacerse recaer el acento en las cuestiones y conclusiones en la esfera de la concepción del mundo (concepción del mundo en el viejo modo traslático, no en sentido estrictamente filosófico). Lo que en absoluto deberá evitarse es precisamente lo que en la teoría burguesa vanguardista del arte suele representar el principal papel: la acción de buscar la división de los caminos en lo formal, en la manera, en la configuración técnica directa, en la técnica literaria. Se obtiene así, desde luego, una bien simple claridad en el deslinde de lo "moderno" para diferenciarlo de lo "anticuado", de lo que es mero legado del siglo XIX. Lo que en realidad se hace es enturbiar justamente los problemas formales decisivos, esenciales, mezclar y confundir la esencial dialéctica íntima de las transiciones. La polarización, en apariencia inequívoca, que por consideraciones de este tipo se obtiene, fija falsamente las transiciones como polos y vela y oscurece aquellos principios que condicionan los verdaderos contrastes.

Procuremos esclarecer con un ejemplo la exactitud de este punto de vista. Piénsese en la técnica del monólogo interior, en el alud de asociaciones en libertad, en tropel, desencadenadas, como medio de la caracterización y la narración. Pues bien, si se consideran desde este punto de vista —exclusivamente— los monólogos del señor Bloom en la toilette y de Madame Bloom en la cama, en el comienzo y el final del "Ulises" de James Joyce, por una parte, y el gran monólogo de Goethe al despertarse en "Lotte en Weimar" de Thomas Mann, por otra, muy fácilmente se verá en ellos la manifestación de la misma tendencia literaria, lo que algunas observaciones de Thomas Mann sobre la manera de Joyce parecen confirmar.

Desde el punto de vista del verdadero estilo no puede concebirse cosa más distinta que estas dos novelas, incluso en las escenas "parecidas" a que hemos aludido. No es lo decisivo la diferencia de nivel espiritual que en seguida llama la atención. Lo es, por el contrario, el hecho de que en Joyce el fluir incontenido de las asociaciones no es sólo simple técnica del modo literario, sino, al mismo tiempo, la forma interior de la exposición épica de situaciones y caracteres, es decir, como principio de la estructura estética del "Ulises", algo artísti-

camente cardinal, supremo. En Mann, por el contrario, el libre juego de las asociaciones es realmente pura técnica, utilizada para rastrear y descubrir algo muy allende su inmediatez y hacerlo inteligible, a saber: la figura de Goethe en sus relaciones multiformes y jerárquicamente articuladas, con el mundo social y espiritual en torno, sin que, ni por un instante, se evidencien estas relaciones como algo puramente momentáneo, estático, manifestándose, por el contrario, como entrañadísimas tendencias en el despliegue de su personalidad, con las que ha de considerar y ponderar cuánto se refiere al pretérito, al presente y al futuro, como efectivamente lo hace. Por eso el libre fluir de las asociaciones es sólo aparente y se desenvuelve sólo en el nivel de lo puramente inmediato. En realidad, se trata de algo compuesto y recompuesto, trabajado y elaborado con el máximo rigor, y ello tanto en el aspecto del orden de sucesión, que ahonda más y más en lo esencial, lo que trae consigo que todo objeto (persona, suceso, etc.) que surge y se sumerge de nuevo sólo sobre su lugar y su peso específico en este dinámico encañamiento, tanto en este aspecto, decimos, como, consecuentemente, en el de extensión y duración, de modo que cada detalle sólo según su importancia, tanto subjetiva como objetiva y exclusivamente por ello, es situado en el foco luminoso con la elucidación de lo esencial. La composición, pues, según su auténtico contenido y su carácter auténtico, es verdadera composición épica. Las transiciones dinámicas, sus "aceleraciones" y "retardaciones", responden, de modo perfectísimo, a las normas tradicionales de la épica, aunque, ciertamente, lo hagan en forma original.

Seríamos injustos en la consideración de los propósitos y la capacidad literaria de Joyce, si interpretáramos su consecuente agarrarse a la sobrehoz, a la superficie, a lo fugaz y momentáneo, y la huida de cuanto signifique pensamiento o sentimiento, que se evidencia como totalidad en su novela, seríamos injustos, decimos, si interpretáramos ésto como falla, como impotencia en el logro de lo pretendido. No. Todo esto es lo que Joyce quería y lo que logró adecuadamente con sus recursos técnicos específicos. Joyce pretende justamente lo contrario de lo que pretende Thomas Mann. De la incansable, de la oscilante movilidad de todos los detalles, de su dinámica permanente, pero sin meta, sin dirección, sin finalidad, surge en Joyce, épica considerada, un conjunto que en su integridad es estático, que se propone trasuntar una pura adecuación como expresión total y lo consigue.

El contraste que aquí se manifiesta de desarrollo o adecuación de las obras como totalidades, es tan importante para la confrontación que aquí nos proponemos, que sobre él habremos de volver. Esta preliminar contrastación sólo persigue elucidar el estado del asunto, el hecho de que cabalmente en esta cuestión del trasponer a primer término lo puramente formal, los problemas de exposición, de representación, trae consigo necesariamente el pasar de largo y dejar a un lado, por la vía de lo específico, la auténtica peculiaridad artística de las obras o autores de que se trate.

¿De qué depende, entonces, el verdadero estilo de una obra? ¿Qué es lo que condiciona su intención en éste o en el otro sentido? (Nota bene: nos referimos a la intención que en la obra cobra expresión configurada y que no necesita coincidir, en absoluto, con el propósito consciente del autor o con su opinión sobre la obra misma). La diferencia, el contraste que se evidencia aquí, no es ya el de la técnica literaria, el de la forma —tomada en sentido formalista—, sino el de la "concepción del mundo" poética, el de la imagen del mundo que en la obra ha de cobrar plasticidad, el de la actitud del autor respecto de ésta su visión de la realidad, el de la valorización de la imagen del mundo por tal modo apresada. En el designio de reproducir adecuadamente esta imagen del mundo, en la totalidad de sus determina-

ciones objetivas y subjetivas, con recursos literarios, emerge la intención que a nuestra consideración importa. En las obras constituye el fundamento de los auténticos problemas de la forma, mas no ya en sentido formalista, sino como forma que surge del carácter de la substancia, de lo sustantivo, del supremo contenido y que es la forma específica de este contenido específico justamente.

El centro, la entraña de este contenido que determina la forma, al cabo es siempre el hombre. Cualesquiera que sean el punto de partida directo, el tema concreto, el propósito inmediato, etc., de una creación literaria, su más hondo carácter se expresa en la pregunta: ¿qué es el hombre?

Con ello hemos llegado al punto donde la línea divisoria se hace más claramente visible. Si consideramos esta pregunta desde la alta esfera de una generalización racional, aún independiente, pues —por lo pronto—, de todos los problemas formales de la literatura, en lo que se refiere a la realidad (se sobreentiende que también a la literatura) de una de las tendencias, retornamos a la determinación de Aristóteles, que también nació independiente de problemas estéticos: llama al hombre ζῷον πολιτικόν, animal social, señalando con ello una orientación concreta a la consideración del mundo acorde con su determinación. Al mismo tiempo, sin embargo, roza el problema central de toda gran literatura realista. Ya se trate de Aquiles o de Werther, de Edipo o de Tom Jones, de Antígona o de Ana Kariénina, de Don Quijote o de Vautrin, lo social-histórico, con todas las categorías que de ello son secuela, no podrá desprenderse de su realidad, en el sentido hegeliano, de su ser en sí, de su modo esencial ontológico, por usar un término de moda. La peculiaridad puramente humana, individualísima y típica hasta la médula, de estas figuras, su densidad de sentido artístico, van indisolublemente unidas a su concreto arraigar en las relaciones concreto-históricas, humanas, sociales, de su existencia.

Completamente distinta es la intención ontológica en la tarea de determinar la substancia humana de sus figuras por parte de los autores más eminentes de la literatura vanguardista. Dicho en pocas palabras: para ellos "el" hombre es el individuo solitario desde la eternidad y según su esencia, desprendido de todas las relaciones humanas y de las sociales ante todo, ontológicamente independiente, existiendo sin ellas. Leamos, por ejemplo, la siguiente confesión del tempranamente fallecido y dotadísimo novelista americano Thomas Wolfe: "Mi sentimiento de la vida se basa en la firme convicción de que la soledad no es, en modo alguno, algo raro y curioso, algo peculiar en mí y en algunos otros solitarios, sino el hecho central, ineludible, de la existencia humana". Un individuo así puede eventualmente, mas sólo —desde el punto de vista ontológico— ulteriormente, y en el más profundo sentido superficial y contingentemente, entrar en relación con otros individuos, pero estos, según su propia esencia, al cabo serán tan solitarios como él, vivirán en idéntica independencia de las relaciones humanas, sólo por sí mismos y para sí mismos.

No se confunda la soledad —ontológica— "del" hombre con algunas figuras de solitarios de la literatura realista. Aquí se trata de la situación de un ser humano —más o menos transitoria, incluso permanente en algunos casos— condicionada concretamente por su carácter, por las circunstancias de su vida o por la acción recíproca de ambas cosas. Semejante soledad puede ser puramente exterior, como la del Filoctetes de Sófocles, dejado en la isla de Lemnos, o puede ser consecuencia necesaria de un proceso íntimo, como en el Frédéric Moreau de la "Education sentimentale" de Flaubert o en el Iván Ilitsch de Tolstoi. Pero siempre será

parte, momento, agudización, culminación, etc., dentro de la coexistencia concreta, social-histórica y la mutua acción de seres humanos concretos. Su necesidad es, todo lo más, el típico destino de tipos determinados bajo circunstancias social-históricas de igualmente concreta determinación. Yuxtapuesta a estas figuras, incluso en torno de ellas, en constante relación de reciprocidad con su soledad, la coexistencia y el recíproco influirse de los demás seres humanos, sigue invariablemente su curso. En una palabra: esta soledad es un especial destino social y nunca una universal o eterna "condition humaine".

Este criterio, esta concepción, sin embargo, son característicos de los pensadores y poetas de la decadencia. En estas líneas hemos de tratar lo menos posibles de filosofía, pero es difícil pasar por alto la densa y pintoresca expresión de Heidegger, que define la existencia humana como "arroje" (I) en la existencia justamente, dándonos así la mejor descripción de esta soledad ontológica del individuo humano. Pues con el "arroje" en la existencia no sólo quedan determinadas la vida y la esencia de todo individuo como ser solitario, desgarrado, desprendido de toda conexión y relación, sino que como principio se deriva de la esencia misma de semejante concepción del mundo la fundamental incognoscibilidad del de dónde y el adónde.

De aquí se sigue, ante todo, la historicidad de semejante existencia (Que en su sistema maneje Heidegger una "auténtica" historicidad, no toca para nada estas consideraciones. El autor de estas líneas ha demostrado en otro lugar que en Heidegger es despreciada como "vulgar" la historicidad verdadera, mientras la historicidad "auténtica" es idéntica objetivamente a la ahistoricidad aquí descrita). En el despliegue literario se nos presenta ésta en doble forma. En primer lugar, el proceso del caso, el acaecer de que para el ser humano se trate en cada ocasión, comienza con su propia existencia personal. No existe para él —ni para los autores vanguardistas, por lo tanto— antes o después de su irrupción, de su aparición en el mundo, ninguna clase de existencia, ligada, atada a su esencia, a su vida, capaz de modificarla o ser por ella modificada. En segundo lugar, esta existencia, tomada en sí misma, carece de historia íntima. Insensata e inexplicablemente, la esencia del hombre es sencillamente "arrojada" al mundo. Ni en viva acción recíproca, ni en viva contradicción, podrá en él desarrollarse, infundirle forma o ser por él moldeada, crecer o degenerar en él. La máxima movilidad aquí posible es un desvelar y revelar de lo que la esencia del hombre, en sí misma, ha sido desde la eternidad, es decir: una movilidad del sujeto que observa, no de la realidad observada.

Naturalmente que un principio de esta índole sólo podrá desarrollar sus tesis con absoluta consecuencia en la más abstracta filosofía, y allí sólo en forma sofisticada, rabulística. Si un autor de convicciones vanguardistas a tal punto acusadas acierta a tener dotes artísticas, su creación expresará también siempre, hasta cierto grado, un concreto "hic et nunc", un concreto aquí y ahora. Así es como se sienten y presienten Dublin en Joyce y la monarquía austro-húngara en Kafka y Musil, como atmósfera del acaecer. Ahora que esto sólo es para ellos —en mayor o menor medida— algo accesorio, no un factor integrante de lo artísticamente esencial.

Semejante concepción de la esencia humana deberá abrir brecha e imponerse, con hondo influjo, de un modo especial, en todos los principios de la creación literaria. Como nos ponemos una caracterización de las peculiaridades más importantes, las que aquí cobran vigencia, debemos iniciar nuestras consideraciones con una categoría que en la vida del hombre y por tanto, en el trasunto literario de la misma, desempeña un papel decisivo: con la cate-

goría de la posibilidad y ello con su diferenciación en posibilidad abstracta y concreta (real en Hegel).

Conexión, diferencia y contraste de estas dos categorías es ante todo el hecho de la vida misma. Considerada abstracta o subjetivamente, la posibilidad es siempre más rica que la realidad. Al sujeto humano parecen brindársele millares y millares de posibilidades, de las cuales sólo una parte ínfima puede hacerse realidad. Y el moderno subjetivismo, que quiere ver en esta riqueza ficticia, aparente, la auténtica cornucopia del alma humana, siente hacia ella una simpatía melancólica, mezclada de admiración, mientras a la realidad, que impide cabalmente la realización de tales posibilidades, la mira con, también, melancólico desprecio. La Sobeida de Hofmannsthal expresa así los sentimientos de la primera generación por esta vivencia poseída:

*Lo intenso de lo pensado tantas veces,
Ante la muerta realidad palideció...*

¿Hasta qué punto, sin embargo, son reales o concretas tales posibilidades? Desde luego, sólo existen en la representación subjetiva, llámese sueño, ensoñación, ocurrencia, rosario de asociaciones, etc. Faulkner, en quien la nivelación de la posibilidad en lo subjetivo, y por tanto abstracto, desempeña un gran papel, logra a veces una clara visión en el hecho de que por tal manera la realidad se hace subjetiva y arbitraria. Sobre una escena episódica, dice: "Hablaban todos a un tiempo, compitieron, se excitaron, disputaron, hicieron de una irrealidad, primero una posibilidad, luego una probabilidad y al fin un hecho inmovible, tal como las gentes suelen hacer cuando convierten sus deseos en palabras". Claro que todo esto vale como característica para todo individuo en mayor o menor medida, sea cual fuere el colorido, la reiteración, la intensidad, etc., con que la imagen de tales posibilidades aflora en su conciencia. Ahora bien, su número linda con lo infinito aun en la criatura de más pobre fantasía, a la que —sin hablar de su destino real— no podrá nunca concebirse la delimitada por semejante posibilidad. Su carácter abstracto se manifiesta ya en el mero hecho —el simple estado de ánimo, ni aun el aprehendido más entrañadamente, no llega a traer consigo determinantes reales de la vida— de que no acarrea consecuencias decisivas para el desarrollo de la personalidad. Esta, en general, está determinada por las disposiciones ingénitas, por su crecimiento o desmedro en el trecho de vida vivido ya, por los azares del destino íntimo y externo.

Ahora bien, nuevas posibilidades concretas la vida puede transformarlas en realidad. Quiere decirse que pueden presentarse situaciones ante las que el hombre puede elegir y en esta elección puede manifestarse su auténtica personalidad en forma que, a menudo, habrá de sorprenderle a él mismo. Las íntimas peripecias de la poesía, de la dramática especialmente, tienen generalmente por asunto el proceso de un abrirse paso, hasta tornarse realidad, de una posibilidad real rechazada o interceptada por las circunstancias, por el anterior acaecer. Su carácter de posibilidad real se evidencia en el hecho de convertirse en fundamento de la existencia de la personalidad de que se trate, incluso cuando esta existencia se concentra en un trágico declinar. De antemano, considerada puramente desde la esfera de la subjetividad de la personalidad de que se trate, esta real y concreta posibilidad no podrá diferenciarse de las incontables posibilidades abstractas, incluso hay casos en que yace en tan profundo estrato,

que, antes de la señal por el destino dada, ni siquiera como posibilidad abstracta aflora en la conciencia del sujeto y aún puede ocurrir que tras la elección y decisión no posea éste conciencia de sus propios motivos. Así, Richard Dudgeon, el discípulo del diablo en la comedia del mismo nombre de Shaw, después de haberse sacrificado como pastor Andersen confiesa no saber nada del asunto: "Una y otra vez me lo he preguntado, sin haber encontrado verdadero fundamento para obrar como lo hice". Y, sin embargo, se trata de una decisión que sitúa su vida entera sobre una base completamente distinta. Claro que aquí se trata de un caso extremo. Pero el carácter de irrupción que alienta en la peripecia, el brinco en cuya virtud la unidad y continuidad de la individualidad son anuladas y mantenidas al mismo tiempo, nunca podrán desligarse, inequívocamente, con seguridad, del complejo de posibilidades abstractas de un sujeto para enfrentarlas en forma evidente a las otras como posibilidades concretas. Sólo en la decisión y a través de ella se constituyen diferencia y contraste. Se sobreentiende, pues, que la literatura realista, como fiel trasunto de la realidad objetiva, lleve al despliegue de su exposición las posibilidades abstractas y concretas del hombre en ésta su vinculación real y su real contraste. El simple aflorar de las posibilidades concretas de un ser humano desvela y desenmascara a las abstractas como presencia efectiva, pero carente de íntima verdad. Así, por ejemplo, en la novela "Los Indiferentes", Alberto Moravia describe a Miguel, el joven vástago de una familia burguesa venida a menos. Quiere matar al seductor de su hermana. Premeditada la acción, en los preparativos del golpe son circunstanciadamente descritas las posibilidades abstractas de Miguel con todo su colorido y su moralidad subjetivos. Mas, por su desdicha se llega al acto y en éste, en todos sus deprimentes detalles, se muestra su carácter tal como es realmente: como el de un digno miembro del medio en que vive y al que pertenece y del que —como sujeto solitario— por momentos se había hecho la ilusión de poder escapar moralmente.

Así, pues, mientras la posibilidad abstracta sólo en el simple sujeto puede desplegarse, la posibilidad concreta tiene por premisa su recíproca acción con los hechos objetivos y las fuerzas de la vida. Ahora bien, éstos tienen siempre, necesariamente, un carácter objetivo social-histórico. Quiere decirse que la representación literaria de la posibilidad concreta presupone una representación concreta de seres concretos en concreta relación con el mundo exterior. Sólo por la viva y concreta acción recíproca entre el hombre y su medio puede la posibilidad concreta de un ser humano escapar a la mala infinitud y manifestarse como concreta, determinante posibilidad, justamente de este ser humano, en justamente esta fase de la evolución. Este es el único principio para la elección de lo concreto en la enormidad de las abstracciones.

La ontología que constituye el fundamento de la concepción del hombre en la literatura decadente, excluye a limine semejante principio de elección. Si al individuo que a sí mismo se atiene, al individuo solitario, suelto, desprendido del vínculo de la relación social, se le concibe como idéntico al verdadero, al auténtico, al entrañable ser de la realidad, para concepción semejante desaparece toda diferencia entre posibilidad abstracta y posibilidad concreta. Quedan misticadas en una igualdad de valor como principio. Cesare Pavese observa muy exactamente en Döblin y en Dos Passos una pendular oscilación entre "verismo superficial" (naturalismo) y "construcción abstracta expresionista". Pide —se refiere a Dos Passos— que se creen los personajes "eligiéndolos y eligiendo sus rasgos" (las caracterizaciones de Dos Passos son intercambiables, las de un personaje pueden muy bien aplicarse a otro). Sin plantear en este caso el problema de la posibilidad abstracta, describe muy exacta-

mente Pavese las consecuencias artísticas: la degradación ontológica de la realidad objetiva del mundo exterior del hombre y la congruente exaltación de su subjetividad, acarrear necesariamente semejante distorsión también en la estructura dinámica del sujeto.

SCHLIEMANN, EL HOMBRE QUE CREYO EN HOMERO

por JORGE TEILLIER

Azorín planteaba una vez que, dentro de algunos siglos, un consejo de críticos y eruditos se reuniría para decidir que "Martín Fierro" es un poema colectivo, de diversos autores anónimos, que una tradición de fines del siglo xx atribuyó a José Hernández, autor que en realidad no existió nunca. El problema azorinesco tenía una base real: en el siglo pasado el historiador George Grote, máxima autoridad en la materia, afirmaba en su "Historia de Grecia" (1846): "si se nos preguntara si realmente hubo una guerra troyana, tendríamos que contestar que, así como no puede negarse esta posibilidad, tampoco puede afirmarse su realidad. No poseemos más que el propio poema épico, sin ninguna evidencia adicional". Así en el mundo académico se planteaba la tesis de la improbabilidad de la existencia de Troya, del mundo descrito por Homero, y por ende, del mismo Homero. Pero nadie podía imaginarse que un ínfimo empleado de una empresa naviera iba a dejar sin validez las afirmaciones de los académicos, gracias solamente a su fe en la poesía. Aunque asaz conocida, creemos que será siempre conveniente recordar la historia que empieza cuando un niño de siete años, en Ankershagen, Meklenburgo (clásico lugar de "comedores de patatas", como los llamara Rimbaud), después que su padre le lee "La Ilíada", se hace la promesa de ir al lugar de Troya, para sacar a la luz las ruinas cantadas por Homero, yendo, por supuesto, contra la lógica de sus mayores, para los cuales el mundo homérico era un mero mundo de ficción.

Así, pues, vemos la historia de Schliemann como la de un hombre que cree en la poesía que se le revelara en su infancia y luego como la persistencia en mantener su creencia en ella y en sus sueños será la clave de su éxito. Esta obstinación premiada nos recuerda el caso de un coetáneo de Schliemann; el cartero Ferdinand Cheval, el que después de ver en una revista ilustrada la imagen de un palacio hindú, se dedica día tras día, durante más de treinta años, a construir solo su propio "palacio ideal" —reproducción fiel del palacio hindú— que ahora se alza, como mudo testimonio de los sueños realizados, en la aldea de Hauteville, al sur de Francia.

"Tres rasgos fundamentales caracterizaban a Schliemann, señala Emil Ludwig: obsesión romántica por el pasado, determinación inflexible y tendencia a interpretarlo todo literalmente". El sentido práctico aliado a la ensoñación, la aventura aliada al orden. El joven Schliemann concibe una determinación inflexible: hacerse rico. Pero no creemos que por mero "amor al oro", como asegura Ludwig. Pues el oro era sólo el medio (como lo prueba más tarde) de cumplir el propósito clave de su vida, que va como ovillo de Ariadna, de la infancia a la madurez: desenterrar las ruinas de la antigüedad clásica.