

6

Georg Lukacs *

¿Narrar o describir?

Georg Lukacs

Narrar o describir

LE01- 105
16 COPIAS

N. 116

Contribución a la discusión sobre el naturalismo y el formalismo

Entremos en seguida *in medias res*. En dos famosas novelas modernas, *Nana* de Zola y *Ana Karenina* de Tolstoi, encontramos la descripción de una carrera de caballos. ¿Como abordan esta tarea ambos escritores?

La descripción de la carrera es un ejemplo espléndido del virtuosismo literario de Zola. Todo lo que pueda ocurrir en una carrera se describe con exactitud, con plasticidad y con sensibilidad. La descripción de Zola es una pequeña monografía sobre la moderna carrera al trote, seguida con la misma persistencia a través de todas sus etapas, desde el momento en que se ensillan los caballos hasta la llegada a la meta. La tribuna de los espectadores aparece con la pompa de colores de una revista de modas parisiense bajo el sagrado imperio. Además, también lo que sucede entre los jockeys se representa exactamente, en todos sus aspectos; la carrera termina con una gran sorpresa y Zola no se limita a describir esta sorpresa sino que desenmascara la artimaña que la provoca. Pero, a pesar de su virtuosismo, esta descripción sólo constituye una digresión en el conjunto de la novela. Los hechos de la carrera tienen una ligazón muy débil con la trama, hasta el punto que se le podría pasar por

* Georg Lukacs nació en Hungría en 1885. Estudió filosofía y en su primera etapa fue fuertemente influido por Simmel y Max Weber. A comienzos de la década de 1920 aborda el marxismo y profundiza su reflexión sobre la filosofía hegeliana. Entre 1914 y 1915 escribe su *Teoría de la novela* y, en 1923, se publica *Historia y conciencia de clase*. En las décadas de 1930 y 1940 da a conocer, en revistas, gran parte de sus ensayos sobre literatura; así, "Tendencia a partidismo", en 1932, "Reportaje o configuración?", en el mismo año, y trabajos sobre Orwell, Hauptmann y Thomas Mann. En 1943, aparecen sus ensayos sobre el realismo, en 1949 su ensayo sobre Thomas Mann y, en 1951, sobre los realistas alemanos del siglo XIX. En 1952, se publica *Beltrán y el realismo francés* y en años más tarde sus *Aportaciones a la historia de la estética*. La *novela histórica* aparece en 1955; *Los Prolegómenos a una estética marxista* en 1961 y, finalmente, en 1968 se edita *Significación actual del realismo crítico*. Lukacs murió en 1971.

alto ya que la vinculación consiste sólo en el hecho de que uno de los numerosos y fugaces amantes de Nana resulta arruinado cuando la artimaña se descubre.

La otra conexión con el tema central es todavía más débil, ya que ni siquiera se puede afirmar que sea un elemento de la trama. Sin embargo, y precisamente por eso, resulta mucho más sintomática para el estudio del método de la composición. El caballo vencedor, el que provoca la sorpresa, se llama también Nana. Y Zola no deja de subrayar abiertamente esta tenue y casual coincidencia. La victoria del homónimo de la mundana Nana, es el símbolo de su triunfo en el mundo o en el demi-monde parisense.

En (Ana Karenina) la carrera de caballos es el momento crucial de un gran drama. La caída de Vronsky implica un cambio enorme en la vida de Ana. Poco antes de la carrera advierte que está embarazada y, después de una dolorosa vacilación, decide comunicárselo a Vronsky. La emoción que le produce la caída de Vronsky, provoca la decisiva conversación con el marido. Inmediatamente después de la carrera, todas las relaciones entre los personajes principales de la novela, entran en una fase absolutamente nueva. Por lo tanto, la carrera no constituye un "cuadro", sino más bien una serie de escenas sumamente dramáticas, que marcan un giro abrupto en el conjunto de la trama.

Las funciones totalmente diferentes que cumplen las escenas de las dos novelas se reflejan en toda la composición.

En Zola, la carrera se describe desde el punto de vista del observador; en Tolstói se la narra desde el punto de vista del personaje participante.

El relato de la carrera de Vronsky constituye el verdadero objeto de Tolstói, quien se encarga de subrayar la importancia de esta carrera — que no tiene nada de episódica o casual — en la vida de su ambicioso oficial. Su carrera militar se ve obstaculizada por una serie de circunstancias y, en primer lugar, por su relación con Ana. Obtener la victoria en la carrera, delante de la corte y de la sociedad aristocrática es una de las pocas posibilidades que aún le quedan de satisfacer su ambición personal. Por eso, todos los preparativos y las etapas de la carrera constituyen los momentos de una acción importante y son relatados en su secuencia dramática. La caída de Vronsky es el punto culminante de esta fase dramática de su vida y aquí se interrumpe el relato de la carrera: el triunfo de su rival sólo merece una rápida alusión, sintetizada en una única frase.

Pero todo esto no agota el análisis de la concentración épica de esta escena. Tolstói no describe una "cosa" narra

acontecimientos humanos. Por eso, el desarrollo de los hechos se narra dos veces, de una manera genuinamente épica y no se lo describe a través de imágenes. En el primer relato, Vronsky — que participaba en la carrera — era la figura central; por lo tanto, era necesario exponer con precisión y competencia todo lo esencial de la preparación y de la carrera en sí misma. En el segundo, en cambio, las figuras principales son Ana y Karenin. La excepcionalidad del arte épico de Tolstói se revela en el hecho de que ambos relatos no se presentan uno a continuación del otro, sino que comienzan narrando toda la jornada anterior de Karenin y sus relaciones con Ana para convertir después el relato de la carrera en el momento culminante de la jornada. Ahora la carrera se convierte en un drama psicológico. Ana sólo sigue a la silueta de Vronsky y no ve nada de la evolución de la carrera y de las peripecias de los demás corredores. Karenin sólo observa a Ana y verifica sus reacciones con respecto a lo que le sucede a Vronsky. De este modo, la tensión de esta escena casi sin palabras, prepara la explosión de Ana cuando, de regreso a casa, confiesa a Karenin su relación con Vronsky.

El lector o el escritor formado en la escuela de los "modernos" podría objetar al llegar a este punto: si se admite que estamos en presencia de dos métodos diversos de representación artística, ¿no podría afirmarse que precisamente el hecho de vincular la carrera con importantes acontecimientos humanos de los personajes principales, la convierte en un elemento accidental, en una simple ocasión para la catástrofe del drama? Y, por el contrario, ¿no es acaso la totalidad acabada y monográfica de la descripción zolliana la que nos brinda el cuadro exacto de un fenómeno social?

Y entonces preguntémosnos: ¿qué es lo que puede llamarse accidental en la representación artística? Sin elementos accidentales todo resulta muerto y abstracto. Ningún escritor puede configurar algo vivo si evita por completo los elementos accidentales; pero, por otra parte, en la representación debe superar la casualidad destuda y cruda, elevándola al plano de la necesidad.

¿Acaso la plenitud de la descripción objetiva convierte a las cosas en artísticamente "necesarias"? ¿O no es más bien la necesaria relación de los personajes con las cosas, y los acontecimientos en los cuales se expresa su destino y a través de los cuales actúan y padecen? Precisamente la vinculación entre la ambición de Vronsky y su participación en la carrera, produce una necesidad artística muy diferente de la que puede ofrecer la totalidad de la descripción de Zola.

La existencia o la participación en una carrera de caballos puede ser, de hecho, sólo un episodio. Tolstol vinculó —de la manera más estrecha posible—, este episodio con un drama de importancia vital. Es cierto que, por un lado, la carrera constituye solamente una ocasión para que el conflicto explote, pero como esta ocasión se relaciona con la ambición social de Vronsky —componente importante de la tragedia que se desencadenará más adelante—, no tiene nada de casual.

La literatura nos proporciona ejemplos en los que aparece en forma más clara el contraste de los dos métodos con respecto a la necesidad o casualidad de la representación de sus objetos.

Tomemos la descripción del teatro que encontramos en la misma novela de Zola y comparémosla con la de *Las Ilusiones perdidas* de Balzac. Ambas presentan numerosas similitudes en su aspecto exterior. El "estreno" con que se abre la novela de Zola, decide la carrera de Nana. En Balzac el "estreno" determina un cambio profundo en la carrera de Lucien de Rubempré: de poeta desconocido se convierte en periodista inescrupuloso, coronado por el éxito.

También el teatro es descrito por Zola de manera minuciosa aunque, esta vez, sólo desde la platea. Lo que sucede en la platea, en el salón de fumar, en los palcos; el aspecto del escenario contemplado desde esta perspectiva: todo esto se describe con impresionante habilidad literaria. Pero la obsesión zoliana de la totalidad monográfica no se detiene allí. Consagra otro capítulo de su novela a la descripción del teatro desde el escenario: allí se describen, con igual fuerza, los cambios de escena, los camarines, durante la representación y los intervalos. Y por fin, para completar el cuadro, un tercer capítulo contiene la descripción —minuciosa e impresionante— del ensayo general de una comedia.

No encontramos en Balzac esta exhaustividad en el inventario de los objetos. Para él, el teatro y la representación constituyen simplemente el ambiente donde se desarrollan íntimos dramas humanos: el ascenso de Lucien, la carrera de actriz de Coralie, el surgimiento de la pasión entre ambos y los futuros conflictos de Lucien con sus viejos amigos del círculo de D'Arthez y con su actual protector Lousteau, el comienzo de su venganza contra Madame de Bargeton, etc.

Pero, ¿qué es lo que se representa en todas estas luchas, en todos estos conflictos vinculados al teatro en forma directa o indirecta? Las condiciones del teatro en el capitalismo: la dependencia universal y total del teatro del capital y del periodismo, que depende, a su vez, del capital; las

relaciones entre teatro y literatura, entre periodismo y literatura; el carácter capitalista que tiene la relación de la vida de las actrices con la prostitución abierta u oculta.

Estos problemas sociales afloran también en Zola. Pero se los describe sólo como hechos sociales, como resultados, como *caput mortuum* de la situación. El director en el teatro de Zola repite sin cesar: "No digas teatro, di burdel". Balzac, por el contrario, representa la forma en que el teatro se constituye en el capitalismo. El drama de las figuras principales es aquí, al mismo tiempo, el drama de las instituciones en las que ellas funcionan, de las cosas con las que viven, del ambiente en el que libran sus luchas, de los objetos en los que se expresan y en los que se mediatizan sus relaciones recíprocas.

Es cierto que se trata de un caso extremo. Los objetos del mundo que rodea a los hombres no siempre ni necesariamente están vinculados a sus peripecias, como en este caso. Pueden ser instrumentos de su actividad, instrumentos de su destino y también —como en este caso, en Balzac— puntos cruciales de sus vicisitudes sociales decisivas. Pero también pueden ser puros y simples escenarios de su actividad y de su destino.

Y bien: el contraste que hemos indicado ¿persiste también cuando se trata sólo de la representación literaria de un escenario determinado?

En el capítulo introductorio de su novela *Old Mortality* Walter Scott describe una parada militar, asociada a fiestas populares, organizada en Escocia después de la restauración de los Estuardo. El acontecimiento intenta renovar las instituciones feudales y tiene el objetivo de pasar revista a los fieles y provocar y desenmascarar a los descontentos. En Scott, esta parada militar se realiza precisamente en vísperas de la insurrección de los puritanos oprimidos. El enorme arte épico de Scott reúne en este escenario todas las contradicciones que pronto explotarán en una lucha sangrienta. Con sus escenas grotescas, la parada militar revela el envejecimiento sin esperanzas de las relaciones feudales y la sorda resistencia de la población contra el intento de renovarlas. El concurso de tiro al blanco que se realiza a continuación del desfile muestra las contradicciones hasta en el interior de los dos partidos rivales: sólo los elementos moderados de ambos partidos participan en esta diversión popular. En la hostería asistimos a la violencia brutal de la soldadesca del rey y, al mismo tiempo se nos revela en toda su sombría grandeza la figura de Burley, que será más tarde uno de los jefes de la revuelta puritana. En síntesis: Walter Scott al narrar la his-

toría de esta fiesta de armas y al describir el escenario en el que se sitúa, despliega todas las tendencias y todos los personajes principales de un inmenso drama histórico: colocándonos, de golpe, en el centro de la acción.

La descripción de la exposición agrícola y del reparto de premios entre los agricultores en *Madame Bovary* es una de las obras maestras más celebradas del arte descriptivo del realismo moderno. En efecto, Flaubert describe aquí únicamente el "escenario". Toda la exposición es sólo una ocasión para encuadrar la escena decisiva del amor entre Rodolfo y Emma Bovary. El escenario es casual, es un verdadero escenario, en el sentido literal de la palabra. El mismo Flaubert se encarga de subrayar esta casualidad con decisión e ironía. Al presentar una sucesión y una contraposición de los discursos oficiales y de los fragmentos del coloquio amoroso, instituye un paralelo irónico entre la banalidad pública y privada de la vida pequeño-burguesa. Este contraste irónico se desarrolla con una extrema coherencia y con una gran capacidad artística.

Sin embargo, queda todavía una contradicción por resolver: este escenario casual, este pretexto casual para una escena de amor es, al mismo tiempo, un acontecimiento importante en el mundo de *Madame Bovary*, y su minuciosa descripción es absolutamente indispensable para los fines que Flaubert se propone: es decir para la totalidad en la representación del ambiente. Por esa razón, la ironía del contraste no agota el significado de la descripción. El "escenario" tiene un significado autónomo en cuanto constituye un elemento destinado a completar el ambiente. Pero aquí los personajes son sólo espectadores y por eso se convierten, para el lector, en elementos constitutivos, homogéneos y equivalentes de los sucesos —importantes sólo desde el punto de vista de la presentación del ambiente— descriptos por Flaubert. Se convierten en manchas de colores en un cuadro y el cuadro supera la estática del boceto sólo en cuanto es elevado al nivel de símbolo irónico de la esencia del flaubertismo. El cuadro adquiere una importancia que no emana del íntimo valor humano de los acontecimientos narrados, ya que casi no tiene ninguna relación con ellos, sino que se logra a través de la estilización formal.

En Flaubert, el contenido simbólico se obtiene mediante la ironía y por ende, con un notable nivel artístico y con medios —al menos en parte— genuinamente artísticos. Pero cuando —como en Zola— el símbolo debe adquirir una monumentalidad social, cuando tiene el objetivo de inscribir a un episodio insignificante en sí mismo el sello de un gran significa-

do social, entonces se abandona el campo del arte verdadero. La metáfora está hinchada de realidad. Un rasgo accidental, una similitud accidental, un estado de ánimo, un encuentro accidental deben constituir la expresión inmediata de amplias relaciones sociales. En cada una de las novelas de Zola podríamos encontrar numerosos ejemplos de este tipo. Recordemos solamente la comparación entre Naná y la mosca dorada, que debía simbolizar su influencia fatal sobre el París anterior a 1870. El mismo Zola declara en forma explícita su intención: "En mi obra reina la hipertrofia del detalle realista. Desde el trampolín de la observación precisa nos elevamos hasta las estrellas. Con un solo golpe de ala, la verdad se convierte en símbolo".

En Scott, Balzac o Tolstói conocemos acontecimientos que son importantes en sí mismos, por los abatares de los personajes que participan en ellos y por lo que significa, en la vida de la sociedad, el variado desarrollo de la vida de esos personajes. Nosotros constituimos el público de ciertos acontecimientos en los que participan, en forma activa, los personajes de la novela. Como lectores, podemos vividos.

En Flaubert y en Zola los personajes también son espectadores, más o menos interesados de los acontecimientos y por esa razón se transforman, a los ojos del lector, en un cuadro o mejor dicho, en una serie de cuadros. Como lectores, podemos observarlos.

La oposición entre participación y observación no es casual: tiene que ver con la posición de principio asumida por los escritores hacia la vida, hacia los grandes problemas de la sociedad y no sólo con la utilización de métodos diferentes de representación del contenido o de partes del contenido.

Esta comprobación se hace necesaria para el planteamiento concreto del problema que nos ocupa. En la literatura, como en otros campos de la vida, no existen "fenómenos puros". Engels recuerda que el feudalismo "puro" sólo existió en la constitución del efímero reino de Jerusalén. A pesar de esto, el feudalismo constituyó una realidad histórica y puede constituir, lógicamente, el objeto de una investigación. Ahora bien, es cierto que ningún escritor renuncia completamente a describir. Tampoco sería lícito afirmar que Flaubert y Zola, los grandes representantes del realismo posterior a 1843,

renunciaron completamente a narrar. Lo que interesa son los principios de la estructura compositiva y no el fantasma de un "fenómeno puro" de la narración o de la descripción. Lo que interesa es determinar cómo y por qué la descripción, que al principio era uno de los numerosos instrumentos utilizados en la creación artística —y, por cierto, un instrumento subordinado— se convierte en el principio fundamental de la composición. Ya que de esta forma, el carácter y la función de la descripción en la composición épica sufren un cambio radical.

Ya Balzac, en su crítica a *La Cartuja de Parma* de Stendhal, subraya la importancia de la descripción como instrumento compositivo esencialmente moderno. La novela del siglo XVIII (Lesage, Voltaire) apenas conocía la descripción, que cumple allí una función mínima, más que secundaria. La situación cambia recién con el romanticismo. Balzac pone de relieve que la tendencia literaria a la cual representa y que a su criterio ha sido fundada por Walter Scott, asigna una importancia mayor a la descripción.

Pero cuando Balzac, al acentuar sus divergencias con la "aridez" del siglo XVII y del siglo XVIII se proclama seguidor de un método moderno enumera una serie de momentos estilísticos que considera característicos de esta tendencia. Para el pensamiento de Balzac la descripción es, pues, un momento entre otros. Junto a ella se subraya de manera particular la nueva importancia asumida por el elemento dramático.

El nuevo estilo se origina en la necesidad de configurar en forma adecuada las nuevas formas que se presentan en la vida social. La relación entre el individuo y la clase se ha vuelto más compleja que en los siglos XVII y XVIII. En Lesage, por ejemplo, el ambiente, el aspecto exterior y las costumbres del individuo podían indicarse sólo sumariamente y constituir sin embargo, a pesar de esta simplicidad, una caracterización social clara y completa. La individualización surgía casi exclusivamente de la acción misma, por el modo en que los personajes reaccionaban activamente ante los acontecimientos.

Balzac comprende claramente que este método va no lo basta. Rastignac es, por ejemplo, un aventurero totalmente diferente a Gil Blas. La descripción minuciosa de la pensión Vauquer, con su sociedad, sus platos, sus comidas y su servidumbre es imprescindible para hacer real y plenamente comprensible al tipo particular de aventurero que constituye Rastignac. Del mismo modo, la casa de Grandet, el departamento de Gobseck, etc., deben describirse hasta en sus más

mínimos detalles para representar los distintos tipos individuales y sociales del usurero.

En Balzac la presentación del ambiente no se limita jamás a la pura descripción sino que casi siempre se traduce en acción: pensemos en el viejo Grandet que repara la escalera podrida; sin embargo, para Balzac, la descripción no es sino un amplio cimiento para un elemento nuevo y decisivo: el elemento dramático. Los personajes de Balzac, tan extraordinariamente complicados y multifformes, no podrían moverse con efectos dramáticos tan convincentes si el fundamento vital de sus caracteres no se hubiera expuesto con tanta amplitud. En Flaubert y Zola la descripción tiene una función totalmente diversa.

Balzac, Stendhal, Dickens, Tolstoi representan la sociedad burguesa que se está consolidando definitivamente a través de grandes crisis; representan las complejas leyes que presiden su formación, los múltiples y tortuosos caminos que conducen de la vieja sociedad en ruinas hacia la nueva que está comenzando a surgir. Ellos mismos vivieron este proceso de formación en sus crisis de transición y participaron activamente en ellos, aunque de maneras muy diferentes. Goethe, Stendhal y Tolstoi participaron en las guerras que fueron la levadura de estas transformaciones; Balzac participó y fue víctima de las febriles especulaciones del naciente capitalismo francés; Tolstoi siguió las etapas más importantes de la revolución en su carácter de propietario terrateniente o colaborando con distintas organizaciones sociales (casos, comisiones por la carestía, etc.). Bajo este aspecto ellos son, también en cuanto a su conducta vital, los continuadores de los escritores, de los artistas y de los eruditos del Renacimiento y del Iluminismo; son hombres que participan activamente y de distinta manera en las grandes luchas sociales de su tiempo y que se convierten en escritores a través de las experiencias de una vida rica y multiforme. Todavía no son "especialistas" en el sentido de la división capitalista del trabajo.

Flaubert y Zola iniciaron su trabajo después de la batalla de junio, en una sociedad burguesa ya fijada y constituida. No participaron activamente en la vida de esta sociedad; se negaron a participar en ella. En este rechazo se manifiesta la tragedia de una importante generación de artistas de la época de transición. Porque este rechazo se debe, sobre todo, a una posición de oposición que expresa el odio, el horror y el desprecio que sintieron por el régimen político y social de su tiempo. Los hombres que participan en la evolución social de esta época se han convertido en estériles y falaces apologetas del capitalismo. Flaubert y Zola son demasiado gran-

necesidad { descripción minuciosa
realidad / comprensión

des y demasiado sinceros para tomar este camino. Por eso, como solución de la trágica contradicción de su situación, no pueden elegir sino la soledad y se convierten en observadores y críticos de la sociedad burguesa.

Pero así se convierten, al mismo tiempo, en escritores de oficio, escritores en el sentido de la división capitalista del trabajo. Ahora el libro se ha transformado en una mercancía y el escritor en vendedor de esta mercancía, salvo que por casualidad haya nacido con una renta. En Balzac descubrimos todavía la tóbica grandeza de la acumulación primitiva en el terreno de la cultura. Goethe y Tolstói todavía pueden asumir con respecto a este fenómeno, la posición señorial de los que no viven solamente de la literatura. Flaubert es un asceta voluntario y Zola, obligado por la necesidad material, es ya un escritor de oficio, en el sentido de la división capitalista del trabajo.

Los nuevos estilos, los nuevos modos de representar la realidad jamás surgen de una dialéctica immanente a las formas artísticas aunque se vinculen siempre a formas y estilos del pasado. Todo nuevo estilo surge, como una necesidad histórico-social, de la vida y es el producto necesario de la evolución social.

Pero el reconocimiento del carácter necesario de la formación de los estilos artísticos no significa que todos tengan el mismo valor o que todos estén en el mismo plano. La necesidad también puede ser necesidad de lo falso desde el punto de vista artístico, de lo deforme, de lo malo.

La alternativa entre participar y observar corresponde a dos posiciones socialmente necesarias asumidas por los escritores en dos períodos sucesivos del capitalismo.

La alternativa entre narrar y describir corresponde a los dos métodos fundamentales de representación propios de estos períodos.

Para distinguir claramente los dos métodos podemos contraponer un testimonio de Goethe y uno de Zola sobre las relaciones entre observación y creación artística.

"Yo — dice Goethe — nunca contemplé la naturaleza con fines poéticos. Pero como el dibujo de paisajes primero y mi actividad de naturalista después me indujeron a observar, con líneas y minuciosamente los objetos naturales, poco a poco aprendí a conocer al dedillo a la naturaleza, hasta en sus más mínimos detalles; de modo que si como poeta necesito algo, lo encuentro al alcance de la mano y es difícil que peque contra la verdad".

También Zola se expresa muy claramente sobre la forma en que acerca un objeto para sus fines de escritor:

"Un novelista naturalista quiere escribir una novela sobre el mundo del teatro. Parte de esta idea general, sin poseer todavía ningún hecho o ninguna figura. Su primera preocupación será tomar apuntes sobre todo lo que pueda llegar a saber sobre este mundo que intenta describir. Conoce a un actor, asiste a una representación... Después hablará con los que dispongan de una información más amplia en la materia y coleccionará dichos, anécdotas, retratos. Pero eso no basta. También deberá leer documentos escritos. Finalmente visitará los lugares mismos y pasará algunos días en un teatro para conocer los mínimos detalles; pasará sus noches en el palco de una actriz y tratará de empaparse lo más posible con el ambiente. Y cuando complete esta documentación, su novela se hará sola. El novelista sólo deberá distribuir los hechos de una manera lógica... El interés no se concentrará tanto en la originalidad de la trama sino por el contrario, cuanto más banal y genérica sea, más típica se volverá" (El subrayado es mío; G.L.).

Estamos frente a dos estilos radicalmente diferentes, a dos posiciones radicalmente diferentes con respecto a la realidad.

III

Comprender la necesidad social de un estilo determinado es algo muy diverso de producir una valoración estética de los efectos artísticos de este estilo. La frase: "comprender todo significa perdonar todo" no vale en estética. Sólo la sociología vulgar, que tiene como una tarea el descubrimiento del llamado "equivalente social" de los escritores individuales o de los estilos individuales, cree que los problemas se resuelven o se eliminan con la indicación de su génesis. Este método — que no viene al caso explicar — significa, en la práctica, el intento de rebajar todo el desarrollo artístico de la humanidad al nivel de la burguesía decadente: Homero y Shakespeare son "productos", al igual que Joyce o Dos Pasos; la tarea de la crítica literaria consiste únicamente en descubrir el "equivalente social" de Homero o de Joyce. Marx formuló el problema de manera muy diferente. Después de haber analizado la génesis de la epopeya homérica, agrega:

"Pero la dificultad no consiste en comprender que el arte y la épica griegos están vinculados a ciertas formas de desarrollo social. La dificultad consiste en que continúan susci-

tando en nosotros un goce artístico y que, en ciertos aspectos, siguen valiendo como norma y modelo inigualables". Naturalmente esta indicación de Marx vale también para aquellos casos en que la estética debe pronunciar un juicio negativo. Y, en ambos casos, la valoración estética no puede ser separada mecánicamente de la deducción histórica. Que los poemas homéricos sean verdaderos poemas épicos pero que no lo sean los de Camoens, Milton y Voltaire es una cuestión histórico-social y estética al mismo tiempo. No existe una "maestría" separada e independiente de las condiciones históricas, sociales y personales adversas para lograr un reflejo rico, vivo y amplio de la realidad objetiva. La influencia social de los presupuestos y de las condiciones externas de la creación artística debe ejercer una acción formante sobre las formas esenciales de la representación.

Esto también es válido para el caso que estamos tratando. Flaubert escribió una autocrítica sumamente instructiva de su novela *La educación sentimental*. Leemos en ella:

"Esta (la novela) es demasiado verdadera y, desde el punto de vista estético, le falta el error de perspectiva. Como el plan estaba bien meditado, terminó por desaparecer. Cada obra de arte debe tener un vértice, una culminación; debe constituir una pirámide, o bien, la luz debe caer sobre un punto de la esfera. Pero en la vida no existe nada de esto. Pero el arte no es la naturaleza. No importa; creo que nada ha avanzado tanto en cuanto a sinceridad."

Esta confesión, como todas las declaraciones de Flaubert, testimonia un absoluto respecto de la verdad. Flaubert caracteriza exactamente la composición de su novela y tiene razón al subrayar la necesidad artística de los puntos culminantes. Pero ¿tiene razón cuando afirma que en su novela hay "demasiada verdad"? ¿Es cierto que los "puntos culminantes" sólo existen en el arte?

No es cierto, naturalmente. Esta confesión de Flaubert, de una gran sinceridad, no nos interesa sólo como una autocrítica de su novela sino, sobre todo, porque revela su errónea concepción de la realidad, de la esencia objetiva de la sociedad, de la relación entre arte y naturaleza. Su concepción según la cual los "puntos culminantes" sólo existen en el arte y son creados por el artista —quien, por lo tanto, puede decidir crearlos o no—, constituye un preconcepto subjetivo puro y simple.

Se trata de un preconcepto surgido de una observación exterior y superficial de los síntomas de la vida burguesa, de las formas de vida propias de la sociedad burguesa y que hace abstracción de las fuerzas motrices del desarrollo social

y de su acción continua sobre la superficie de la vida. Considerada de esta manera abstracta, la vida aparece como un río que siempre corre sin alterarse, como una superficie lisa y monótona sin ninguna articulación. Sólo que, de tanto en tanto esta monotonía se interrumpe por catástrofes "imprevistas" y brutales.

Pero en la realidad —y por cierto, también en la realidad capitalista— las catástrofes "imprevistas" se preparan durante mucho tiempo. Ellas no están en rígido contraste con el curso pacífico de la superficie sino que son el resultado de una evolución compleja y desigual. Y esta evolución articula objetivamente la superficie, aparentemente pulida, de la esfera de la que nos habla Flaubert. Es cierto que el artista debe iluminar los puntos esenciales de esta articulación, pero Flaubert cae en un prejuicio al creer que esta articulación no exista independientemente del escritor.

Esta articulación nace por la acción de las leyes que determinan el desarrollo histórico de la sociedad, por obra de las fuerzas motrices del desarrollo social. En la realidad objetiva se desvanece la contraposición falsa, subjetiva y abstracta entre lo "normal" y lo "anormal". Para Marx la crisis económica es, precisamente, el fenómeno "más normal" de la economía capitalista.

"La autonomía recíproca que asumen momentos estrechamente vinculados y complementarios se destruye violentamente. Por lo tanto, la crisis revela la unidad de los momentos que se habían aislado recíprocamente."

La ciencia burguesa de la segunda mitad del siglo XIX ve la realidad de un modo muy diferente, caída casi hacia una función apologetica. La crisis aparece como una "catástrofe" que interrumpe "repentinamente" el desarrollo "normal" de la economía. Del mismo modo, cada revolución tiene algo de catastrófico y anormal.

Ni Flaubert ni Zola son defensores del capitalismo, por sus opiniones subjetivas ni por sus propósitos como escritores. Pero son hijos de su tiempo y su concepción del mundo sufre la poderosa influencia de las ideas de su tiempo; esto es válido sobre todo para Zola, cuya obra se resiente por los banales prejuicios de la sociología burguesa. Por eso, en Zola, la vida se desarrolla sin cambios ni articulaciones para que pueda considerarse, según su punto de vista, socialmente normal. Entonces todos los actos de los hombres son productos normales del ambiente social. Pero existen otras fuerzas en acción, muy diversas y heterogéneas: como la herencia, que actúa sobre los pensamientos y los sentimientos de los hombres con una necesidad fatalista y que provoca ca-

catástrofes que interrumpen el flujo normal de la vida. Pensemos en la borrachera hereditaria de Etienne Lantier en *Germinal*, que provoca varias explosiones y catástrofes bruscas que no tienen ninguna relación orgánica con el carácter de Etienne; tampoco Zola intenta establecer esta relación. Lo mismo sucede en *El dinero* por la catástrofe provocada por el hijo de Saccard. Por todos lados la acción normal y homogénea del ambiente se contraponen sin ningún sentido con las bruscas catástrofes determinadas por el factor hereditario.

Es evidente que en este caso no se trata de un reflejo exacto y profundo de la realidad sino de una bana deformación de sus leyes, debida a la influencia de prejuicios apologeticos sobre la concepción del mundo, propia de los escritores de este período. El verdadero conocimiento de las fuerzas motrices del proceso social y el reflejo exacto, desprejuiciado y profundo de su accionar sobre la vida humana, se manifiestan en forma de movimiento: un movimiento que representa y clarifica la unidad orgánica de normalidad y excepción.

Si esto es verdad para el proceso social lo es también para el destino de los individuos. Pero ¿cómo y en qué cosas se visualiza esta verdad? Es evidente que no sólo para la ciencia y la política basadas en fundamentos científicos sino también para el conocimiento práctico del hombre en su vida cotidiana, que esta verdad de la vida sólo pueda manifestarse en la praxis, en los actos y en las acciones del hombre. Las palabras de los hombres y sus pensamientos y sentimientos puramente subjetivos se revelan verdaderos o no, francos o falsos, grandes o limitados sólo cuando se traducen en la praxis; cuando las acciones y los actos de los hombres se confirman o evidencian su fracaso ante la prueba de la realidad. Sólo la praxis humana puede expresar concretamente la esencia del hombre. ¿Quién es fuerte? ¿Quién es bueno? Preguntas de este tipo sólo reciben respuesta en la praxis. Y sólo a través de la praxis los hombres se interesan los unos por los otros; sólo así son dignos de convertirse en objeto de la representación literaria. La prueba que confirma aspectos importantes del carácter del hombre o determina su fracaso, sólo puede encontrar expresión en actos, en acciones, en la praxis. La poesía primitiva —ya se trate de fábulas, baladas o leyendas o de la forma espontánea del relato anecdótico que aparece más adelante—, surge siempre a partir del hecho fundamental de la importancia de la praxis. Esta poesía siempre tuvo un significado profundo porque representaba el éxito o el fracaso de las intenciones humanas ante la prueba de la experiencia. Y aún hoy, a pesar de

sus presupuestos, a menudo fantásticos, ingenuos e inaceptables para el hombre moderno, sigue resultándonos una poesía viva e interesante justamente porque coloca en el centro de la representación este eterno hecho fundamental de la vida humana.

Y el interés que ofrece la unificación de varias acciones en un concatenamiento orgánico se debe, únicamente, a que en las más variadas y diversas aventuras se cimenta continuamente un mismo rasgo típico de un carácter humano. Ya se trate de Ulises o de Gil Blas, esta es la razón humana y poética de la imperecedera frescura de esta sucesión de aventuras. Y, naturalmente, el factor decisivo es el hombre, la revelación de rasgos esenciales de la vida humana. Nos interesa ver cómo Ulises o Gil Blas, Moll Flanders o Don Quijote reaccionan ante los grandes acontecimientos de su vida, cómo enfrentan los peligros, superan los obstáculos; cómo los rasgos que los hacen interesantes y significativos se despliegan siempre en la acción, de manera más amplia y profunda.

Las aventuras más extraordinarias aparecen vacías y privadas de contenido si no revelan rasgos humanos esenciales, si no expresan las cambiantes relaciones entre los hombres y los hechos del mundo exterior, de las cosas, de las fuerzas naturales y de las Instituciones sociales. Sin embargo, no debemos olvidar que cualquier acción, aun cuando no ponga de manifiesto rasgos humanos típicos y esenciales, contiene el esquema abstracto de la praxis humana aun que sea de manera deformada y borrosa. Por esta razón las exposiciones esquemáticas de aventuras en las que sólo aparecen espectros de hombres, pueden, sin embargo, suscitar, transitoriamente, un cierto interés general. Este es el caso de las novelas de caballería o, en nuestros días, de las novelas policíacas. La eficacia de estas novelas pone al desnudo una de las raíces más profundas del interés del hombre por la literatura: el interés por la riqueza y la variedad de los colores, por la mutabilidad y la multiplicidad de la experiencia humana. Cuando la literatura artística de una época no está en condiciones de ofrecer la relación mutua entre la praxis y la riqueza de desarrollo de la vida íntima de las figuras de su época, el interés del público se refugia en substitutos abstractos y esquemáticos.

Esto es precisamente lo que sucede con la literatura de la segunda mitad del siglo XIX. La literatura basada en la observación y en la descripción elimina siempre en mayor medida el trueque recíproco entre praxis y vida interior. Y quizás no haya existido nunca otra época como la nuestra.

donde, junto a la gran literatura oficial, pululara tanta literatura de aventura pura y simple. Y no nos ilusionemos pensando que esta literatura solamente la consume la "gente inculta", mientras que la élite se dedica a la gran literatura moderna. En general, ocurre exactamente lo contrario. Los clásicos modernos se leen, en parte, por sentido del deber, y en parte por un interés hacia el contenido en cuanto refleja los problemas de nuestro tiempo, aunque debilitados y atenidos; pero para distraerse, para divertirse, se devoran las novelas policíacas.

Mientras trabajaba en *Madame Bovary*, Flaubert se lamentó muchas veces de que el elemento de diversión estuviera ausente en su libro. Lamentos similares pueden encontrarse en numerosos escritores modernos. Todos ellos comprueban que en las grandes novelas del pasado se unía la representación de seres humanos ricos en significado con la tensión y la diversión, mientras que en el arte moderno hacen su aparición la monotonía y el aburrimiento. Esta situación paradójica no implica, en absoluto, una carencia de dotes literarias en los escritores de esta época, que ha producido un número considerable de escritores dotados de un ingenio poco común. Por el contrario, la monotonía y el aburrimiento surgen de los cánones de la creación artística y de la concepción del mundo propia de estos escritores.

Zola condena como "no natural" la utilización de elementos excepcionales en Stendhal y Balzac. Dice, por ejemplo, sobre la manera en que se trata el amor en *Rojo y Negro*:

"Así se abandona completamente la verdad cotidiana, la verdad contra la cual tropezamos y el psicólogo Stendhal nos transporta al terreno de lo extraordinario no menos que el narrador Alejandro Dumas. Desde el punto de vista de la verdad exacta, Julián me depara tantas sorpresas como D'Arthagnan".

En su ensayo sobre la actividad literaria de los Goncourt, Paul Bourget formula muy claramente el nuevo principio compositivo:

"El drama es acción, como indica la etimología y la acción no es jamás una buena expresión de las costumbres. Lo significativo en un hombre no es lo que realiza en un momento de crisis aguda y apasionada, sino sus costumbres cotidianas, que no denotan una crisis, sino un estado".

Sólo así se puede comprender en su totalidad la autocrítica de Flaubert a su propio método compositivo. Flaubert confunde la vida con la vida cotidiana del burgués medio. Este preconcepto tiene sus raíces sociales pero no deja por eso de ser un prejuicio, no deja de deformar subjetivamente el

reflejo literario de la realidad, impidiéndole ser tan amplio y adecuado como debería serlo. Flaubert lucha durante toda su vida para salir del círculo mágico de los prejuicios surgidos de ~~la~~ la necesidad social. Pero como no lucha contra los prejuicios sino que los considera como hechos objetivos e impugnables, su lucha es trágica y estéril. Arremete sin cesar y del modo más apasionado contra el aburrimiento, la pobreza y la repugnancia de los sujetos burgueses que atraen su atención de escritor. Cada vez que trabaja en una novela burguesa, jura que no volverá a ocuparse de un tema tan vil. Pero la única vía de escape que se le ofrece es la evasión hacia un exotismo fantástico. El camino que conduce al descubrimiento de la poesía íntima de la vida está obstruido por sus prejuicios.

La poesía íntima de la vida es la poesía de los hombres que luchan, la poesía de sus relaciones que se expresan en sus acciones reales. Sin esta poesía íntima no se puede ejercer una verdadera épica ni se puede elaborar una composición épica que esté en condiciones de atraer el interés de los hombres, de reforzarlo y de mantenerlo vivo. El arte épico — y, naturalmente, también el arte de la novela — consiste en el descubrimiento de los rasgos actuales y significativos de la praxis social. El hombre quiere obtener de la poesía épica la imagen clara y especular de sí mismo y de su praxis social. El arte del poeta épico consiste, precisamente en la distribución exacta del peso, en la acentuación justa de lo esencial. Su acción es tanto más general y arrolladora en la medida en que este elemento esencial — el hombre y su praxis social — no aparece como un alambicado producto artificial, como el resultado de un virtuosismo, sino como algo que ha nacido y crece naturalmente: como algo que no se ha inventado, sino que simplemente se ha descubierto.

Por eso el novelista y dramaturgo Otto Ludwig —cuya obra es tan problemática— llega a esta correctísima conclusión en sus estudios sobre Walter Scott y Dickens:

"... los personajes parecen ser lo principal y la rueda móvil de los acontecimientos sólo sirve para que éstos se introduzcan en un juego naturalmente atrayente; los personajes no están allí para ayudar a hacer girar la rueda. El hecho es que el autor convierte en algo interesante a lo que necesita ayuda para serlo mientras que aquello que es interesante en sí mismo lo confía, sin ayuda, a su propia fuerza. Los personajes son siempre lo principal. Y en realidad ningún hecho, por maravilloso que sea, logrará interesarnos tanto como los hombres a los que apreciamos a fuerza de frecuentarlos."

La extensión de la descripción como método dominante en la composición épica tiene lugar en un período en que, por razones sociales, se pierde la sensibilidad por los momentos esenciales de la estructura épica. La descripción es un sustituto literario destinado a llenar la ausencia del significado épico.

Pero también acá, como sucede siempre en la génesis de nuevas formas ideológicas, rige el principio de la acción y reacción. El predominio de la descripción no es sólo efecto sino también, causa. Es la causa de un distanciamiento todavía más pronunciado de la literatura de la significatividad épica. La tiranía de la prosa capitalista sobre la poesía íntima de la experiencia humana, el estado de barbarie de la vida social, el descenso del nivel humano: todos estos son hechos objetivos que acompañan el desarrollo del capitalismo y del cual nace, por la fuerza de las cosas, el método descriptivo. Pero una vez que este método se constituye y es aplicado por escritores notables y consecuentes en su género, repercute, de rebote, sobre la representación literaria de la realidad. El nivel poético de la vida decae, pero la literatura subraya y aumenta esta decadencia.

IV

La narración distingue y reagrupa; la descripción nivela todas las cosas.

Goethe exige que la poesía épica se ocupe de los hechos como definitivamente transcurridos, en oposición a la contemporaneidad de la acción dramática. De este modo, Goethe define con exactitud la diferencia entre el estilo épico y el dramático. El drama se sitúa, a priori, en un nivel de abstracción mucho más alto que el de la épica. El drama se concentra siempre alrededor de un conflicto y todo lo que no se refiera directa o indirectamente a este conflicto resulta superfluo y fastidioso. La riqueza de un dramaturgo como Shakespeare deriva de una concepción rica y variada del conflicto. Pero en la tendencia a excluir todos los detalles que no se refieren al conflicto no existe entre Shakespeare y los dramaturgos griegos, ninguna diferencia sustancial.

El traslado al pasado que Goethe exige a la acción épica permite seleccionar lo esencial en el abundante mar de la vida; permite representar lo esencial, pero suscitando la ilusión de que toda la vida está representada allí en toda su extensión. Por eso, en la épica, el criterio que determina si

un elemento es pertinente o no, es esencial o no, debe ser más "amplio" que en el drama; debe reconocer como esenciales también a las relaciones tortuosas e indirectas. Pero dentro de esta concepción de lo esencial, más amplia y abarcadora, la selección debe ser tan rigurosa como en el drama. Aquí, lo que no está relacionado a lo esencial es un lastre, un obstáculo.

La sinuosidad de los caminos de la vida sólo se simplifica al final. Sólo la praxis humana puede determinar cuáles han sido las cualidades importantes y decisivas en el conjunto de las aptitudes de un carácter humano. Solamente el contacto con la praxis, y la compleja concatenación de las múltiples acciones y pasiones de los hombres puede probar cuáles fueron las cosas, las instituciones, etc., que influyeron en su destino de manera determinante; puede probar cómo y cuándo se ha ejercido esta influencia. Sólo se puede tener una visión de conjunto cuando se llega al final. La vida misma realiza la selección de los momentos esenciales en el mundo subjetivo y objetivo del hombre. El escritor que narra un acontecimiento humano o un conjunto de acontecimientos humanos con ojo retrospectivo, partiendo de las posiciones finales, aclara y hace comprensible, a los ojos del lector, esta selección de lo esencial que ya ha sido realizada por la vida misma. Por el contrario, el observador que está obligado a ser siempre contemporáneo de los hechos, debe perderse en la intrincada red de detalles equivalentes en sí y por sí mismos, porque la vida no ha efectuado todavía su selección a través de la praxis. El carácter "pretérito" de la épica constituye pues, un instrumento compositivo fundamental, prescrito por la misma realidad en la que se articula y se ordena la materia.

Es cierto que el lector no conoce todavía el final. Se le ofrecen una cantidad de detalles cuyo significado e importancia no siempre puede captar de inmediato. Tiene presentimientos que serán confirmados o refutados por el curso posterior de la narración. Pero el lector atraviesa de la mano del autor el rico y múltiple entramado de elementos; el autor, en su omnisciencia, conoce el significado especial de cada mínimo detalle para la solución definitiva, para la revelación definitiva de los personajes y sólo opera con elementos que pueden cumplir esta tarea en el conjunto de la acción. La omnisciencia del autor proporciona seguridad al lector y lo instala con familiaridad en el mundo de la poesía. Aunque no sepa de antemano lo que sucederá puede presentir sin embargo, con suficiente exactitud, el curso que tomarán los acontecimientos por la fuerza de su lógica interna y la

necesidad íntima de los personajes. Es cierto que no sabe todo lo concerniente al desarrollo de la acción y a la evolución que sufrirán los personajes pero, en general, sabe más que los mismos personajes.

Es innegable que en el transcurso de la narración, a medida que sus momentos esenciales se van revelando, los detalles aparecen con una nueva luz. Por ejemplo cuando Tolstói, en la novela *Después del baile*, describe al padre de la mujer amada por el protagonista atribuyéndole un conmovedor espíritu de abnegación por la hija, el lector sufre la fascinación de la narración sin comprender todo su significado. Sólo después del relato del castigo militar donde el cariñoso padre aparece como un verdugo brutal, la tensión se disuelve completamente. Precisamente la grandeza del arte épico de Tolstói consiste en mantener la unidad de la tensión; no convierte al viejo oficial en un "producto" del zarismo sino que muestra de qué manera el régimen zarista transforma en bestias a hombres que en su vida privada con buenos, altruistas, abnegados, convirtiéndolos en ejecutores pasivos o activos de su propia bestialidad. Resulta evidente que todos los matices de las narraciones del baile pueden hallarse o describirse sólo desde el punto de vista de la escena del castigo. Un observador "contemporáneo" que no narrara el baile con una visión retrospectiva y desde ese punto de vista, hubiera visto o descrito, necesariamente, detalles diferentes, más superficiales y menos esenciales.

La costumbre de distanciar los acontecimientos, que permite expresar la selección de los elementos esenciales realizada por la praxis humana se encuentra también en los verdaderos narradores aun cuando el escritor elija la narración en primera persona. Este es el caso de la novela de Tolstói que recién recordáramos. Pero también si analizamos un relato escrito en forma de diario como el *Werther* de Goethe, podremos observar que las partes individuales se remiten al pasado, a una cierta (aunque escasa) distancia, lo cual ayuda a efectuar la necesaria selección de los elementos esenciales a través de la acción de los acontecimientos y de los hombres sobre el mismo Werther.

Sólo así las figuras de la novela asumen contornos netos y definidos sin perder por eso su capacidad de transformación. Más aún, sólo así la transformación de los personajes los enriquece y llena sus contornos con una vida más intensa. El verdadero estímulo que proporciona la lectura de una novela es aquel que nos hace aguardar con impaciencia el desarrollo de personajes que ya nos son familiares, su afirmación o su fracaso.

Por eso en el gran arte épico, el final puede anticiparse desde el principio. Pensemos, si no, en los exordios de los poemas homéricos, que resumen brevemente el contenido y la conclusión del relato.

¿Cómo se explica, entonces, la tensión que reina en estos poemas? Esta tensión no consiste en la curiosidad estética de observar cómo hace el poeta para llevar a cabo la tarea que se ha fijado. Al contrario, consiste en la curiosidad totalmente humana de saber qué tentativas tendrá que realizar Ulises, qué obstáculos deberá superar aún para llegar a una meta que ya conocemos. También en la novela de Tolstói que acabamos de analizar, sabemos de antemano que el amor del narrador no conducirá al matrimonio. Por lo tanto, la tensión no consiste en saber qué es lo que sucederá con este amor sino en conocer cómo se ha conformado ese espíritu de ironía y adulta superioridad que ya sabemos que caracteriza al narrador. La tensión propia de una obra verdaderamente épica está relacionada siempre con los destinos humanos.

(La descripción actualiza todo). Se narran acontecimientos presentes pero se describe lo que se ve y la "presencia" espacial confiere a los hombres y a las cosas una "presencia" también temporal.

Pero se trata de una falsa presencia y no de la presencia de la acción inmediata que caracteriza al drama. La gran narrativa moderna pudo entretejer el elemento dramático con la forma de la novela a través de la transformación de todos los acontecimientos en acontecimientos pasados. Por el contrario, la presencia que proporciona la descripción es la anticipación exacta del elemento dramático. Se describen situaciones estáticas, inmutables; estados de ánimo de los hombres o estados de existencia de las cosas; estados de ánimo o naturalezas muertas.

De esta manera, la representación degenera en bosquejo y se pierde el principio natural de la selección épica. Un estado de ánimo determinado es tan importante o irrelevante como cualquier otro si no está referido a las acciones esenciales de un hombre. Y esta equivalencia es todavía más clara cuando se trata de objetos. En una narración resulta lógico hablar solamente de aquellos aspectos de una cosa que resulten importantes a los fines de la función que esa misma cosa cumple en el acto humano concreto en el que figura. Cada cosa presenta en sí misma, infinitas cualidades. Si el escritor que describe lo que observa aspira a revelar de manera acabada la presencia objetiva de la cosa tiene dos caminos: o renuncia completamente a todo principio se-

lectivo y entonces se embarca en el trabajo de Sisifo de expresar con palabras un número infinito de cualidades, o bien da preferencia a los aspectos más pintorescos, más adaptables a la descripción, que son, en definitiva, los aspectos más superficiales del objeto que se describe.

Por lo tanto, cuando se pierde la vinculación —propia de la narrativa— entre las cosas y su función en acontecimientos humanos concretos, se pierde también su significación estética. Solo pueden adquirir un significado a condición de que sean vinculados en forma inmediata con alguna idea abstracta que el autor considere esencial para su visión del mundo. Pero esto no significa que la cosa adquiera una verdadera importancia poética sino sólo que nos imaginamos que se la conferimos. La cosa se transforma en símbolo.

A partir de estas consideraciones resulta evidente que los problemas estéticos del naturalismo generen, necesariamente, métodos formalistas.

Pero la pérdida de la significatividad íntima y por lo tanto del orden y de la jerarquía épicas no se detiene en el puro nivelamiento, en la transformación de la copia de la vida en una naturaleza muerta. La representación y caracterización de los hombres y de los objetos de acuerdo a la inmediata experiencia sensible es una operación que tiene su propia manera de distribuir los acentos. A veces se obtiene algo todavía peor que el simple nivelamiento, es decir, un ordenamiento jerárquico al revés. Esta posibilidad está necesariamente implícita en el método descriptivo, ya que sólo el hecho de describir con la misma insistencia los elementos importantes y los secundarios estimula una inversión de signo mediante la cual los primeros pasan a segundo plano. Y en muchos escritores se llega a una forma de boceto que anula todo lo que tiene un significado humano.

En un ensayo lleno de feroz ironía, Federico Hebbel analiza a un típico representante de esta descripción de boceto, Adalberto Stifter, que se convirtió en seguida, gracias a la propaganda de Nietzsche, en un clásico de los sectores reaccionarios alemanes. Hebbel muestra cómo en Stifter desaparecen los grandes problemas de la humanidad y cómo los detalles "amorosamente" subrayados sepultan todos los aspectos esenciales:

"Así como el musgo parece mucho más importante si el pintor no se ocupa del árbol y el árbol resalta todavía mejor si desaparece el bosque, brota una abundancia general y artística cuyas fuerzas apenas las bastan para observar las pequeñas cosas de la naturaleza y que se cuidan, por instinto, de fijarse metas más importantes, son elevados por encima de

otros que no describen la danza de los mosquitos porque ésta resulta imposible de visualizar junto a la danza de los planetas. Entonces comienza a florecer por todas partes lo incidental y lo accesorio; el fango de las botas de Napoleón en el momento de su abdicación, se describe con la misma tremebunda minuciosidad con que se describe el conflicto íntimo que se refleja en el rostro del héroe... En síntesis, la coma se pone frac y desde lo alto de su orgullo complaciente sonríe a la proposición a la que sin embargo debe su existencia."

Hebbel individualiza aquí con agudeza el otro peligro fundamental que es inmanente a la descripción: el peligro de que los detalles adquieran autonomía. Al perder el verdadero arte de la narración, los detalles dejan de ser portadores de momentos concretos de la acción para adquirir un significado independiente de la acción misma y del destino de los hombres que actúan. Pero con esto se pierde toda vinculación artística con el conjunto de la composición. La falsa contemporaneidad propia de la descripción se manifiesta en la desintegración de la composición en momentos desligados y autónomos. Nietzsche, que observaba con mirada aguda los síntomas de la decadencia en el arte y la vida, desnuda este proceso hasta en las consecuencias estilísticas que provoca en la frase. Dice:

"La palabra se vuelve soberana y salta fuera de la frase; la frase sale de sus límites y oscurece el sentido de la página; la palabra adquiere vida a pesar del conjunto y el conjunto ya no es un conjunto. Pero esta imagen es válida para todos los estilos decadentes... la vivacidad, la vibración y la exuberancia de la vida se refugian en las estructuras más pequeñas, mientras que el resto permanece sin vida... El conjunto ya no vive; es compuesto, calculado, artificial; es un artefacto."

La autonomía de los detalles tiene efectos muy diversos pero igualmente destructores sobre la representación de acontecimientos humanos. Por un lado, los escritores se esfuerzan por describir los detalles de la vida de la manera más completa, plástica y pintoresca posible y con ello obtienen una excepcional perfección artística. Pero la descripción de las cosas no tiene nada que ver con las vicisitudes de los personajes. Sucede que las cosas se describen en forma independiente de las vicisitudes de los hombres y asumen por lo tanto un significado autónomo que no les corresponde en el conjunto de la novela; pero además, la manera en que se describe ingresa en una esfera completamente distinta de aquella en la que actúan los personajes. Cuanto más se

vuelcan los escritores hacia el naturalismo, cuanto más se esfuerzan por representar hombres mediocres, atribuyéndoles sólo ideas, sentimientos y palabras propias de la realidad cotidiana, tanto más evidente se hace el contraste. En el diálogo encontramos la prosa árida y chata de la vida burguesa de todos los días, en la descripción la investigación más exhaustiva, propia de un arte refinado, de laboratorio. Los hombres así representados no pueden tener ninguna relación con los objetos así descriptos.

Però si se establece una relación sobre la base de la descripción el asunto se vuelve todavía más serio. Ahora el autor describe desde el punto de vista de la psicología de sus personajes. Aun prescindiendo del hecho de que es imposible concretar en forma consecuente esta representación — como no sea en una novela en primera persona, marcada por un subjetivismo extremo —, esta perspectiva destruye toda posibilidad de obtener una composición artística. El observatorio del autor se traslada continuamente de un lugar a otro y esta variación en la perspectiva genera un perpetuo relampagueo de fuegos artificiales. El autor pierde la clarividencia y la onisciencia que caracterizaban al antiguo narrador. Desconociendo intencionalmente el nivel de sus personajes. Conoce las situaciones en la medida en que las conocen los personajes mismos. La falsa contemporaneidad del método descriptivo transforma la novela en un rutilante caos caudalístico.

Desaparece así, en el estilo descriptivo, toda conexión épica. Sobre las cosas inanimadas, felicitizadas, pasa el hábito sin vida de un estado de ánimo fugaz. La conexión épica no consiste sólo en la sucesión de los distintos momentos. Si los cuadros o cuadritos individuales que se describen se disponen en una serie temporal, no se logra crear la conexión épica. En el verdadero arte narrativo, la serie temporal de los acontecimientos es revivida artísticamente y se vuelve sensible a través de medios muy complejos. Y el escritor mismo en su relato debe moverse con mucha desenvoltura entre el pasado y el presente para que el lector pueda percibir la verdadera concatenación de los hechos épicos, su recíproca derivación. Y el lector sólo así, intuyendo este concatenamiento, esta derivación recíproca de los hechos, puede revivir su real sucesión temporal, su secuencia histórica. Pensemos en la doble narración de la carrera de caballos en *Ana Karénina* de Tolstói; pensemos en el arte con que el mismo Tolstói cuenta en *Resurrección* la acción que antecede a las relaciones entre Nechijudov y la Maslova, en trozos separados y sucesivos, donde la aclaración sobre una parte

del pasado implica de inmediato un paso adelante en la acción.

La descripción rebaja a los hombres al nivel de cosas inanimadas. Se pierde así el fundamento de la composición épica. El escritor que sigue el método descriptivo compone a partir de las cosas. Hemos visto cómo se representa Zola la manera en que un escritor enfrenta un argumento. El centro real de sus novelas es un conjunto de cosas: el dinero, la mina, etc. Este método compositivo da como resultado que los distintos aspectos objetivos del conjunto de cosas constituyen las partes individuales de la novela. Ya hemos visto como en *Nana* el teatro se describe en un capítulo, desde la platea y en otro, desde los bastidores. La vida de los hombres, el destino de los protagonistas sólo constituye un hilo tenue, necesario para enlazar y agrupar a estos cuadros objetivamente acabados en sí mismos.

Esta falsa objetividad se corresponde con una falsa subjetividad. Desde el punto de vista de la conexión épica no se gana mucho si se erige en principio compositivo la simple sucesión de los hechos de una vida; si se construye una novela en base a la subjetividad aislada, concebida en forma lírica y abandonada a sí misma, de un personaje. La sucesión de impresiones subjetivas es insuficiente para proporcionar la conexión épica, del mismo modo que lo es la sucesión de conjuntos de cosas felicitizadas por más que se intente enlazarlos con símbolos.

En ambos casos se obtienen cuadros que están ubicados uno junto al otro, aislados, desde el punto de vista artístico, como los cuadros de un museo.

Si los hombres no establecen entre sí relaciones mutuas y agresivas; si no se los pone a prueba en acciones verdaderas, todo en la composición épica se abandona al arbitrio y a la casualidad. Ninguna psicología, por más refinada que sea y ninguna sociología, por más pseudocientífica que sea podrá establecer una verdadera conexión épica en este caos.

La nivelación producida por el método descriptivo hace que en estas novelas todo asuma un carácter episódico. Muchos escritores modernos miran con desprecio los métodos anticuados y complicados que los viejos novelistas utilizaban para armar sus tramas y establecían entre los personajes relaciones intrincadas y contrastantes, de donde resultaba la composición épica. Sinclair Lewis compara, desde este punto de vista, el método compositivo de Dickens y el de Dossetos.

Por si el método clásico se montaba de una manera muy antagónica. Por una desgraciada coincidencia el señor Johns

debía viajar precisamente en la misma diligencia del señor Smith para que pudiese suceder algo penoso o divertido. En *Manhattan Transfer* los personajes o bien no se encuentran en absoluto, o sus encuentros suceden de la manera más natural del mundo."

El "modo más natural del mundo" es aquel en el cual los hombres no establecen ninguna relación, salvo relaciones fugaces y superficiales; en el cual aparecen de improviso y de improviso se desvanecen; en el cual su destino personal, desde el momento en que no lo conocemos en absoluto, no nos interesa en lo más mínimo; los hombres no participan en la acción sino que pasean, conmovidos por diferentes pensamientos, sobre el trasfondo objetivo de las descripciones de la novela.

Sin duda, esto resulta "muy natural". El problema consiste en saber qué resultado tiene todo esto a los fines del arte narrativo. Dos Passos posee un ingenio no común y Sinclair Lewis es un escritor notable. Precisamente por eso nos interesa cuanto afirma Lewis acerca de los personajes de Dickens y de Dos Passos:

"Es cierto, Dos Passos no ha creado, ni creará jamás personajes impercederos como Pickwick, Micawber, Oliver, Nancy, David y su tía, Nicholas, Smike y por lo menos unos cuarenta más."

He aquí una preciosa confesión, testimonio de una gran sinceridad. Pero si Sinclair Lewis tiene razón — indudablemente la tiene — ¿qué valor tiene el "modo más natural del mundo" de vincular a los personajes?

Pero ¿y la vida profunda de las cosas? ¿La poesía de las cosas? ¿La verdad poética de tales descripciones? Estas son algunas de las objeciones que podrían formularnos los admiradores del método naturalista.

Para responder a estas objeciones es necesario remitirse a los problemas fundamentales del arte épico. ¿Qué es lo que vuelve poética a las cosas en la poesía épica? ¿Es cierto que una descripción, realizada con el máximo virtuosismo y técnicamente perfecta en todos sus detalles, de un ambiente como el teatro, el mercado, la bolsa produce una poesía particular? Nos permitimos dudar. Palcos y orquesta, escenario y platea, bastidores y camarines son en sí mismos objetos inanimados, privados de interés, absolutamente a-poéticos.

continúan siéndolo aunque se los rellene de figuras humanas; si las peripecias de estos hombres no están en condiciones de suscitar en nosotros una emoción poética. El teatro o la bolsa son los puntos nodales donde se entrecruzan diversas aspiraciones de los hombres; son observatorios o campos de batalla donde se ponen de relieve las contradictorias relaciones que los hombres establecen entre sí. Y únicamente bajo este aspecto, es decir en cuanto proporcionan la indispensable mediación concreta para poner en evidencia relaciones humanas concretas, sólo gracias a esta función de mediación, el teatro y la bolsa adquieren un valor poético, se vuelven poéticos.

En la literatura no existe una "poesía de las cosas" independiente del hombre y de las vicisitudes humanas.

Pero esto no basta. Es más que dudoso que la tan mantada totalidad descriptiva y la verdad de los detalles técnicos estén en condiciones de dar aunque más no sea una idea eficaz del objeto descrito. Cada cosa que tenga una función efectiva en la acción de un hombre, que despierta en nosotros un interés poético, se vuelve significativa desde el punto de vista poético por su nexo con la acción o condición que ésta sea narrada correctamente. Basta recordar el efecto altamente poético que producen los instrumentos salvados del naufragio en *Robinson Crusoe*.

Pensemos, por el contrario, en cualquier descripción de Zola. Tomemos como ejemplo una pintura de lo que ocurre detrás de los bastidores en *Nana*.

"Un telón descendía. Se preparaba el escenario del tercer acto, la gruta del Élna. Algunos hombres colocaban barras en las ranuras, otros tomaban los bastidores que estaban recostados contra las paredes del escenario y los ataban a las barras con fuertes cuerdas. En el fondo, para producir el haz de luces expedido por la ardiente fragua de Vulcano, un lamparista había fijado un soporte y encendía sus mecheros, munidos de vidrios rojos. Reinaba una confusión, un desorden aparente donde sin embargo, cada mínimo movimiento era cuidadosamente calculado; mientras tanto, en medio de este torbellino, el apuntador combinaba de un lado a otro, con pasos lentos y medidos, para desentumecerse las piernas."

¿Para qué puede servir una descripción de este tipo? Los que no conocen el teatro no pueden hacerse, a través de ella, una idea exacta, y a los conocedores de la técnica teatral no les dice nada nuevo. Queda el punto de vista poético, la descripción es absolutamente superflua. Pero la aspiración a la "verdad" máxima implica una tendencia muy peligrosa

para la novela. No es necesario saber nada sobre caballos para revivir el drama de la carrera de Vronsky. Por el contrario, en los naturalistas las descripciones aspiran a una "precisión" técnica cada vez mayor, utilizando el lenguaje técnico propio del campo específico. Así, el estudio o la fábrica se describen, en lo posible, con la nomenclatura del pintor o del obrero metalúrgico. El resultado es una literatura para especialistas o para el literato que esté en condiciones de apreciar la fatigosa asimilación literaria de estos conocimientos técnicos, el injerto de expresiones tomadas de una jerga especial en el tronco del lenguaje literario.

Los Goncourt expresaron esta tendencia de la manera más precisa y paradójica cuando escribieron: "Pobre de aquellos productos artísticos cuya belleza sólo existe para los artistas... Esta es una de las tonterías más grandes que se han dicho. Es de D'Alembert..." Combatiendo la profunda verdad del gran iluminista, estos corteos del naturalismo adhirieron sin reservas a la teoría del arte por el arte.

Las cosas tienen vida poética sólo cuando están relacionadas con hechos humanos. Por eso, el verdadero narrador épico no las describe, sino que narra su función en la concatenación de los destinos humanos. Este principio fundamental de la poesía ya fue reconocido con claridad por Lessing: "Pienso que Homero no pinta otra cosa que acciones progresivas y todos los cuerpos, todas las cosas son pintadas sólo por su participación en estas acciones". Lessing prueba esta verdad tan convincente refiriéndose a un significativo ejemplo homérico. Nos parece útil transcribir íntegro este pasaje del Laocoonte. Se trata de la representación del cetro de Agamenón y del de Aquiles.

"... si es necesario que tengamos una imagen más precisa de ese cetro, ¿qué hace Homero? ¿Nos pinta, además de los tachones de oro, también la madera y la imagen esculpida? Sí, lo haría si la descripción tuviera que servir para la heráldica (he aquí la crítica anticipada a la "precisión" a lo Goncourt o a lo Zola, G. L.) para que un día, en el futuro, se pudiera hacer otro cetro con el mismo modelo. Y sin embargo estoy convencido de que muchos poetas modernos hubieran hecho una descripción heráldica con la ingenua opinión de haber pintado precisamente el cetro porque el pintor pueda imitar esta pintura. Pero ¿qué le importa a Homero dejar atrás al pintor? En vez de una reproducción, nos proporciona la historia del cetro: en primer lugar fue trabajado por Vulcano, después brilló en las manos de Júpiter, más tarde subrayó la dignidad de Mercurio, después se convirtió en bastón de mando del guerrero Pelope, después en la vara

de pastor del pacífico Atreo y así sucesivamente; también cuando Aquiles juró por el cetro vengar el desprecio con que lo trata Agamenón. Homero nos da la historia de este cetro. Lo vemos reverdecer sobre los montes, el hacha lo separa del tronco, lo deshoja y lo descortezza y lo hace apto para servir en los juicios del pueblo como señal de su dignidad divina... A Homero no le importaba tanto describir dos cetros de materia y forma diversas sino darnos una imagen sensible de la diversidad de poder que simbolizaban estos cetros. Aquél, obra de Vulcano, éste tallado por una mano desconocida sobre los montes; aquél, antigua posesión de una casa noble; éste, destinado a ocupar la primera mano que aparezca; aquél, extendido por una mano sobre muchas islas y sobre todo Argos; éste llevado por alguien entre los griegos, a quienes, junto con otros, les estaba confiada la observancia de las leyes. Esta era en realidad la distancia que separaba a Agamenón de Aquiles, una distancia que el mismo Aquiles, aun cegado por la ira, no podía dejar de reconocer".

Encontramos aquí una exposición precisa de lo que hace que las cosas se vuelvan vivas y poéticas en la poesía épica. Si pensamos en los ejemplos ya mencionados de las obras de Scott, Balzac, Tolstói, comprobaremos que estos autores escribieron, *mutatis mutandis* de acuerdo al mismo principio descubierto por Lessing en Homero. Y decimos *mutatis mutandis* porque ya hemos dicho que la mayor complejidad de las relaciones sociales exige de la nueva poesía la aplicación de nuevos medios.

Las cosas son muy diversas allí donde predomina el método descriptivo y la poesía se cimenta en un vano certamen con las artes figurativas. El método descriptivo, aplicado a la representación del hombre sólo puede transformarlo en naturaleza muerta. Sólo la pintura verdadera posee los instrumentos para otorgar a las cualidades corpóreas del hombre, la expresión inmediata de las más profundas cualidades de su carácter. Y por cierto no es casual que en la misma época en que las tendencias pictórico-descriptivas del naturalismo en literatura bajan a los hombres al nivel de elementos de una naturaleza muerta, también la pintura pierda la capacidad de obtener la representación intensa de la expresión sensible. Los retratos de Cézanne, comparados con la planitud psicológica de los de Tiziano o Rembrandt son también naturaleza muerta, igual que los personajes de los Goncourt o de Zola con relación a los de Balzac o Tolstói.

También la esencia corpórea del hombre adquiere vitalidad poética sólo cuando se relaciona con otros hombres, cuan-

do ejerce su acción sobre ellos. Lessing comprendió perfectamente este hecho y lo analizó con exactitud al comentar cómo representa Homero la belleza de Helena. Y también aquí podemos comprobar que los clásicos del realismo satisficieron plenamente estas exigencias de la verdadera epopeya. Tolstói caracteriza la belleza de Ana Karenina únicamente a través de su influencia sobre la acción, a través de las tragedias que provoca en la vida de otras personas y en la suya propia.

Pero la descripción no ofrece la verdadera poesía de las cosas, sino que transforma a los hombres en seres estáticos, en elementos de naturaleza muerta. Las cualidades de los hombres existen una junto a otra y se las describe en esta simultaneidad, en vez de compenetrarse recíprocamente y ensamblar así la unidad viviente de la personalidad en sus posiciones diferentes, en sus acciones contradictorias. A una falsa amplitud de los horizontes del mundo exterior, corresponde una restricción esquemática en la caracterización. El hombre aparece como un "producto" acabado de componentes sociales y naturales de distinto tipo. Se pierde para siempre la profunda verdad social de la compenetración mutua en el hombre, de determinaciones sociales y de cualidades psico-físicas. Taine y Zola admiran la representación de las pasiones eróticas en el Hulot de Balzac; pero en ella sólo perciben la descripción médico-patológica de una "monomanía". Sin embargo no adjudican importancia a la relación entre el erotismo de Hulot y su curriculum de general napoleónico, que está profundamente subrayada; relación que Balzac pone de relieve al efectuar una contraposición entre el erotismo de Hulot y el de Croval, típico representante de la monarquía de Julio.

La descripción, basada en la observación ad hoc tiene que ser, por fuerza, descripción de cosas superficiales. Zola es, entre todos los escritores naturalistas, el que trabajó de manera más minuciosa y trató de estudiar sus temas lo más seriamente posible. Sin embargo, muchas de las vicisitudes de sus personajes son falsas y superficiales, precisamente en sus puntos esenciales. Limitémonos a uno de los ejemplos mencionados por Lafargue. Zola explica el alcoholismo del minero Coupeau con la desocupación, mientras que Lafargue demuestra que esta costumbre de algunas categorías de trabajadores franceses —entre los que se encontraban los mineros— se explica porque sólo conseguían trabajo temporario y en el interin debían esperar en las hosterías. Al mismo tiempo, Lafargue demuestra que Zola en El dinero reduce superficialmente la oposición entre Gundersmann y Sac-

card a la contradicción entre judaísmo y cristianismo. Mientras que la luna que Zola trata de describir se desarrollaba, en realidad, entre el capitalismo de viejo cuño y el nuevo tipo de los bancos de depósito.

El método descriptivo es inhumano. Y el hecho de que se exprese en la metamorfosis de un hombre en naturaleza muerta, es sólo un síntoma artístico de esta inhumanidad. Pero esta inhumanidad se revela con plenitud en los intentos ideológico-estéticos de los principales representantes de esta tendencia. Así la hija de Zola reproduce, en su biografía, la siguiente declaración de su padre sobre Germinal: "Zola acepta la definición de Lemaître: 'una epopeya pesimista de la animalidad del hombre' a condición de que se defina con exactitud el concepto de 'animal'"; "según usted" —escribía Zola a su crítica— "es el cerebro lo que caracteriza al hombre, mientras que yo pienso que también los otros órganos cumplen una función esencial".

Nosotros sabemos que esta insistencia de Zola en el elemento de animalidad es una protesta contra la bestialidad del capitalismo cuyo razón no lograba comprender. Pero en su obra esta protesta irracional se traduce en una fijación del elemento inhumano, animal.

El método de la observación y de la descripción surge con la intención de volver científica a la literatura, transformándola en una ciencia natural aplicada, en una sociología. Pero los momentos sociales registrados por la observación y representados por la descripción son tan pobres, tenues y esquemáticos que pueden convertirse rápida y fácilmente en su extremo opuesto, es decir en un subjetivismo integral. Esta es la herencia que las tendencias naturalistas y formalistas del período imperialista recibieron de los fundadores del naturalismo.

[...] 1936

(El presente fragmento de "Narrar o describir?" ha sido traducido por Cristina Iglesias. Se publicó originalmente en: Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker, Berlin, Aufbau-Verlag.)

no llega
a ser
sociología
sino
subjetivismo