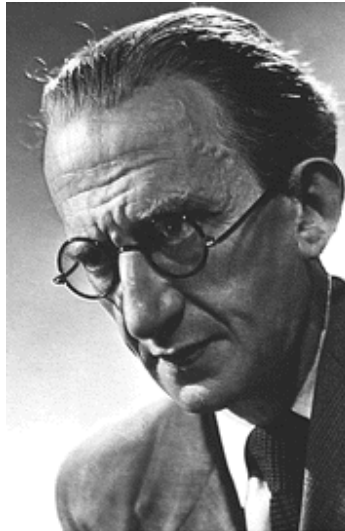


GEORG LUKACS

La forma clásica de la novela histórica



Gyorgy Lukacs nació en Budapest, capital entonces del Imperio Austro-Húngaro, el 13 de abril de 1885. Su padre, judío, había recibido de los Habsburgo título de nobleza y fue director de uno de los principales bancos húngaros.

Gyorgy Lukacs, quien llegaría a ser uno de los más notables teóricos marxistas del siglo XX, nace pues en el seno de una familia gran burguesa. Sin embargo desde temprana edad comprendió que su vocación no era ser banquero —sobreponiéndose a los deseos de su padre— sino intelectual. A los 17 años ya publicaba artículos literarios en la revista que él mismo había fundado. En 1909 recibió el grado de doctor en filosofía en la Universidad de Budapest. Después estudiaría en Berlín y Heidelberg. Murió en la capital húngara el 4 de junio de 1971, a los ochenta y seis años.

Escribe su primer libro *La Evolución del Drama Moderno*, en 1908. Dos años después *El Alma y las formas*, que tanto interesó a Thomas Mann y que influiría en su novela "Muerte en Venecia", también le serviría parcialmente de modelo para su León Naphta de "La Montaña Mágica".

En estos años Lukacs estudia los filósofos griegos, principalmente a Platón; a los modernos, sobre todo a Kant y Hegel; a sus prácticamente contemporáneos Kierkegaard, Dilthey, Bergson, Simmel (de quien fue su

discípulo personal), Husserl y los neokantianos Rickert y Lask. Amigos suyos fueron, además de Simmel, Ernest Bloch, Max Weber, Jaspers. Con algunos de ellos formó el "Círculo de Heidelberg".

La formación filosófica de Lukacs era idealista. Existencialista en sus años juveniles (influencia de Kierkegaard) luego kantiano y posteriormente hegeliano. Su libro *El Joven Hegel*, que escribió en 1938 en Moscú, es una de las más profundas interpretaciones de Hegel al lado de las de Hyppolite y Bloch.

La Teoría de la Novela de 1916 es la tercera gran obra de esta etapa. Ha sido considerada como uno de los más notables productos de las tendencias de "las ciencias del espíritu". Durante estos años Lukacs ha estado completamente sumergido en lo cultural. Sus preocupaciones han sido los grandes temas metafísicos. Se ha preguntado por las relaciones del alma con lo absoluto, ha contrapuesto el mundo de la naturaleza al mundo del espíritu, ha analizado las diferencias entre la ciencia y el arte.

Lo que sigue, la mayor parte de su vida, es un prolongado y apasionado diálogo con Carlos Marx a través de los conflictos de nuestra época. Confiesa que tres veces se acercó a Marx pero solo la última vez comenzó a comprender su legado. Su "forcejeo intelectual con el marxismo", como él mismo lo llamó, se prolongó desde su bachillerato cuando leyó "El Manifiesto Comunista" hasta finales de la década de los años veinte. Ofrece su experiencia como una contribución a la historia social de los intelectuales en esta época.

¿Por qué fue tan difícil su camino hacia Marx? Como intelectual burgués tenía muchos prejuicios sobre el marxismo. A la filosofía materialista la consideraba entonces superada absolutamente como teoría del conocimiento. Solo veía a Marx como economista y sociólogo. "El gran pensador, el gran dialéctico", se le escapaba.

Ninguna lectura le permitió comprenderlo. Fue una crisis personal que coincidió con la "aparición de las gigantescas contradicciones del imperialismo que se precipitaron con la irrupción de la Primera Guerra Mundial", las que lo condujeron a sus nuevas posiciones ideológicas. Como intelectual académico permanecía alejado del movimiento obrero, pero la guerra mundial, la Revolución Rusa de 1917 y las tremendas conmociones sociales que se produjeron en la Europa Central, lo llevaron después de muchas vacilaciones a ingresar en diciembre de 1918 al partido comunista, al que pertenecería hasta su muerte, aunque pasó por momentos críticos.

Lukacs ingresa al comunismo para romper con el mundo capitalista. Considera que la lucha es radical entre los dos sistemas. No admite

concesiones. Por ejemplo, en la revista "Kommunismus", se pronuncia rotundamente contra la participación obrera en el Parlamento burgués. Tesis por la que recibe una dura crítica de Lenin, al señalarla como síntoma de la enfermedad infantil, el ultraizquierdismo.

En 1923 publica un libro que desató una polémica cuyos ecos se escuchan todavía: *Historia y Conciencia de Clase*. Michael Lowy, quien ha escrito el libro más completo que conocemos sobre su evolución política, afirma: "En ese libro la evolución del pensamiento lukacsiano alcanza su cima... una nueva concepción: el *realismo revolucionario*. Es, en ese sentido, la etapa final del itinerario que conduce a Lukacs de la visión trágica del mundo al leninismo". Pero esta opinión no es unánime. El libro fue rechazado por los más importantes ideólogos comunistas de entonces, por estar inspirado en una orientación subjetivista e idealista.

Basta agregar que allí por primera vez después de Marx, se trata el problema de la alienación en el capitalismo, que Lukacs denomina la "cosificación". Como lo ha hecho notar Goldmann, este tema lo retoma, aunque en otro sentido, Heidegger, en su obra más importante, "Ser y Tiempo" (1927).

A partir de 1918 y por cerca de diez años Lukacs fue uno de los dirigentes del PCH. En 1919 ingresó al Comité Central. En la breve República de los Consejos de Hungría, dirigida por Bela Kun, fue nombrado vicecomisario del pueblo para la Educación y la Cultura. El cargo de ministro de Cultura volvería a ocuparlo en 1956 en el gobierno de Imre Nagy. Al caer éste fue deportado a Rumania, de donde regresó a Hungría al año siguiente. Fuera de estos períodos de actividad política su vida estuvo concentrada en la actividad teórica.

Para un hombre de la inmensa cultura de Lukacs la literatura, las artes incluso la ciencia, llamaban intensamente su atención. Sus estudios sobre Goethe y Thomas Mann entre otros son memorables.

Entre nosotros el pensador marxista Francisco Posada le dedicó uno de sus libros más densos: "Lukacs, Brecht y la situación del realismo socialista", en el cual da cuenta de la polémica que enfrentó a estos dos grandes de la estética marxista de nuestro siglo. Posada le da razón a Brecht y sin desconocer las dimensiones de la "filosofía lukacsiana", le anota a ésta, como uno de sus defectos mayores, el de colocar el arte en el orden del saber racional y estar teñida de conservadurismo al sostener que el arte debe ser un reflejo armónico y equilibrado de la realidad.

Sus últimos esfuerzos intelectuales los dedicó Lukacs a avanzar en su estética y a elaborar una "ontología del ser social", que dejó inconclusa.

Durante su existencia fue el blanco de duros ataques desde diversos ángulos: de dogmáticos y revisionistas.

PREFACIO A LA EDICIÓN EN ESPAÑOL

El presente libro fue redactado durante el invierno de 1936 a 1937 y se publicó poco después por entregas en la revista rusa *Literaturni Kritik*. Es necesario que el lector conozca esta fecha, ya que ofrecemos ahora la obra sin alteraciones, por lo que debemos llamar la atención sobre ciertos problemas que, según nosotros mismos, son de difícil comprensión o inclusive obsoletos para el lector moderno. Una revisión de la obra que implicara una eliminación de todas las fallas así como una puesta al día nos ha sido imposible por el mero hecho de estar por el momento ocupados con otros trabajos teóricos más importantes.

Señalemos, pues, brevemente los problemas mencionados. El presente estudio se realizó principalmente en el periodo inicial del Frente Popular contra el hitlerismo, por lo que comparte en buena medida el optimismo que imperaba en esos días, particularmente en lo que respecta a las perspectivas del movimiento antifascista en Alemania así como a la lucha de liberación en España. Esta actitud sin duda tuvo su influencia en la selección del material utilizado. Los problemas de una transición ideológica de un liberalismo descolorido a una actitud auténticamente democrática me parecían en ese tiempo de central importancia. Por supuesto, este problema no ha perdido su actualidad si lo consideramos desde una perspectiva histórica universal; sus manifestaciones concretas, sin embargo, son muy diferentes ahora que hace treinta años, tanto en lo que atañe a la vida como a la literatura. Aparte de las perspectivas que no se cumplieron en el terreno de la política, esto tuvo también por consecuencia el que en ocasiones tratamos autores y obras con una exhaustividad que no corresponde a su importancia estética e intelectual. Así pues, nuestras reflexiones sólo podrán tener interés para el lector de hoy como puntos de partida para un análisis teórico de problemas generales. Esto sin duda es válido también para un sinnúmero de obras críticas ya viejas, en las que con frecuencia ya no se conocen siquiera los escritores y los libros tratados, y en las que sólo pueden exigir el interés del lector los principios y razonamientos del tratamiento crítico-teórico.

Entre nuestros problemas está desde luego el hecho de que no hemos podido estudiar la literatura posterior a 1937. (Basten como ejemplos el *Enrique IV* de Heinrich Mann, cuya segunda parte apareció posteriormente, la *Lotte in Weimar* de Thomas Mann, *Las campanas de*

Islandia de Haldor Laxness y el *Gattopardo* de Lampedusa.) Entre los aspectos condicionados por el momento debemos mencionar asimismo que este libro no sólo fue escrito en los tiempos del Frente Popular, sino en los tiempos de los grandes vuelcos en la Unión Soviética. En ciertas cuestiones, nos vimos obligados a usar un lenguaje esópico —y a veces a guardar un silencio esópico. Persisten nuestras convicciones estéticas expresadas en la toma de posición contra el género biográfico, contra las "bellas letras históricas", dentro de la literatura burguesa. Consecuencia de esta posición es también que no hayamos hecho extensiva esta crítica a manifestaciones semejantes en la literatura soviética, en la que el tratamiento biográfico de la historia se hallaba preponderantemente al servicio de esa ideología que hoy en día se suele llamar "culto a la persona". Permítasenos aún añadir que este lenguaje y silencio esópico fue muy bien comprendido tanto por los amigos como por los antagonistas.

Pero el hecho de haber renunciado a toda reelaboración con fines de actualización tiene otro motivo más, aparte del exceso de trabajo. Toda esta obra surgió de un impulso teórico y no pretendió ofrecer una imagen completa en el sentido de la historia de la literatura. El tema fundamental tratado es el del historicismo en la literatura, cuya significación intelectual y estética para las letras de los siglos XIX y XX intentamos aclarar. Nuestras metas han sido, pues, de naturaleza teórica, y nuestra intención se concentró en la investigación de las acciones recíprocas entre el espíritu histórico y esa literatura que se afana por exponer la sociedad en su totalidad. Así planteada la cuestión, resulta obvio que ya la dialéctica más íntima, teórica, "abstracta del problema presenta un carácter histórico. En todo caso, no pretendemos ofrecer más que un estudio de las líneas principales de esta dialéctica histórica. Esto es: analizamos únicamente las corrientes que son típicas de este desarrollo histórico, sus ramificaciones y entrelazamientos, pero sólo en la medida en que resultan indispensables para la caracterización desde el ángulo teórico del problema. De aquí que no pretendiésemos abarcarlo todo. No espere el lector tener entre manos un manual del desarrollo de la novela histórica o del drama histórico; sólo encontrará tratados a aquellos escritores, aquellas orientaciones y obras, que desde este punto de vista teórico tienen una importancia representativa.

Este objetivo condiciona los problemas metodológicos de la obra. En primer término, la selección de los materiales, según ya dijimos. No presentamos en un sentido inmediato y estrecho de la palabra un desarrollo histórico, pero sí las directrices de este desarrollo, o sea que intentamos esclarecer las cuestiones más importantes que ese desarrollo

plantea. A nuestro juicio, la obra presente es sólo un ensayo para fijar en principio los puntos de vista básicos de este conjunto de problemas, con la esperanza de que le sucederán obras más completas y exhaustivas.

El segundo aspecto metodológico decisivo es el de la investigación de la acción recíproca entre el desarrollo económico y social y la cosmovisión y forma artística que surge a partir de ese desarrollo. Se presentan aquí numerosos problemas nuevos y poco analizados hasta el momento: por ejemplo acerca de la base social de la separación en géneros, de su aproximación entre sí, del nacimiento y muerte de los nuevos elementos formales en este complejo proceso de efectos recíprocos. También en esto nos parece nuestra obra fragmentaria, un mero comienzo, un ensayo. Estas cuestiones prácticamente no se han planteado en el curso de la concretización de la estética marxista. Pero es imposible crear una seria teoría marxista sobre los géneros mientras nos afanemos por aplicar la teoría del reflejo de la dialéctica materialista al problema de la diferenciación de los géneros. Al igual que en el tratamiento teórico tuvimos que conformarnos también aquí con señalar un intento de solución al problema. De este modo, no pretendemos tampoco ofrecer una teoría acabada sobre las formas dramáticas y épicas, así como en el campo de la historia no desea ser tomada esta obra como una exposición completa del desarrollo de la novela y el drama históricos.

A pesar de su volumen, el libro no es más que un intento, un ensayo, por así decir, un trabajo preparatorio para la estética marxista y para el tratamiento materialista de la historia moderna de la literatura. Esperamos que otros estudiosos prosigan la obra, corrigiéndonos si así resultare necesario. Creemos, con todo, que en un campo tan poco cultivado tiene su justificación aun un intento como el que ofrecemos.

Budapest, enero de 1965

PREFACIO

Esta monografía no pretende en modo alguno ofrecer una historia completa de la novela histórica. Aparte de que carecemos de verdaderos ensayos anteriores, no era ése nuestro objetivo. Únicamente deseaba yo tratar las más importantes cuestiones de teoría, de principio. Teniendo en cuenta el papel tan considerable que la novela histórica desempeña tanto en la literatura de la URSS como en el Frente Popular antifascista, una investigación de esta especie me parece ser tan imprescindible como actual. Tanto más cuanto que la novela histórica de nuestros días, con todo el talento de sus mejores representantes, sufre todavía bajo los restos de la herencia nociva aún presentes de la decadencia burguesa. Si se quieren revelar efectivamente estas deficiencias, el crítico tendrá que dedicar su atención a los problemas de principio no sólo de la novela histórica, sino de la literatura en general.

Pero la investigación teórica se realiza aquí sobre una base histórica. La diferencia principal entre la novela histórica de los clásicos y la de los decadentes, etc., tiene causas históricas. Y en esta obra queremos justamente mostrar cómo la novela histórica nació, se desarrolló, alcanzó su florecimiento y decayó como consecuencia necesaria de las grandes revoluciones sociales de los tiempos modernos, y mostraremos asimismo que sus diversos problemas formales son reflejos artísticos precisamente de esas revoluciones histórico-sociales.

El espíritu de nuestro estudio es, pues, histórico. Pero no por ello se espera alcanzar en él una historia completa. Sólo se habla de los autores cuyas obras son en un determinado aspecto representativas, que constituyen momentos cruciales típicos en la ruta de la evolución de la novela histórica. El mismo principio de selección ha sido determinante en la mención de críticos y estéticos anteriores y de poetas que se han dedicado en forma teórica a la literatura. En ambos dominios me he esforzado por mostrar que tampoco con referencia a la novela histórica se trata de encontrar artificiosamente sutiles "novedades radicales", sino de apropiarse, según nos ha enseñado Lenin, todo lo valioso de la evolución anterior para elaborarlo con criterio propio. La actualidad y ejemplaridad de los clásicos representa un problema central también para la novela histórica contemporánea.

No es asunto mío juzgar en qué medida logré cumplir con mi propósito. Sólo he querido comunicar con toda claridad ese propósito a mis lectores, para que sepan de antemano lo que deben esperar o no esperar de este libro.

Pero ya desde ahora debo señalarle al lector una deficiencia que se debe a mi propio desenvolvimiento personal: sólo he podido tratar la novela histórica rusa en la medida en que ha sido traducida a otras lenguas. De ello resultan serias y dolorosas lagunas en la historia. Pero al menos en cuanto a la literatura antigua me fue posible referirme a las obras de la literatura rusa que han tenido decisiva importancia universal. En cambio, de la literatura soviética no disponemos más que de traducciones casuales que constituyen un material reducido y lleno de vacíos, de modo que mi conciencia científica no me permite emitir juicios sobre una base tan débil. A esto se debe mi renuncia al tratamiento de la novela soviética, pero abrigo la esperanza de que aun así mis exposiciones puedan aportarle al lector soviético algunos datos para aclarar estos importantes problemas, y espero particularmente que las mencionadas lagunas de mi trabajo sean colmadas cuanto antes por otros investigadores.

Moscú, septiembre de 1937

CAPITULO 1

FORMA CLASICA DE LA NOVELA HISTÓRICA

I. Las condiciones histórico-sociales del surgimiento de la novela histórica

La novela histórica nació a principios del siglo XIX, aproximadamente en la época de la caída de Napoleón. (El *Waverley* de Walter Scott se publicó en 1814.) Desde luego que hay novelas de tema histórico ya en los siglos xvii y xviii, y quien así lo desee puede considerar como "precursoras" de la novela histórica las elaboraciones de historia antigua y de mitos en la Edad Media, y remontarse aun hasta China o la India. Pero en este recorrido no encontrará nada que pudiese aclarar en algo fundamental el fenómeno de la novela histórica. Las llamadas novelas históricas del siglo XVII (Scudéry, Calprenède, etc.) son históricas sólo por su temática puramente externa, por su apariencia. No sólo la psicología de los personajes, sino también las costumbres descritas responden por completo a la época del novelista. Y la más famosa "novela histórica" del siglo XVIII, el *Castle of Otranto* (Castillo de Otranto), de Walpole, trata igualmente la historia como algo meramente superficial; lo que interesa aquí realmente es la curiosidad y excentricidad del ambiente descrito, no la representación artísticamente fiel de un periodo histórico concreto. A la llamada novela histórica anterior a Walter Scott le falta precisamente lo específico histórico: el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje. El gran crítico Boileau, que juzgaba las novelas históricas de sus coetáneos con mucho escepticismo, sólo concede importancia a la verdad social y psicológica de los personajes; exige que un soberano ame de manera diferente a la de un pastor, etc. La cuestión de la verdad histórica en la representación poética de la realidad se halla todavía más allá de su horizonte.

Pero tampoco la gran novela social realista del siglo XVIII que, al plasmar las costumbres y la psicología de su época, revolucionó la historia universal de la literatura al aproximarse a la realidad, planteó como problema la determinación temporal concreta de los personajes creados. El presente se plasma con extraordinaria plasticidad y autenticidad, pero se le acepta ingenuamente como algo dado: el escritor aún no se pregunta por sus raíces y las causas de su evolución. Este sentido abstracto en la estructuración del tiempo histórico tiene también efecto en la plasmación del lugar histórico. Lesage todavía puede trasladar sin reparos a España sus muy verídicas descripciones de la Francia de su tiempo. Swift, Voltaire

y aun Diderot hacen desarrollarse sus novelas satíricas en un lugar y tiempo indeterminados que, sin embargo, reflejan fielmente los principales rasgos de la Inglaterra y Francia de sus días. O sea que estos escritores plasman las características esenciales de su época con un realismo audaz y penetrante. Pero no saben ver lo específico de su propia época desde un ángulo histórico. Esta actitud fundamental no se altera en nada esencial por el avance cada vez más intenso del realismo, que destaca los rasgos específicos del momento presente con extraordinaria fuerza creadora. Recuérdense novelas como *Moll Flanders*, *Tom Jones*, etc. En esta representación ampliamente realista de la actualidad aparecen ocasionalmente algunos acontecimientos importantes de la historia contemporánea y se combinan adecuadamente con los destinos de los personajes. Con esto llega a concretarse, especialmente en Smollet y Fielding, el tiempo y el lugar de la acción de un modo mucho más enérgico de lo que había sido costumbre en el periodo anterior de la novela social y todavía entre los franceses coetáneos. Fielding inclusive tiene una cierta conciencia de esta práctica, de esta concretización de la novela orientada a captar la singularidad histórica de las personas y situaciones plasmadas. El mismo se considera, en cuanto escritor, un historiador de la sociedad burguesa.

En general, al analizarse esta prehistoria de la novela histórica, se debe rechazar la leyenda romántico-reaccionaria de que la época de la Ilustración carecía por completo de todo sentido histórico y de toda comprensión de la historia, y de que apenas los enemigos de la Revolución francesa —Burke, De Maistre, etc.— fueron los inventores del sentido histórico. Basta con pensar en la formidable labor histórica de Montesquieu, Voltaire, Gibbon y otros para enterrar esta leyenda.

Lo que a nosotros nos interesa es concretar el carácter especial de este sentido para la historia antes y después del periodo de la Revolución francesa para ver claramente sobre qué base social e ideológica pudo surgir la novela histórica. Y debemos señalar aquí que la historiografía de la Ilustración ha sido en su orientación esencial una preparación ideológica de la Revolución francesa. La estructura de la historia, que en ocasiones revela nuevos y grandiosos hechos y conexiones, sirve para demostrar la necesidad de una total renovación de la "irracional" sociedad feudal absolutista para derivar de las experiencias históricas aquellos principios con cuyo auxilio se pueda crear una sociedad "racional", un estado "racional". A esto se debe que la Antigüedad clásica se halle en el centro mismo de la teoría de la historia y de la práctica de la Ilustración. El estudio de las causas de la grandeza y la decadencia de los estados antiguos

constituye una de las principales labores teóricas preliminares para la ulterior transformación de la sociedad.

Esto se refiere ante todo a Francia, guía intelectual del periodo de la Ilustración militante. La situación en Inglaterra es algo distinta. La Inglaterra del siglo XVIII se encuentra ciertamente en medio de un gigantesco proceso de transformación económica, en el periodo en que se crean las condiciones económico-sociales de la Revolución industrial, pero en el aspecto político es ya un país posrevolucionario. En el dominio teórico y crítico de la sociedad burguesa, en la elaboración de los principios de la economía política desempeña un papel más importante que en Francia la plasmación concreta de la historia en cuanto historia. Pero la conciencia y la consecuente aplicación de tales puntos de vista específicamente históricos no dejan de ser episódicas para la evolución global. A fines del siglo XVIII, el teórico economista que realmente domina el pensamiento de su época es Adam Smith. James Steuart, que presenta el problema de la economía capitalista en una forma mucho más histórica, y que investiga el proceso de la formación del capital, cae muy pronto en el olvido. Marx caracteriza la diferencia entre estos dos notables economistas con las palabras siguientes: "El mérito [de Steuart para la comprensión del capital se basa en la demostración de cómo se produce el proceso de separación entre las condiciones de la producción como propiedad de determinadas clases y la mano de obra. Se ocupa mucho de este *proceso de la formación del capital* —sin comprenderlo todavía directamente como tal—, si bien lo considera como condición de la gran industria; observa el proceso inte todo en la agricultura: y sólo a través de este proceso de separación en la agricultura surge propiamente, en su opiniónj la industria de manufactura en cuanto tal. Este proceso de separación aparece en el pensamiento de Adam Smith come un hecho ya concluso." Esta inconsciencia sobre el alcance del sentido histórico, de hecho existente, sobre la posibilidad de generalizar la peculiaridad histórica del presente inmediato instintivamente observada con toda precisión caracteriza la posición que ocupa la gran novela social inglesa en el desarrollo de nuestro problema. Ha llamado la atención de los escritores sobre el significado concreto (es decir, histórico) de tiempo y lugar, de las condiciones sociales, etc., y ha creado los medios literarios realistas de expresión para dar forma a esta peculiaridad; espacio-temporal (o sea histórica) de los hombres y de las circunstancias. Pero esto, al igual que en la teoría económica de Steuart, ha sucedido por instinto realista y no llegó a elevarse a una visión clara de la historia como proceso, de la historia como condición previa, concreta, del momento presente.

Sólo en el último periodo de la Ilustración se presenta el problema del reflejo artístico de épocas pasadas como un problema central de la literatura. Esto sucede en Alemania. Ciertamente que la ideología de la Ilustración alemana se mueve al comienzo en las sendas de la ideología francesa e inglesa; las grandes obras de Winckelmann y Lessing no se apartan en lo esencial de la línea general de desarrollo de la Ilustración. Lessing, acerca de cuyas importantes aportaciones para esclarecer el problema del drama histórico haremos más adelante una detallada referencia, determina todavía la relación del poeta con la historia en el sentido de la filosofía de la Ilustración. Piensa que la historia no es para el gran dramaturgo otra cosa que un "repertorio" de nombres.

Más poco después de Lessing aparece en el "Sturm und Drang" con plena conciencia el problema del dominio poético de la historia. El *Götz von Berlichingen* de Goethe no solamente inicia un nuevo florecimiento del drama histórico, sino que ejerce también una influencia inmediata y vigorosa en la creación de la novela histórica con Walter Scott. Esta consciente intensificación del historicismo, que recibe su primera expresión teórica en los escritos de Herder, tiene sus raíces en la muy particular situación de Alemania, en la discrepancia existente entre el atraso político-económico de este país y la ideología de los ilustrados alemanes que, apoyados en sus precursores ingleses y franceses, llevaron a una mayor altura las ideas iluministas. Debido a esto resaltan con mucha mayor evidencia que en Francia las contradicciones inherentes a toda la ideología de la Ilustración y pasa a primer plano con toda energía la oposición específica entre estas ideas y la realidad alemana.

En Inglaterra y en Francia, la preparación y realización económica, política e ideológica de la revolución burguesa y la constitución de los estados nacionales constituyen un solo proceso. El patriotismo burgués revolucionario será lo intenso que se quiera y habrá producido obras sin duda importantes (como la *Henriade* de Voltaire), pero al orientarse hacia el pasado necesariamente tuvo que predominar la crítica ilustrada de lo "irracional". El caso de Alemania es bien distinto. El patriotismo revolucionario se topa aquí con el desgarramiento nacional, con la desintegración política y económica del país, cuya expresión ideológica y cultural es un producto importado de Francia. Pues todo lo que se producía en las pequeñas cortes alemanas en el campo de la cultura, ante todo de la pseudocultura, no era más que una servil imitación de la corte francesa. Las cortes pequeñas no solamente fueron un obstáculo político para la unidad alemana, sino que obstruyeron también ideológicamente la evolución de una cultura que provenía de las necesidades de la vida

burguesa alemana. La forma alemana de la Ilustración tuvo que enfrentarse forzosamente con acerbas polémicas a esa cultura francesa, y conservó esta nota de patriotismo revolucionario inclusive allí donde el contenido esencial de la lucha ideológica representa la oposición entre diversas etapas de desarrollo de la Ilustración (así, la lucha de Lessing contra Voltaire).

Resultado necesario de esta situación fue el retorno a la historia alemana. La esperanza de un renacimiento nacional toma sus fuerzas parcialmente de la resurrección de la pasada grandeza nacional. La lucha por esta grandeza nacional exige la investigación y representación artística de las causas históricas de la decadencia y ruina de Alemania. En los siglos precedentes, Alemania había sido un mero objeto de transformaciones históricas, pero ahora hace en ella su aparición la historización del arte antes y con mayor radicalidad que en el resto de los países occidentales, más desarrollados tanto en lo económico como en lo político.

Fue la Revolución francesa, la lucha revolucionaria, el auge y la caída de Napoleón lo que convirtió a la historia en una *experiencia de masas*, y lo hizo en proporciones europeas. Durante las décadas que van de 1789 a 1814, cada una de las naciones europeas atravesó por un mayor número de revoluciones que las sufridas en siglos. Y la rápida sucesión de estas transformaciones confiere a los cambios un carácter cualitativo muy peculiar, borra la impresión general de que se trata de "fenómenos naturales", hace visible el carácter histórico de las revoluciones con mucha mayor claridad de lo que suele suceder al tratarse de un caso aislado. Para sólo mencionar un ejemplo, recuérdense las memorias de juventud de Heine en su *Buch Le Grand* (Libro Le Grand), en que describe plásticamente la influencia que el rápido cambio de gobiernos ejerció en él cuando joven. Y si tales experiencias se combinan con el conocimiento de que parecidas revoluciones ocurren por doquiera en todo el mundo, resulta muy comprensible el extraordinario fortalecimiento de la idea de que hay una historia, de que esa historia es un ininterrumpido proceso de los cambios, y, finalmente de que esta historia interviene directamente en la vida del individuo.

Este tránsito de los cambios cuantitativos a cualitativos aparece también en la singularidad de estas guerras comparadas con todas las anteriores. Las guerras de los estados absolutistas de la época prerrevolucionaria habían sido realizadas por pequeños ejércitos profesionales. La práctica bélica tendía a aislar al ejército lo más posible de la población civil. (Abastecimiento de las tropas por depósitos especiales, el temor a la desertión, etc.) No en vano expresó Federico II de Prusia la idea de que

una guerra debía llevarse a cabo de tal modo que la población civil ni se enterara de ella. El lema de las guerras del absolutismo rezaba: "La tranquilidad es el primer deber ciudadano."

Esta situación cambia de golpe con la Revolución francesa. En su lucha de defensa contra la coalición de las monarquías absolutas, la República Francesa se vio forzada a crear ejércitos de masas. Y la diferencia entre un ejército mercenario y uno de masas es precisamente cualitativa en lo que respecta a la relación con las masas de la población. Cuando no se trata de reclutar pequeños contingentes de *déclassés* para un ejército profesional (o de obligar a ciertos grupos a enrolarse), sino de crear un ejército de masas, el significado y el objetivo de la guerra deben explicarse a las masas por vías propagandísticas. Esto no sucede sólo en Francia durante los tiempos de la defensa revolucionaria y de las posteriores guerras de ofensiva. También los otros estados se ven obligados a emplear este medio cuando pasan a formar ejércitos de masas. (Piénsese en el papel de la literatura y filosofía alemanas en esta propaganda que siguió a las batallas de Jena.) Pero la propaganda no puede de ningún modo limitarse a una guerra única y aislada. Tiene que develar el contenido social y las condiciones y circunstancias históricas de la lucha; tiene que establecer un nexo entre la guerra y toda la vida, entre la guerra y las posibilidades de desenvolvimiento de la nación. Basta con que señalemos la significación que tiene la defensa de las adquisiciones de la Revolución en Francia, el nexo entre la creación de un ejército de masas y las reformas políticas y sociales en Alemania y en otros países.

La vida interna del pueblo guarda con el moderno ejército de masas una relación muy diferente de la que podía tener con los ejércitos absolutistas de periodos pasados. En Francia se derrumba el muro estamental que diferenciaba al oficial noble de sus soldados: el ascenso hasta los más altos puestos militares le es posible a cualquiera, y es bien sabido que fue precisamente la Revolución la que permitió que así fuese. También en los países que combatieron la Revolución es inevitable que, por lo menos, se abran considerables brechas en ese muro. Basta con leer los escritos de Gneisenau para reconocer la clara conexión que existe entre estas reformas y la nueva situación histórica creada por la Revolución francesa. A esto se añade que también durante la guerra misma se tienen que desplomar los muros que separaban al ejército del pueblo. El abastecimiento basado en despensas es algo imposible para un ejército de masas. Puesto que se abastece por requisa, no puede evitarse que entre en contacto inmediato y continuo con la población del país en que se desenvuelve la guerra. Ciertamente que este contacto consiste frecuentemente

en robo y saqueo. Pero no siempre. Y no debe olvidarse que las guerras de la Revolución y en parte también las de Napoleón fueron emprendidas conscientemente como guerras de propaganda.

Pero también la enorme extensión cuantitativa de las guerras juega un nuevo papel cualitativo y aporta una extraordinaria ampliación del horizonte. Mientras las guerras de los ejércitos mercenarios del absolutismo consistían casi siempre en mezquinas maniobras alrededor de fortalezas, etc., el escenario bélico se extiende ahora por toda Europa. Los campesinos franceses combaten primero en Egipto, luego en Italia, después en Rusia; tropas auxiliares alemanas e italianas toman parte en la campaña contra Rusia, y tropas alemanas y rusas entran en Parí después de la caída de Napoleón, etc. Las experiencias que antes eran exclusivas de unos cuantos individuos, generalmente de espíritu aventurero —a saber, el viajar por Europa o por partes del Continente— se convierte en este periodo en experiencia de masas, de cientos de miles, de millones de personas.

Así se crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente, para que perciban que la historia es algo que interviene profundamente en su vida cotidiana, en sus intereses inmediatos. Sobra hablar aquí de las transformaciones sociales que vivió la propia Francia. Es bien evidente la proporción en que los cambios grandes y de rápida sucesión sufridos en esta época alteraron radicalmente la existencia económica y cultural del pueblo entero. Pero sí debemos señalar que los ejércitos de la Revolución y más tarde los de Napoleón liquidaron total o parcialmente los restos de feudalismo que aún imperaban en muchas de las regiones conquistadas, por ejemplo en el Rin y en el norte de Italia. El contraste social y cultural del país del Rin respecto al resto de Alemania, y que todavía en la Revolución de 1848 se hace sentir palpablemente, es herencia de la época napoleónica. Y el nexo que guardan estas transformaciones sociales con la Revolución francesa es consciente para amplias capas de la población. Permítasenos recordar también aquí algunos reflejos literarios. Además de las memorias de juventud de Heine resulta muy instructiva la lectura de los primeros capítulos de *La Chartreuse de Parme* (La Cartuja da Parma) de Stendhal para observar la indeleble influencia provocada por el dominio francés en el norte de Italia.

Cuando una revolución burguesa es llevada seriamente hasta el fin, forma parte esencial de ella el hecho de que la idea nacional se convierta en patrimonio de las grandes masas. Sólo a consecuencia de la Revolución y de las guerras napoleónicas llegó a ser el sentimiento nacional una

vivencia y posesión de campesinado, de los estratos inferiores de la pequeña burguesía etc. No fue sino esta Francia la que experimentaron como su país propio, como su patria creada por ellos mismos.

Pero el despertar del sentimiento nacional y, junto con él, del sentido y comprensión de la historia nacional no es un fenómeno que se haya dado únicamente en Francia. Las guerras napoleónicas provocan por doquier una ola de sentimientos nacionales, de oposición nacional contra las conquistas de Napoleón, en suma: una ola de entusiasmo por la autonomía nacional. Tales movimientos son ciertamente, en la mayoría de los casos, una mezcla de "regeneración y reacción", para emplear palabras de Marx. Así es en España, en Alemania y en otras partes. La lucha por la independencia de Polonia, la llamada del sentimiento nacional polaco, en cambio, es progresista en su tendencia. Pero sea cual fuere la mezcla de "regeneración y reacción" en los diversos movimientos nacionales, lo cierto es que estos movimientos, que fueron verdaderamente de masas, tuvieron que verter en las amplias masas el sentido y la vivencia de la historia. La invocación de independencia e idiosincrasia nacional se halla necesariamente ligada a una resurrección de la historia nacional, a los recuerdos del pasado, a la pasada magnificencia, a los momentos de vergüenza nacional, no importa que todo ello desemboque en ideologías progresistas o reaccionarias.

En esta experiencia de masas se relaciona por un lado el elemento nacional con los problemas de la transformación social, y por el otro se tiene conciencia en círculos cada vez más amplios del nexo que existe entre la historia nacional y la historia universal. Esta creciente conciencia del carácter histórico del desarrollo comienza a hacerse patente también en el enjuiciamiento de las condiciones económicas y de las luchas de clase. En el siglo XVIII no fueron sino unos pocos críticos aislados, de paradójico ingenio, quienes en sus juicios sobre el naciente capitalismo compararon la explotación del trabajador por el capital con formas de explotación típicas de épocas anteriores, para concluir que el capitalismo era la forma más inhumana de explotación (Linguet). En la lucha ideológica contra la Revolución francesa, el romanticismo legitimista se sirve como grito de batalla de una parecida comparación reaccionaria y tendenciosa —aunque más superficial en lo económico— entre la sociedad antes y después de la Revolución, y más ampliamente entre el capitalismo y el feudalismo. La inhumanidad del capitalismo, el caos de la competencia, el aniquilamiento de los pequeños por los grandes, la humillación de la cultura por haberse convertido todo en mera mercancía, todo ello se contrasta, generalmente en forma reaccionaria y tendenciosa, con el idilio

social de la Edad Media, presentada como el periodo de la pacífica cooperación de todas las clases, como la época del crecimiento orgánico de la cultura. Pero si bien en estos escritos polémicos suele predominar la tendencia reaccionaria, no debe olvidarse sin embargo, que es justamente en estos años cuando surge por vez primera la idea del capitalismo en cuanto periodo histórico determinado de la evolución de la humanidad; y esta idea no sólo aparece entre los grandes teóricos del capitalismo, sino también entre sus opositores. Basta con hacer referencia a Sismondi, quien a pesar de la confusión teórica de sus planteamientos principales, ha presentado con gran lucidez algunos problemas aislados del desarrollo económico. Piénsese en su formulación acerca de que en la Antigüedad el proletariado había vivido a costa de la sociedad, mientras que en los tiempos modernos es la sociedad la que vive a costa del proletariado.

Ya con estas breves observaciones puede verse que las tendencias a hacer consciente la historicidad alcanzó su punto culminante en el periodo que sucedió a la caída de Napoleón, es decir, en la época de la Restauración, de la Santa Alianza. Ciertamente que el espíritu historicista que llegó a predominar y a convertirse en oficial fue reaccionario y, en esencia, pseudohistórico. La concepción de la historia, los escritos periodísticos y la literatura del legitimismo desarrollan el espíritu histórico en crasa oposición a la Ilustración y a las ideas de la Revolución francesa. El ideal del legitimismo radica en un retorno a la situación anterior a la Revolución francesa, es decir, en eliminar de la historia el máximo acontecimiento de la época.

En este sentido, la historia viene a ser un crecimiento "orgánico", tranquilo, imperceptible, natural. En otras palabras: una evolución de la sociedad que es, en el fondo, una quietud que nada altera en las honorables y legítimas instituciones de la sociedad y que, ante todo, no altera en ellas nada conscientemente. La actividad del hombre en la historia debe ser eliminada totalmente. La escuela histórica alemana de Derecho inclusive sostiene que los pueblos no tienen derecho a darse nuevas leyes, y propone que las viejas y variadas leyes consuetudinarias del feudalismo sigan su "crecimiento orgánico".

En este terreno nace, pues, un pseudohistoricismo, una ideología de la inmovilidad, del retorno a la Edad Media; y esta tendencia crece bajo la bandera del historicismo, de la polémica contra el espíritu "abstracto" y "no histórico" de la Ilustración. La evolución histórica se acomoda sin escrúpulos a los intereses de estos objetivos políticos reaccionarios, y la mentira interna de la ideología reaccionaria alcanza alturas aún mayores por el hecho de que en Francia la Restauración se ve forzada

económicamente a aceptar socialmente al capitalismo, que para entonces ya había llegado a ser adulto; inclusive se vio en la necesidad de apoyarse en él parcialmente, tanto en el aspecto económico como en el político. (Es similar la situación de los gobiernos reaccionarios en Prusia, Austria, etc.) Y es sobre esta base sobre la que se ha de escribir de nuevo la historia. Chateaubriand se esfuerza en revisar la historia antigua y rebajar con ello históricamente el viejo modelo revolucionario del periodo jacobino y napoleónico. Tanto él como otros pseudohistoriadores de la reacción crean una engañosa imagen idílica de la insuperada sociedad armoniosa de la Edad Media. Esta concepción histórica del Medievo será decisiva para la plasmación de la época feudal en la novela romántica de la Restauración. No obstante esta mediocridad ideal del pseudohistoricismo legitimista, el efecto que tuvo fue extraordinariamente profundo. Desde luego, es una expresión tergiversada y mendaz del gran periodo de transformación que se inició con la Revolución francesa, pero debemos reconocer que también es una expresión históricamente necesaria. La nueva etapa del desarrollo, que comienza con la Restauración, obliga a los defensores del progreso humano a crear una nueva armadura ideológica. Hemos visto cómo la Ilustración ha arremetido con desconsiderada energía contra la legitimidad histórica de los residuos feudales, así como contra su continuidad. Hemos observado igualmente que el legitimismo; posrevolucionario ha defendido como contenido de la historia justamente la conservación de esos residuos. La defensa del progreso después de la Revolución francesa forzosamente tenía que llegar a una concepción que demostrara la *necesidad histórica* de la Revolución francesa, que aportara las pruebas de que ésta había sido la culminación de una evolución histórica larga y paulatina, y no un repentino trastorno de la conciencia humana ni tampoco una "catástrofe natural" (Cuvier) en la historia de la humanidad, y que el desenvolvimiento futuro de ésta sólo se podría mover en esa dirección.

Con ello, la concepción del mundo se alteró radicalmente en comparación con la Ilustración, especialmente en lo que respecta a la idea del progreso humano. El progreso no se conceptúa ya como una lucha esencialmente ahistórica de la razón humana contra la irracionalidad feudal absolutista. La racionalidad del progreso humano se explica cada vez más por las oposiciones internas de las fuerzas sociales en la historia misma, es decir, la propia historia ha de ser portadora y realizadora del progreso humano. Lo más importante aquí es la creciente conciencia histórica acerca del decisivo papel que desempeña la lucha de las clases en la historia para el progreso histórico de la humanidad. El nuevo espíritu de la historiografía, más visible en los importantes historiadores franceses de la Restauración,

se centra precisamente en la cuestión de cómo aportar pruebas históricas para el hecho de que la moderna sociedad burguesa ha nacido de las luchas de clase entre la nobleza y la burguesía, de las luchas de clase que hicieron verdaderos estragos a lo largo de toda la "idílica Edad Media", y cuya última etapa decisiva había sido la Revolución francesa. De estas ideas surge por primera vez un intento de distinguir periodos racionales en la historia; es un intento por comprender racional y científicamente la peculiaridad histórica del presente y su origen. El primer paso de gran aliento hacia una periodización lo da ya en medio de la Revolución francesa Condorcet con su capital obra histórico-filosófica. Sus ideas se van desarrollando en el periodo de la Restauración hasta alcanzar una elaboración científica. En las obras de los grandes utopistas, la periodización de la historia incluso llega a rebasar el horizonte de la sociedad burguesa. Y aunque este paso más allá de los umbrales del capitalismo desemboca en veredas fantásticas, lo cierto es que su fundamentación científica y crítico-histórica se halla ligada, como en Fourier, a una destructiva crítica de las contradicciones de la sociedad burguesa. En Fourier se presenta con tal claridad la interna contradicción de la imagen capitalista que, no obstante sus fantásticas ideas acerca del socialismo y de los caminos que conducen a él, la idea del carácter histórico transitorio de esta sociedad se muestra a nuestra mirada ya próxima y con claridad.

Esta nueva etapa de la defensa ideológica del progreso humano encontró su expresión filosófica en el pensamiento de Hegel. El problema histórico central era, según vimos, demostrar la necesidad de la Revolución francesa y que esta Revolución y su desarrollo histórico no representa una oposición, según pretendían los apologistas del legitimismo feudal. La filosofía hegeliana ofrece la fundamentación filosófica para esta concepción histórica; la ley universal de la transformación de la cantidad en cualidad, descubierta por Hegel, constituye, desde un punto de vista histórico, una metodología filosófica para comprender que las revoluciones son elementos orgánicos y necesarios de la evolución y que una evolución auténtica sin un "calibre de las proporciones" es imposible en la realidad y es filosóficamente impensable.

Sobre esta base se disuelve filosóficamente la concepción del hombre creada por la Ilustración. Pues el mayor obstáculo para comprender la historia consistía en el hecho de que la Ilustración consideraba como inalterable la esencia del ser humano, de manera que cualquier cambio en el curso de la historia no era, en casos extremos, más que un cambio del disfraz y, por lo general, una mera elevación y caída moral del mismo

hombre. La filosofía hegeliana extrae todas las consecuencias del nuevo historicismo progresista. Tiene al hombre por producto de sí mismo, de su propia actividad en la historia. Y si bien este proceso histórico parece idealistamente colocado de cabeza, si bien su portador se mistifica hasta convertirlo en un "espíritu universal", lo cierto es que Hegel conceptúa también a este espíritu universal como corporeización de la dialéctica del desarrollo histórico. "Así, el espíritu en ella (en la historia) está en contra de sí mismo, tiene que vencerse a sí mismo por ser el verdadero obstáculo hostil a su fin: la evolución... es en el espíritu... una dura e incesante lucha contra sí misma. Lo que quiere el espíritu es alcanzar su propio concepto, pero él mismo lo oculta y se muestra orgulloso y satisfecho en esta enajenación de sí mismo... La estructura espiritual es algo distinto (que la naturaleza); aquí el cambio se efectúa no solamente en la superficie sino en el concepto. Es el concepto mismo el que se corrige". Hegel ofrece con esto una certera caracterización, sin duda idealista y abstracta, de la nueva orientación ideológica de su tiempo. El pensamiento de las épocas anteriores oscilaba dentro de la antinomia cuyos términos eran una concepción fatalista y legal de todo suceder histórico y una sobrevaloración de las posibilidades de intervenir conscientemente en la evolución de la sociedad. Pero ambos términos de la antinomia se subordinaban a principios "suprahistóricos", procedentes de la "eterna" esencia de la "razón". Hegel, en cambio, considera la historia como un proceso movilizadado de un lado por las fuerzas motrices internas de la historia, y cuyo efecto, por el otro, se extiende a todos los fenómenos de la vida humana, incluido el pensamiento. Considera la totalidad de la vida humana como un gran proceso histórico. Con esto advino, tanto en el aspecto histórico concreto como en el filosófico, un nuevo humanismo, un nuevo concepto del progreso. Es un humanismo deseoso de conservar los logros de la Revolución francesa como base imperecedera de la futura evolución humana, un humanismo que tiene la Revolución francesa (y las revoluciones en la historia en general) por elemento constitutivo e imprescindible del progreso humano. Sin duda, este nuevo humanismo histórico es también hijo de su época y no puede rebasar su horizonte, a no ser que lo haga en formas fantásticas, como de hecho lo vemos en los grandes utopistas. Los humanistas burgueses importantes de esta época se encuentran en la paradójica situación de comprender la necesidad de las revoluciones en el pasado y aceptarlas como fundamento de todo lo racional y positivo que hay en el presente, pero al propio tiempo de conceptuar el desarrollo futuro como una tranquila evolución basada en esos logros. Según expone tan acertadamente M. Lifschitz en su artículo

sobre la estética hegeliana, buscan lo positivo en el nuevo orden universal creado por la Revolución francesa, y creen que para una definitiva realización de lo positivo no se requiere ya otra revolución.

Esta concepción del último periodo humanista burgués, sobresaliente tanto en lo filosófico como en lo poético, nada tiene que ver con la huertera y trivial apologética del capitalismo que se inició poco después y, en parte, contemporáneamente a ese periodo. Se funda en una investigación y revelación honrada y sin compromisos de todas las contradicciones del progreso; no se arredra ante ninguna crítica del presente. Y si bien no es capaz de sobrepasar conscientemente las limitaciones espirituales de su época, la continua experiencia de las contradicciones de la propia situación histórica arroja una oscura sombra sobre la entera concepción de la historia. Este sentimiento de que, contrariamente a las proclamaciones de un infinito progreso pacífico pronunciadas por pensadores de tendencia histórico-filosófica, la humanidad está viviendo un último irremplazable florecimiento espiritual, se manifiesta en los más significativos representantes de ese periodo, si bien en las formas más diversas y de acuerdo con su carácter inconsciente. Por el mismo motivo, el aspecto afectivo es muy similar en todos ellos. Podemos mencionar así la teoría de la "renuncia" del viejo Goethe, el "búho de Minerva" de Hegel, que inicia su vuelo sólo cuando ha comenzado a anochecer, los ambientes "apocalípticos" de Balzac, etc. No fue sino la Revolución de 1848 la que obligó a los representantes supervivientes de esta época a elegir entre el reconocimiento de la perspectiva del nuevo periodo evolutivo de la humanidad, para concordar con ella (aunque ello implicase un trágico desgarramiento del alma, como en Heine), y la caída hacia el apologetismo del capitalismo decadente, tal como mostró críticamente Marx en el caso de personajes tan extraordinarios como fueron Guizot y Carlyle, inmediatamente después de esa Revolución.

II. *Walter Scott*

Sobre estos cimientos históricos surgió en la producción de Walter Scott la novela histórica. Pero de ningún modo se debe comprender esta relación en el sentido de la "historia del espíritu" idealista. Esta propondría perspicaces hipótesis acerca de cómo ciertas ideas de Hegel llegaron, por una serie de rodeos, hasta Scott; o dónde y en qué escritor olvidado se pueden encontrar las fuentes comunes del historicismo de Scott y Hegel. Lo cierto es que Walter Scott no conocía la filosofía hegeliana, y de haber llegado a tenerla entre manos, lo más probable es que no hubiese

entendido una palabra. El nuevo concepto de la historia del gran historiador de la Restauración inclusive llega a publicarse después de sus obras y ha recibido influencias de ellas en ciertos planteamientos. La moda filosófico-filológica de husmear para descubrir aisladas "influencias" es tan estéril para la historiografía como lo es el viejo husmeo filológico para rastrear los influjos de un escritor sobre otro. En el caso de Scott se hizo muy de moda enunciar toda una serie de escritores de segundo y tercer rango (Ratcliffe, etc.) como supuestos precursores literarios importantes de Scott. Todo esto no nos acerca en un ápice a la comprensión de la *novedad* en el arte de Walter Scott, justamente en la novela histórica.

Hemos intentado bosquejar el marco general de las transformaciones político-económicas que se produjeron a consecuencia de la Revolución francesa en toda Europa; asimismo, esbozamos brevemente en los comentarios anteriores sus efectos ideológicos. Estos acontecimientos, esta revolución del ser y de la conciencia del hombre en Europa constituyen la base económica e ideológica para la creación de la novela histórica de Walter Scott. Los datos biográficos de los motivos aislados por los que Scott llegó a ser consciente de esas corrientes nada ofrecen de importante a la verdadera historia de la creación de la novela histórica. Tanto menos cuanto que Scott se encuentra entre esos grandes escritores cuya profundidad se expresa preponderantemente en sus creaciones artísticas, profundidad que ellos mismos no entienden con frecuencia porque proviene de una auténtica plasmación realista de la materia, que en muchos puntos se opone a sus concepciones y prejuicios personales.

La novela histórica, de Scott es una continuación en línea recta de la gran novela social realista del siglo XVIII. Los estudios que Scott escribió sobre estos escritores, generalmente sin profundizar mucho en el aspecto teórico, muestran un cabal conocimiento y una intensa dedicación. Pero sus propias creaciones significan algo enteramente nuevo si las comparamos con esa literatura. Sus grandes contemporáneos reconocieron claramente esta novedad. Así, Pushkin escribe: "...La influencia de Walter Scott se hace sentir en todos los campos de la literatura de su época. La nueva escuela de los historiadores franceses se formó bajo la influencia del novelista Scott. Este les reveló fuentes completamente nuevas, hasta ese momento desconocidas a pesar de la existencia del drama histórico creado por Shakespeare y Goethe..." Y Balzac destaca en su crítica de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal los nuevos rasgos artísticos que la novela de Walter Scott había introducido en la literatura épica: la extensa descripción de las costumbres y de las circunstancias que rodean los acontecimientos, el carácter dramático de la

acción y, en estrecha relación con esto, el nuevo e importante papel del diálogo en la novela.

No se debe al azar el hecho de que este nuevo tipo de novela haya surgido precisamente en Inglaterra. Al tratar la literatura del siglo XVIII señalamos ya algunos importantes rasgos realistas de la novela inglesa de esos años, caracterizándolos como consecuencias necesarias del aspecto posrevolucionario del desarrollo alcanzado por entonces por Inglaterra en contraposición a Francia y Alemania. Y ahora, en una época en que toda Europa incluidas sus clases progresistas y sus ideologías, se ve dominada, aunque sea pasajera, por una ideología posrevolucionaria, es natural que estos rasgos se destaquen en Inglaterra con mayor nitidez todavía. Pues para la mayoría de los ideólogos continentales, Inglaterra es ahora nuevamente el país ejemplar del desarrollo, aunque en un sentido distinto que en el siglo XVIII. En éste, la realización de las libertades burguesas tuvo un influjo paradigmático en los ilustrados continentales. En cambio ahora, el ideólogo historicista del progreso ve en Inglaterra el ejemplo clásico de la evolución histórica en su sentido. El hecho de que Inglaterra hubiese llevado a cabo su revolución burguesa en el siglo XVII y de que desde entonces, basándose en los logros de esa revolución, hubiese vivido durante todo un siglo en una pacífica y progresista evolución, convirtió a este país en el modelo práctico para el nuevo estilo de la concepción histórica. La "gloriosa revolución" de 1688 también se les presentaba como ideal a los ideólogos burgueses que combatían la Restauración en nombre del progreso.

Por otra parte, los honrados escritores que observaban con perspicacia los hechos del desarrollo económico, tenían que darse cuenta, como Walter Scott, de que este desarrollo pacífico había sido pacífico únicamente en cuanto ideal de una concepción histórica y a vista de pájaro, típica de una filosofía de la historia. El carácter orgánico de la evolución inglesa es una mera resultante compuesta de ininterrumpidas luchas de clase y su manifestación en menores o mayores levantamientos sangrientos, algunos efectuados con éxito, otros destinados al fracaso. Las enormes transformaciones políticas y sociales de los decenios anteriores despertaron también en Inglaterra el sentido histórico, la conciencia de la evolución histórica.

La relativa estabilidad del desarrollo inglés en este periodo tempestuoso comparado con el del Continente ofreció la posibilidad de resumir el nuevo sentido histórico en una generosa plasmación de épica objetividad. Esta objetividad recibe un mayor aliento todavía por el conservadurismo de Walter Scott, quien debido a su concepción del mundo se halla

estrechamente ligado a los estratos sociales que fueron arrojados a la perdición por el rápido desarrollo del capitalismo. Scott no se encuentra entre los [entusiastas admiradores de este desarrollo, pero tampoco entre sus apasionados y patéticos acusadores. Mediante un estudio histórico de la evolución inglesa total trata de encontrar un camino "medio" entre ambos extremos combatientes. En la historia inglesa encuentra el consuelo de que aun las más violentas idas y venidas de las luchas de clase siempre habían desembocado en una gloriosa y tranquila "línea media". Así, de la lucha entre sajones y normandos se formó el pueblo inglés, que no es normando ni sajón; a la sangrienta guerra entre la Rosa blanca y la Rosa roja siguió el "glorioso" régimen de la dinastía Tudor, especialmente el gobierno de la reina Isabel; y las luchas de clase que hallaron su expresión en la Revolución de Cromwell terminaron tras largas vacilaciones y numerosas guerras civiles en la "gloriosa revolución" de la actual Inglaterra.

La concepción de la historia inglesa en las novelas de Walter Scott ofrece, pues, una perspectiva implícita para la evolución futura en el sentido de su autor. No es difícil ver que esta perspectiva es en muchos aspectos afín al resignado "positivismo" de los grandes pensadores, eruditos y poetas continentales de esta época. Walter Scott es uno de aquellos honestos *tories* de la Inglaterra de esos años que no hermocean el desarrollo del capitalismo, que no sólo se percatan de la infinita miseria en qua vive el pueblo y que es resultado de la desintegración de la antigua Inglaterra, sino que se compadecen de ella, pero que debido a su conservadurismo no presentan una oposición violenta a los rasgos del nuevo desarrollo rechazados por ellos. Walter Scott rara vez llega a hablar de su propia época. No plantea en sus novelas los problemas sociales de su presente inglés ni analiza la creciente agudización de la lucha de clases entre burguesía y proletariado. En la medida en que es capaz de responderse a sí mismo estas cuestiones, lo hace a través de rodeos plasmando literariamente las principales etapas de la historia de Inglaterra en su totalidad.

Paradójicamente, la grandeza de Scott está en íntima relación con su conservadurismo, en buena parte estrecho. Busca el "camino medio" entre los extremos y se afana por mostrar poéticamente la realidad histórica de este camino, basándose para ello en la elaboración literaria de las grandes crisis de la historia inglesa. Esta tendencia fundamental de su obra se manifiesta inmediatamente en su manera de inventar la fábula en el modo en que elige la figura central. El "héroe" de las novelas de Scott es siempre un *gentleman* inglés del tipo medio. Posee generalmente una cierta

inteligencia práctica, nunca extraordinaria, una cierta firmeza moral y decencia que llega en ocasiones a la disposición del autosacrificio, pero sin alcanzar jamás una pasión arrobadora ni tampoco una entusiasta dedicación a una gran causa. No solamente los Waverley, Morton, Osbaldiston, etc., son correctos y honestos representantes promedio de la pequeña nobleza inglesa, sino también el "romántico" caballero medieval Ivanhoe.

Críticos posteriores, por ejemplo Taine, reprocharon acremente esta elección del héroe; tomaban a éste por un síntoma de la propia mediocridad de Walter Scott en cuanto poeta. Pero justamente lo contrario es cierto. En esta construcción de sus novelas alrededor de un "héroe" mediocre, correcto pero no propiamente heroico, se expresa con la mayor claridad el extraordinario y revolucionario talento épico de Scott, si bien en el aspecto psicológico y biográfico es muy probable que en la selección de sus héroes jueguen un papel preponderante sus propios y personales prejuicios conservadores y de pequeño noble.

Pero lo que se manifiesta en ello primordialmente es una renuncia al romanticismo, una superación del romanticismo, una elevación, muy propia de la época, de las tradiciones literarias del realismo correspondientes al periodo de Ilustración. Por oposición a la denigrante y niveladora prosa del naciente capitalismo surgió también entre poetas política e ideológicamente progresistas el "héroe demoniaco", a pesar de que a estos poetas se les encasille todavía, muy injustamente, entre los románticos. Este tipo de héroe, tal como se presenta por ejemplo en la poesía de Byron, es la expresión literaria de una excentricidad e inutilidad sociales de las mejores y más honestas cualidades en este periodo de la prosa; es una protesta lírica contra el dominio de esta prosa. Pero el reconocimiento de las raíces sociales y aun de la necesidad histórica y de la justificación de esta protesta no significa en modo alguno que su absolutización lírico-subjetivista pudiese convertirse en medio hacia una gran plasmación poética objetiva. Los grandes creadores realistas de una época algo posterior y que, como Pushkin o Stendhal, emprendieron la elaboración de este tipo, superaron el byronismo en forma distinta y superior a la de Walter Scott. Percibieron y plasmaron la cuestión de la excentricidad de este tipo de un modo histórico-social, épico-objetivo: lograron comprender la situación histórica del presente, en que se ha hecho patente la tragedia (o la tragicomedia) de esta protesta en toda la magnitud de sus determinaciones sociales. La crítica y el rechazo de este tipo por parte de Scott no alcanza estas honduras. Su reconocimiento, o mejor: su intuición, de la excentricidad de este tipo lo lleva a eliminarlo del

campo de la plasmación histórica. Se afana por presentar las luchas y las oposiciones de la historia a través de algunos personajes que en su psicología y en su destino se mantienen siempre como representantes de corrientes sociales y poderes históricos. Este modo de ver las cosas lo extiende Scott también a los procesos de desclasamiento, pero considera a éste siempre social y no individualmente. Su comprensión de los problemas del presente no es suficientemente profunda para resolver esta cuestión de los procesos de desclasamiento. De allí que evite esta temática y conserve en sus creaciones la gran objetividad histórica del auténtico poeta épico.

Ya por esta razón es enteramente erróneo ver en Walter Scott a un escritor romántico, a no ser que se quiera ampliar el concepto de romanticismo a tal punto que abarque toda la gran literatura del primer tercio del siglo XIX. Pero en ese caso, borra la fisonomía del romanticismo en el sentido más limitado y justo. Y esto tiene suma importancia para comprender a Walter Scott. Pues la temática histórica de sus novelas tiene contactos muy estrechos con la de los románticos propiamente dichos. Pero en otro pasaje expondremos con detalle que el concepto que Scott y los románticos tienen de esta temática se opone radicalmente el uno al otro, por lo que también su elaboración es completamente diferente. Esta oposición se manifiesta en primera instancia y en forma inmediata en la composición de sus novelas, cuya figura central es siempre el héroe mediocre y prosaico.

Desde luego se expresa aquí también el filisteísmo conservador de Walter Scott. Ya su gran admirador y sucesor Balzac se molestó por este filisteísmo inglés. Dice por ejemplo que, con muy pocas excepciones, todas las heroínas de Walter Scott representan el mismo tipo de la mujer inglesa, correcta y normal, desde un punto de vista filisteo y que no hay lugar en estas novelas para las interesantes y complicadas tragedias del amor y del matrimonio. En su crítica, Balzac tiene razón, y la justeza de su crítica rebasa con mucho el terreno erótico realzado por él. Scott no dispone de la magnífica y penetrante dialéctica psicológica de los caracteres que caracteriza a la novela del último gran período del desarrollo burgués. Ni siquiera alcanza las alturas que la novela burguesa había escalado en la segunda mitad del siglo XVIII con Rousseau, Choderlos de Laclos y con el *Werther* de Goethe. Sus mejores sucesores en la novela histórica, Pushkin y Manzoni, también lo dejaron muy atrás en lo que respecta a la profundidad y poesía de la plasmación individual de los personajes. Pero la nueva orientación que traza Walter Scott en la historia de la literatura universal es independiente de esta limitación de su

horizonte poético-humano. La grandeza de Scott está en la vivificación humana de tipos histórico-sociales. Los rasgos típicamente humanos en que se manifiestan abiertamente las grandes corrientes históricas jamás habían sido creadas con tanta magnificencia, nitidez y precisión antes de Scott. Y ante todo, nunca esta tendencia de la creación había ocupado conscientemente el centro de la representación de la realidad.

Esto hace referencia también a sus héroes mediocres. Aparte de que expresan con insuperable realismo los rasgos a la vez humanos, decentes y atractivos y las limitaciones de la "clase media" inglesa, su exposición de la totalidad histórica de ciertas etapas críticas de transición alcanza una perfección inigualada justamente debido a la elección de estas figuras centrales. El gran crítico ruso Belinski reconoció como ningún otro esta conexión. Analiza diversas novelas de Scott centrandó su atención en el problema de que la mayoría de los personajes secundarios son humanamente más interesantes y significativos que el mediocre héroe principal. Pero también se enfrenta decididamente a los reproches que por este motivo se le han hecho a Scott. "Así debe de ser en una obra de carácter puramente épico, en que la persona principal sólo sirve de núcleo externo para los acontecimientos y en que sólo se puede destacar por rasgos humanos generales y que merezcan nuestra simpatía humana, pues el héroe de la epopeya es la vida misma y no el hombre. En la epopeya el hombre, por así decirlo, es sometido al acontecimiento; el acontecimiento, por su magnitud e importancia, deja en la sombra a la personalidad humana, distrae nuestra atención de ésta por el propio interés que suscita, por la variedad y multiplicidad de sus imágenes".

Belinski tiene mucha razón en subrayar el carácter puramente épico de las novelas de Walter Scott. En toda la historia de la novela son excepcionales las obras —entre estas excepciones contamos las de Cooper y Tolstoi— que se aproximan en tal medida al carácter de la antigua epopeya. Según veremos más adelante, esto se encuentra en estrecha relación con la temática histórica de Scott. No con una orientación a la historia en general, sino con la manera específica de su temática histórica, con su selección de los periodos y de los estratos sociales en que se plasma la actividad humana correspondiente a la de la epopeya antigua, la inmediata sociabilidad y espontánea publicidad de la vida igualmente características de esa epopeya. Con esto, Walter Scott se convierte en un gran poeta épico de la "época heroica", de la época en la que y de la que surge la auténtica poesía épica, en el sentido de Vico y Hegel. Este verdadero carácter épico de la temática y de la composición de Walter Scott mantiene

íntimos lazos con la popularidad de su arte, según mostraremos detalladamente en páginas posteriores.

Las obras de Scott, empero, no son en modo alguno intentos modernos por dar artificialmente una nueva vida a la antigua epopeya; son novelas verdaderas y auténticas. Si bien su temática se remonta a menudo a la "época heroica", al periodo infantil de la humanidad, lo cierto es que el espíritu creador pertenece plenamente a la madurez de la vida humana, a su victoriosa prosaización. Esta diferencia debe subrayarse porque se relaciona íntimamente con la composición de las novelas de Scott y con la concepción de su "héroe". El héroe novelesco de Scott es, a su manera, tan típico para este género como Aquiles, y Odiseo fueron héroes típicos de la verdadera epopeya. La diferencia entre ambos tipos heroicos esclarece con nitidez la fundamental diferencia entre epopeya y novela, y lo hace justamente en un caso en que la novela alcanza su mayor proximidad a la poesía épica antigua. Los héroes de la epopeya son, según dice Hegel, "individuos totales que comprenden en sí brillantemente lo que generalmente se halla separado y diseminado en el carácter nacional, y que en ello se mantienen como caracteres grandes, libres y humanamente hermosos". Gracias a ello, "estos protagonistas adquieren el derecho de ocupar la cabeza y de ver ligados a su individualidad los sucesos principales". También los protagonistas de las novelas de Walter Scott son caracteres típicamente nacionales, mas no en el sentido de cimas comprensivas, sino en el del cabal promedio. Aquéllos son los héroes nacionales de la concepción poética de la vida, éstos en cambio son los héroes prosaicos.

Es fácil observar cómo estas concepciones opuestas del héroe nacen de los requerimientos fundamentales de la epopeya y de la novela. No solamente en el aspecto de la composición es Aquil la figura central de la epopeya, sino que sobrepasa además con mucho a todos los otros protagonistas; es verdaderamente el sol alrededor del cual giran los planetas. Los héroes de Scott tienen, en cuanto figuras centrales de la novela, una función enteramente distinta. Su misión consiste en conciliar los extremos cuya lucha constituye justamente la novela, y por cuyo embate se da expresión poética a una gran crisis de la sociedad. Mediante la fábula que tiene por centro de acción a este héroe se busca y se encuentra un terreno neutral en que se puede establecer una relación humana entre las fuerzas sociales que se hallan en extremos opuestos.

La inventiva de Walter Scott que se hace aquí patente, y que es tan sencilla como inagotablemente grandiosa, suele menospreciarse hoy día en forma indebida, y eso que Goethe, Balzac y Pushkin habían reconocido

claramente su grandeza. Walter Scott expone en sus novelas grandes crisis de la vida histórica. A ello corresponde que por doquier se enfrenten poderes sociales hostiles que quieren destruirse los unos a los otros. Puesto que los representantes de estos poderes en lucha son siempre representantes apasionados de sus direcciones, surge el peligro de que su lucha se convierta en un mero aniquilamiento exterior del contrario, y de que este aniquilamiento no logre despertar en el lector una simpatía y un apasionamiento humanos. Es aquí donde se inicia la importancia del héroe mediocre en la composición. Scott elige siempre protagonistas que por su carácter y por su destino entran en contacto humano con ambos campamentos. El destino justo de un héroe mediocre de esta especie, que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de la obra. Tomemos el ejemplo más conocido. Waverley es un noble provinciano inglés, hijo de una familia partidaria de los Estuardos, pero cuyo partidismo no va más allá de un tranquilo y políticamente ineficaz simpatizar. Durante su estancia en Escocia, como oficial inglés, Waverley llega a internarse en el campamento de los rebeldes partidarios de los Estuardos, y ello debido a amistades personales y líos amorosos. Por sus viejas relaciones familiares, por su indecisión en la participación en el levantamiento —suficiente para una actitud militar valiente, pero no para una fanática toma de partido—, se mantienen vivos sus contactos con el partido hannoveriano. De este modo, el destino de Waverley viene a ser muy apto para crear una fábula cuya trama no sólo representa pragmáticamente el combate entre ambos partidos, sino que además nos muestra muy humanamente a los principales representantes de esos partidos.

Este estilo de composición no es el resultado de una "búsqueda de la forma" o de una sutil "maestría", sino que procede más bien de los aspectos magníficos y de los rasgos limitados de la personalidad creadora de Walter Scott. En primer lugar, la concepción de Scott en cuanto a la historia inglesa es, según hemos visto, la de una "línea media" que se mantiene firme a lo largo de la lucha de los extremos. Los protagonistas del tipo de Waverley representan a los ojos de Scott esta continuidad secular de la evolución inglesa en medio de las crisis más terribles. Pero en segundo lugar, el gran realista Scott se da perfecta cuenta de que jamás en la historia ha habido una guerra civil que hubiese sido tan enconada como para convertir a la población entera, sin excepción, en fanáticos partícipes de uno) de los campos en pugna. En la realidad histórica, grandes partes de la población se habían mantenido siempre

entre ambos bandos, manifestando cuando mucho una constante o vacilante simpatía por uno u otro. Y justamente estas simpatías y vacilaciones fueron con frecuencia decisivas en el desenlace real de la crisis. Como rasgo adicional de la realidad histórica se añade que en medio de las guerras civiles más sangrientas la vida cotidiana de la nación sigue su marcha. Tiene que seguirla ya en el puro sentido económico, pues en caso contrario la población no subsistiría, se moriría de hambre. Pero también en los otros aspectos sigue adelante, y esta continuidad de la vida diaria constituye un importante fundamento real de la continuidad del desarrollo cultural. Ciertamente, la persistencia de la vida común y corriente no significa que la vida, el pensamiento y la experiencia de estas masas populares que no toman parte activa en la guerra civil, o al menos no la toman apasionadamente, se mantengan inalterados por la crisis histórica. La continuidad es siempre, al mismo tiempo, un crecimiento, una evolución. Los "héroes medios" de Walter Scott representan asimismo este aspecto de la vida popular, de la evolución histórica.

Pero la significación artística de este estilo de composición tiene otros efectos importantes. Puede parecerle paradójico al lector imbuido de las tradiciones actuales de la novela histórica pero si presta mayor atención, comprenderá que es justamente este lado de su composición el que ha hecho de él un incomparable elaborador de las grandes figuras de la historia. En la obra total de Scott nos encontramos con las principales personalidades de la historia inglesa, y aun de la francesa: Ricardo Corazón de León, Luis XI, las reinas Isabel y María Estuardo, Cromwell, etc. Todos estos personajes aparecen en las novelas de Scott en su magnitud histórica real. Jamás nos presenta Scott a un personaje plasmado a partir del sentimiento de un romántico y decorativo culto al héroe, a la Carlyle. Para Scott, la gran figura histórica es sencillamente el representante de una importante y significativa corriente que abarca amplias capas de la población. Y es grande porque su pasión personal y su objetivo personal coincide con el de esta gran corriente histórica, porque resume dentro de sí los aspectos positivos y negativos de esa corriente, porque es la expresión más clara, el estandarte más visible de esos afanes del pueblo, tanto buenos como malos.

A esto se debe que Scott nunca nos muestre cómo surge una personalidad de importancia histórica. Siempre nos la presenta ya concluida. Concluida, sí, pero no sin haberla preparado con todo cuidado. Mas esta preparación no es psicológica y personal, sino objetiva, histórico-social. Es decir: revelando las condiciones de vida reales, la creciente crisis vital y real del pueblo, Scott expone todos los problemas de la vida

popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada por él. Y después de habernos convertido en partícipes simpatizantes y comprensivos de esta crisis, después de que entendemos claramente los motivos de la crisis, las causas por las que la nación está dividida en dos partidos, después de que hemos visto cómo las diversas capas de la población se comportan ante esa crisis —después de todo ello hace su aparición el gran héroe histórico en el escenario de la novela. En sentido psicológico, pues, es- un personaje ya hecho el que se nos presenta, y en efecto debe ser ya una figura definida para que pueda cumplir con su histórica misión en la crisis. Pero el lector no tiene nunca la impresión de habérselas con algo rígido y acabado, pues las luchas sociales ampliamente descritas que anteceden a la aparición del héroe muestran precisamente cómo en una época determinada tenía que surgir un héroe determinado para resolver precisamente esos problemas.

Claro está que Scott no aplica este método exclusivamente a las grandes figuras representativas, conocidas por todos y ratificadas por la historia. Muy al contrario. Justamente en las novelas más importantes de Scott desempeñan este papel capital personas históricamente desconocidas y de autenticidad histórica dudosa o inexistente. Mencionemos a Vich Jan Vohr en *Waverley*, a Burley en *Old Mortality*, a Cedric y Robin Hood en *Ivanhoe*, a Rob Roy, etc. También ellos son monumentales figuras históricas y fueron plasmados según los mismos principios artísticos que las conocidas grandes figuras de la historia. La popularidad del arte histórico de Walter Scott se manifiesta precisamente en que estos personajes dirigentes entrelazados en forma inmediata con la vida del pueblo suelen recibir del autor una grandeza histórica aun más vigorosa que las figuras centrales famosas de la historia.

¿De qué modo este éxito de Scott en la plasmación de la grandeza histórica de una figura históricamente importante depende del hecho de que en la composición aparezca sólo como figura secundaria? Balzac reconoció muy claramente este secreto de la composición de Walter Scott y expresó que la marcha de las novelas de Scott se dirige de la misma manera hacia los grandes héroes como la historia misma había ido exigiendo su aparición. O sea que el lector vive la génesis histórica de las figuras históricas señeras, y la tarea del escritor consiste en hacerlas actuar en tal forma que aparezcan como verdaderos representantes de esas crisis históricas.

Tenemos, así, que Scott hace surgir a sus figuras importantes de la esencia misma de la época, sin explicar jamás, como lo hacen los románticos veneradores de héroes, la época a partir de sus grandes

representantes. Por eso no pueden ser figuras centrales en la acción. Pues la extensa y multifacética representación de la esencia de la época misma sólo puede hacerse patente si se plasma la vida diaria del pueblo, si se da forma a las penas y alegrías, a las crisis y confusiones del hombre medio. La destacada figura histórica que resume dentro de sí una corriente histórica, la resume necesariamente en una determinada medida de abstracción. Pero puesto que Scott ha revelado en primer término el complicado entrelazamiento de la propia vida popular, elaboró primero esa esencia cuya forma abstracta, cuya generalización ideal, cuya concentración en un acto histórico constituye la misión de la figura histórica dirigente.

El método de composición de Scott presenta aquí un interesante paralelo con la filosofía de la historia de Hegel. También en Hegel el "individuo histórico-universal" crece sobre la amplia base del mundo de los "individuos conservadores". Estos constituyen para Hegel la característica de la "sociedad burguesa", la característica de su ininterrumpida autorreproducción mediante la actividad de esos individuos. La base está formada por la actividad personal, privada, egoísta de los hombres particulares. En esta actividad y a través de ella se impone la generalidad social. En esta actividad se desenvuelve "la conservación de la vida moral". Pero Hegel no se imagina a la sociedad sólo en el sentido de esta autorreproducción, es decir, como sociedad inmutable, sino que la piensa también como elemento en el curso de la historia. Y aquí, lo nuevo se enfrenta hostilmente a lo viejo, el cambio se halla "unido al menosprecio a la destrucción, al aniquilamiento de la manera anterior de ser de la realidad". Se producen las grandes colisiones históricas, en las que, por supuesto, son portadores conscientes del progreso histórico (del "espíritu", según Hegel) los "individuos histórico-universales", pero lo son sólo en el sentido de que prestan conciencia y clara orientación a un movimiento ya existente en la sociedad. Es necesario subrayar especialmente este aspecto de la concepción histórica de Hegel, ya que aquí —a pesar de su idealismo, de su sobrevaloración del papel desempeñado por los "individuos histórico-universales"— se presenta en aguda oposición su pensamiento y el romántico culto al héroe. En Hegel, la función de los "individuos histórico-universales" consiste en dar a conocer a los hombres lo que éstos quieren. Dice Hegel: "Es el espíritu oculto que toca a la puerta del presente, que todavía se encuentra bajo tierra, que aún no ha madurado hasta convertirse en existencia actual, pero que quiere salir, que tiene al mundo actual por una mera cascara que encierra una semilla diferente de la que corresponde a esa cáscara".

La genialidad histórica de Walter Scott, inalcanzada hasta hoy, se manifiesta en la manera en que dispone las cualidades individuales de sus personalidades históricas dirigentes, por la que éstas efectivamente resumen los lados positivos y negativos sobresalientes del movimiento en cuestión. Esta conjunción histórico-social de dirigente y dirigido está elaborada en Scott con una diferenciación extraordinariamente fina. Pues así como el recto e imperturbable fanatismo heroico de Burley representa la culminación humana de los puritanos escoceses rebeldes en tiempos de la restauración de los Estuardos, así también la aventurera mezcla de estilo cortesano francés y patriarcalismo de clan en Vich Jan Vohr resume los aspectos reaccionarios, a la vez que íntimamente ligados a ciertas partes restantes del pueblo escocés, de los intentos de restauración de los Estuardos después de la "gloriosa revolución".

Esta estrecha acción recíproca, esta profunda unión entre los representantes históricos de un movimiento popular y el movimiento popular mismo se intensifica todavía más en la composición de Scott por el concentrado vigor de los acontecimientos, por su dramática comprensión. También en este punto debemos proteger la forma clásica de la narración frente a los modernos prejuicios. Hoy día se suele creer que por ser la epopeya más extensa y amplia que el drama, la esencia del arte épico se encuentra justamente en la pura extensividad, en la sucesión y exposición separada de los hechos a manera de crónica y dentro de un mismo periodo. Pero esto no es correcto ni siquiera en el caso de Homero. Pensemos en la composición de la *Ilíada*. El poema se inicia con una situación de gran dramatismo, con el encuentro entre Aquiles y Agamenón. Y como narración propiamente dicha sólo figuran los sucesos que son consecuencia inmediata de ese encuentro, a saber, los acontecimientos que culminan en la muerte de Héctor. Ya la estética antigua reconoció aquí un principio de composición consciente. Con la creación de la moderna novela social se ha hecho aún más urgente la necesidad de una intensificación semejante de la acción épica. Pues las relaciones recíprocas entre la psicología de los hombres y las circunstancias económico-morales de su vida se han complicado en tal medida que se requirió una amplia descripción de estas circunstancias, una extensa elaboración de estos efectos recíprocos para mostrar a los hombres como hijos concretos de su época. No es casual que el crecimiento de la conciencia histórica en Walter Scott haya tendido precisamente hacia este estilo de plasmación. Puesto que deseaba resucitar viejos y remotos tiempos y darles una vida experimentable, tenía que describir ampliamente esta concreta acción recíproca entre el hombre y su ambiente social. La

inclusión del elemento dramático en la novela, la concentración de los acontecimientos, la creciente significación de los diálogos, o sea de la inmediata discusión de elementos opuestos a través de la conversación, todo ello debe verse en estrecho nexo con el afán de plasmar, en la realidad histórica tal como realmente había sido, con autenticidad humana pero de tal modo que el lector de épocas posteriores pudiese revivirla. Observamos aquí una concentración caracterizadora. Sólo los novatos pensaban (y con frecuencia piensan todavía) que la caracterización histórica de hombres y de situaciones consiste en un amontonamiento de significativos rasgos históricos particulares. Walter Scott nunca despreció la importancia de tales elementos pintorescos y descriptivos. Incluso llegó a utilizarlos con tal profusión que ciertos críticos superficiales pensaron descubrir justamente en esto lo esencial de su arte. Sin embargo, para Scott la caracterización histórica de tiempo y lugar, el "aquí y ahora" histórico, significa algo mucho más profundo: la conjunción y el entrelazamiento de unas crisis en los destinos personales de una serie de hombres como resultado de una crisis histórica. La presentación de la crisis histórica no es jamás abstracta en Scott precisamente por eso; la división de la nación en partidos combatientes atraviesa siempre las más íntimas relaciones humanas. Padres e hijos, amantes y amadas, viejos amigos, etc., son enfrentados unos a otros como enemigos, o la necesidad de este enfrentamiento introduce la colisión profundamente en la vida personal. Este destino lo sufren siempre grupos humanos estrechamente unidos, y nunca se trata de una catástrofe aislada, sino de una cadena de catástrofes, en que la solución de una sola produce inmediatamente un nuevo conflicto. De este modo, la profunda captación del momento histórico en la vida humana tiende urgentemente hacia una dramática concentración de la composición épica.

Los grandes escritores del siglo XVIII componían en forma mucho menos coherente. Podían hacerlo porque consideraban como hechos dados y aceptados las costumbres de su tiempo y porque nada les impedía suponer que el lector aceptaría igualmente con la misma naturalidad el efecto de sus relatos. Pero no debe olvidarse que esto se refiere a la construcción general de la composición, y no a la manera en que los momentos y acontecimientos singulares fueron tratados. También estos escritores sabían muy bien que lo importante no era la integridad extensiva de la descripción, la enumeración de un objeto en todos sus componentes, o la totalidad extensiva de la serie de acontecimientos que componen la vida de un hombre, sino más bien la elaboración de las determinantes esenciales tanto en lo social como en lo humano particular. Goethe

concibió su *Wilhelm Meister* con mucho menor dramatismo que en años posteriores Walter Scott o Balzac sus propias novelas, pero al exponer los acontecimientos singulares de su extensa fábula sin duda sigue una dirección intensificadora. La relación de *Wilhelm Meister* con el teatro de Serlo se concentra por ejemplo casi completamente en el problema de la representación del *Hamlet*. Tampoco en Goethe se puede hablar de una descripción extensivamente completa del teatro o de una exhaustiva crónica de los sucesos del teatro de Serlo.

La concentración e intensificación dramática de los acontecimientos en Walter Scott no constituye, pues, una radical novedad. No es más que una peculiar síntesis y continuación de los más importantes principios artísticos del anterior periodo de desarrollo. Pero ya que Scott llevó a cabo esta continuación y elaboración de acuerdo con las verdaderas necesidades de su tiempo, un tiempo de radicales innovaciones históricas, de hecho esta elaboración representa una radical innovación en la historia de la novela. Pues precisamente con la novela histórica es muy grande la tentación de ofrecer una totalidad extensiva de los acontecimientos. Es fácil creer que la fidelidad histórica sólo se puede alcanzar mediante este tipo de totalidad. Pero esto es un error que especialmente Balzac señaló con lucidez y claridad en sus escritos críticos. En una crítica a la ya olvidada novela histórica *Leo de Latouche* comenta: "La novela entera sólo consta de 200 páginas en que se tratan 200 acontecimientos; nada revela mejor la incapacidad del autor que la acumulación de hechos... El talento florece cuando se describen las causas que provocan los hechos, florece en los misterios del corazón humano, cuyos movimientos descuidan los historiadores. Las personas de una novela se ven forzadas a ser más racionales que las personas históricas. Aquéllas deben despertar a la vida, éstas han vivido. La existencia de éstas no requiere pruebas, por curiosos que hayan sido sus actos, mientras que la existencia de aquéllas necesita de un general consenso". Es obvio que cuanto más alejado se halle un periodo histórico, con las condiciones de vida de sus actores, tanto más se tiene que concentrar la acción en presentarnos clara y palpablemente esas condiciones de vida, para que no miremos la peculiar psicología y ética resultante de estas condiciones como mera curiosidad histórica, sino para que revivamos una etapa del desarrollo de la humanidad que nos interesa y nos conmueve.

Poco importa, pues, en la novela histórica la relación de los grandes acontecimientos históricos; se trata de resucitar poéticamente a los seres humanos que figuraron en esos acontecimientos. Lo importante es procurar la vivencia de los móviles sociales e individuales por los que los

hombres pensaron, sintieron y actuaron precisamente del modo en que ocurrió en la realidad histórica. Y si bien a primera vista pueda parecer paradójico, después de un examen más detenido es evidente que una de las leyes de la plasmación poética consiste en que para hacer patentes tales móviles humanos y sociales de la actuación, son más apropiados los sucesos aparentemente insignificantes que los grandes dramas monumentales de la historia universal. En su crítica a la *Cartuja de Parma*, Balzac dedicó una entusiasta alabanza al genio de Stendhal porque éste había emprendido una magnífica exposición de la vida cortesana en el marco de un pequeño estado italiano. Balzac hace hincapié en que las mezquinas luchas e intrigas en la corte de Parma manifiestan todos los conflictos sociales y psíquicos que se habían presentado, por ejemplo, en las grandes luchas en torno a Mazarino y Richelieu. Y según Balzac, estas luchas se pueden exponer poéticamente mejor de esta manera porque el contenido político de las intrigas parmesanas se abarca fácilmente y permite una inmediata transformación en acción, y porque muestra con una naturalidad directa sus reflejos humanos y anímicos, mientras que la elaboración de los grandes problemas políticos que habían formado el contenido de las intrigas que giraban alrededor de Mazarino o de Richelieu no sería más que un tedioso peso muerto para la novela.

Balzac elabora esta idea suya hasta el más pequeño detalle de la plasmación épica de la historia. Entre otras, critica una novela de Eugène Sue que tiene por tema la guerra de los Cévennes bajo Luis XIV. De manera moderna y diletante, Sue describe la campaña entera de batalla en batalla. Balzac se opone con agudo reproche a esta empresa. Afirma: "Es imposible para la literatura describir los hechos de la guerra más allá de un determinado volumen. Walter Scott y Cooper consideraron como una tarea que sobrepasaba sus fuerzas el describir los montes Cévennes, los valles entre estos montes, la planicie del Languedoc, y hacer que en esta geografía maniobrasen por doquiera tropas, y explicar las batallas. En sus obras jamás describieron una campaña militar; se conformaron con mostrar a través de pequeños encuentros el espíritu de las dos masas en pugna. Y aun estas escaramuzas, cuya descripción emprendieron, les exigieron largos preparativos." Balzac no sólo caracteriza aquí el método intensivo de exponer la historia en Scott y Cooper sino también el del desarrollo posterior de la novela histórica en sus grandes representantes clásicos.

Sería erróneo creer que por ejemplo Tolstoi describió en forma extensiva las campañas napoleónicas. Sólo ofrece algunos episodios sueltos que considera de excepcional interés para el desarrollo humano de sus

principales personajes. Y su genialidad en la novela histórica consiste en que sabe elegir y transformar estos episodios de tal modo que logra expresar con aguda precisión todo el ambiente del ejército ruso y, a través de éste, del pueblo ruso. Siempre que trata de analizar los amplios problemas político-estratégicos de la guerra —v. gr. en la descripción de Napoleón—, se pierde en lucubraciones histórico-filosóficas, y no sólo porque su posición frente a Napoleón es históricamente incorrecta, sino también por motivos literarios. Tolstoi era un novelista demasiado grande para ser capaz de presentar un sustituto poético. Cuando su materia rebasaba lo que se podía plasmar poéticamente, abandonó radicalmente los medios expresivos de la literatura e intentó dominar el tema con medios intelectuales. Con esto, ofrece una prueba práctica de la justeza del análisis que Balzac hace de las novelas de Scott y de la crítica Sue.

Así pues, de lo que se trata en la novela histórica es de *demostrar* con medios *poéticos* la existencia, el "ser así" de las circunstancias históricas y sus personajes. Lo que tan superficialmente se ha denominado "verdad del colorido" en las novelas de Scott es en verdad esta prueba poética de la realidad histórica. Consiste en la estructuración del amplio fundamento vital de los acontecimientos históricos en su entrelazamiento y complejidad, en sus variados efectos recíprocos con las personas actuantes. La diferencia entre los individuos "conservadores" y los "histórico-universales" se manifiesta justamente en este vívido nexo con el fundamento antológico de los acontecimientos. Los primeros perciben las menores vibraciones de este fundamento como inmediatas conmociones de su vida individual, mientras que los segundos resumen los rasgos esenciales de los acontecimientos para convertirlos en motivos de la propia acción y para influir en la acción de las masas y servirle de guía. Cuanto más apegados a la tierna cuanto menor vocación como dirigentes tengan los "individuos conservadores", con tanta mayor precisión y evidencia se expresan las conmociones del fundamento ontológico en su vida diaria, en sus manifestaciones psíquicas inmediatas. Ciertamente que tales manifestaciones fácilmente se hacen unilaterales y llegan aún a ser falsas. Pero la composición de la imagen histórica total consiste en plasmar una rica y matizada acción recíproca, llena de transiciones, entre los diversos grados de la reacción a la conmoción del fundamento ontológico, en revelar poéticamente la *conexión* entre la vital espontaneidad de las masas y la posible conciencia histórica máxima de los personajes dirigentes.

Estas conexiones tienen decisiva importancia para conocer la historia. Los dirigentes políticos verdaderamente grandes del pueblo sobresalen por su extraordinaria sensibilidad en la comprensión de tales reacciones

espontáneas. Su genialidad se manifiesta en que perciben en las pequeñas e insignificantes expresiones cuándo la actitud de un pueblo o de una clase se altera, y con que son capaces de generalizar la conexión que existe entre esta actitud y el fluir objetivo de los acontecimientos. Esta notable capacidad de percepción y generalización constituye la base para aquello que los grandes dirigentes suelen llamar un "aprender de las masas". Lenin describe en su folleto "¿Conservarán los bolcheviques el poder?" un caso ilustrativo de esta acción recíproca. Después del aplastamiento del Levantamiento de Julio del proletariado de Petrogrado en el año 1917, Lenin se ve obligado a vivir ilegalmente entre obreros de un suburbio. Describe la preparación de la comida: "La mujer de la casa trae el pan. El señor dice: 'Observa ese excelente pan. Probablemente no se atreven ahora a dar pan malo. Casi habíamos olvidado que en Petrogrado también puede haber buen pan'". Y Lenin añade: "Me sorprendió esta apreciación de los días de julio, basada en un concepto de clase. Mis pensamientos giraban alrededor de la significación política de los acontecimientos... Como hombre que nunca había conocido la miseria, no había yo pensado en el pan... Para llegar a la base de todo, a la lucha de las clases por el pan, el pensamiento tiene que recorrer un camino extraordinariamente complicado y retorcido a través del análisis político".

Aquí observamos con magnífica plasticidad uno de estos efectos recíprocos. El obrero de Petrogrado reacciona espontáneamente con conciencia de clase a los sucesos de los días de julio. Lenin aprende con gran sensibilidad de estas reacciones y las aprovecha con admirable rapidez y precisión para la ampliación, para la fundamentación para la difusión de la perspectiva política justa.

Desde luego, sería falso históricamente si en las novelas que tratan de la Edad Media, del siglo XVII o del XVIII, se elaboraran tales efectos recíprocos. Estos se hallaban, por otro lado, mucho más allá del horizonte que limitaba a los fundadores clásicos de la novela histórica. El ejemplo citado sólo tenía por objeto mostrar plásticamente la estructura general del efecto recíproco/Y por más que todos los héroes de la historia recreada por Walter Scott hubiesen actuado con "falsa conciencia", de hecho esta "falsa conciencia" no es un esquema, ni en cuanto a su contenido ni en el aspecto psicológico. Tanto la diferencia histórico-temática como la psicológica entre la espontaneidad vital y la capacidad de generalizar, distanciada de la lucha inmediata por el sustento, se presenta a lo largo de toda la historia. La tarea del novelista histórico consiste en plasmar este efecto recíproco concreto con la mayor riqueza poética posible y de

acuerdo con las circunstancias históricas concretas del tiempo en cuestión. En esto está uno de los méritos más notables de Walter Scott.

La riqueza policroma y variada del mundo histórico de Walter Scott deriva de la multiplicidad de estos efectos recíprocos entre los seres humanos y de la unidad del ser social, principio dominante por encima de toda esta riqueza. El ya discutido problema de la composición, de que las grandes figuras históricas, los dirigentes de las clases y de los partidos en pugna no son más que personajes secundarios dentro de la fábula, se coloca así en una nueva luz. Walter Scott no estiliza estas figuras, no las erige sobre un pedestal romántico, sino que las presenta como seres humanos, con sus virtudes y debilidades, con sus buenas y sus malas cualidades. Sin embargo, no dan jamás una impresión mezquina. Con todas sus deficiencias, se nos muestran históricamente generosas. Esto, naturalmente, se debe en primer lugar a la profundidad con que Scott comprendió la idiosincrasia de los diferentes periodos históricos. Y el hecho de que esta compenetración de personajes históricos la pueda expresar a la vez humana y generosamente descansa ante todo en su método de composición.

Pues el gran personaje histórico presentado como figura secundaria puede vivir una vida humana plena y desarrollar libremente en la acción todas sus cualidades humanas, tanto las sobresalientes como las mezquinas; pero está incluido de tal manera en la acción que sólo en las situaciones históricas de importancia llega a actuar y a manifestar su personalidad. Esta alcanza así una máxima y plena eficacia, siempre en la medida en que se ve ligada a los grandes acontecimientos de la historia. Otto Ludwig ha hecho un fino comentario acerca del Rob Roy de Scott: "Este puede hacer una aparición tanto más imponente porque no hemos seguido paso a paso su vida; sólo vemos los momentos en que es *importante*, nos sorprende con su ubicuidad, siempre se nos muestra en la actitud más interesante".

Este comentario no sólo contiene una adecuada caracterización del método de composición de Scott; señala asimismo algunas leyes generales de la plasmación: el modo de representar personas señeras. Precisamente aquí es donde existen profundas diferencias entre la epopeya y la novela. El carácter omninacional de los contenidos principales de la epopeya, la relación entre individuo y pueblo en la época heroica exigen que en la poesía épica sea la figura más significativa la que ocupe el lugar central mientras que en la novela histórica necesariamente tiene que aparecer como personaje secundario.

Con todo, la selección de las situaciones en que hace una aparición significativa el personaje se muestra eficaz también —*mutatis mutandis*— en la epopeya. Esta selección, observada por Otto Ludwig, ya la había reconocido sagaz y profundamente Hölderlin con respecto a la figura de Aquiles. Afirma: "A muchos ha extrañado que Homero, cuyo propósito había sido cantar la ira de Aquiles, casi no lo hiciese aparecer, etc... No quería profanar al joven divino en el tumulto frente a Troya. El ideal no debía parecer cotidiano. Y verdaderamente, no pudo cantarle con mayor magnificencia y ternura que haciéndolo retirarse..., de manera que cada revés de los griegos a partir del día en que se extraña al Único en el ejército hace recordar su superioridad sobre toda la exuberante multitud de señores y de criados, y los raros momentos en que el poeta nos lo presenta lo exponen aún más a la luz debido a su ausencia".

No es muy difícil descubrir los aspectos comunes. En toda exposición narrativa, que por fuerza tiene que dar razón de los pequeños y aun mezquinos detalles de la vida, el héroe tendría que ser rebajado necesariamente al nivel general de la vida relatada si se encontrase continuamente actuando en primer plano. En este caso, sólo una violenta estilización podría crear la requerida distancia entre él y el resto de las figuras. Pero esta clase de estilización contradice la esencia de toda auténtica poesía épica, que en cuanto totalidad pretende siempre crear la impresión de que refleja la vida tal como es normalmente. En esto consiste justamente uno de los muchos encantos inmarcesibles de los poemas homéricos, mientras que la llamada epopeya artística, que trabaja casi exclusivamente con los medios de un estilizado distanciamiento entre héroe y medio ambiente y con una artificiosa sublimación de la figura central, se nos muestra épicamente exangüe y artificial, retórica y lírica. En Homero, un Aquiles aparece siempre con la misma naturalidad y sencillez humana como cualquier otro personaje. Homero lo enseñorea con medios auténticamente épicos por encima del mundo circundante, con medios que son por ello a la vez artísticos y verdaderos: a saber, con la invención de situaciones en que lo significativo, por así decirlo, se presenta "por sí solo"; son situaciones en que el efecto de contraste de la ausencia del héroe coloca al héroe "por sí solo" y sin violencia alguna en un pedestal.

Todas estas funciones épicas se hallan también presentes en Walter Scott. Pero, según hemos visto, en la novela histórica la relación del "individuo histórico-universal" con el mundo en que actúa es bien distinta de la que guarda en las antiguas epopeyas. Los rasgos significativos no son aquí simplemente las supremas formas de manifestación de una situación universal! que en la poesía se mantiene inmutable en lo

fundamental, sino, por el contrario, las más notorias agudizaciones de tendencias evolutivas sociales en medio de una crisis histórica. A esto se añade que la novela histórica elabora un mundo mucho más diferenciado socialmente que la antigua epopeya. Con la creciente división de clases y oposición entre ellas el papel representativo del "individuo histórico-universal", que resume los principales rasgos de una sociedad, adquiere una significación enteramente distinta.

Las oposiciones en los antiguos poemas épicos son preponderantemente nacionales. Los grandes contrincantes nacionales, como Aquiles y Héctor, representan social y por tanto también moralmente estados muy parecidos; el campo de acción moral es más o menos el mismo: para cada uno las condiciones humanas de los actos del otro son bastante transparentes, etc. En el mundo de la novela histórica ocurre algo muy diferente. El "individuo histórico-universal" es aquí, inclusive en el aspecto social, *un partido*, representante de una de las muchas clases y estratos en pugna. Y si ha de cumplir su función como máximo corolario de un mundo poético, tendrá que hacer patentes; también, en forma complicada y poco directa, los rasgos progresistas generales de la sociedad entera, de la época entera. Estas complicadas condiciones de la comprensibilidad de su papel representativo son elaboradas literariamente por Walter Scott a través de la amplia prehistoria que por doquiera señala la aparición de ese individuo, y ya esta mera prehistoria, imprescindible, bastaría para convertirlo en un personaje secundario de la acción en el sentido expuesto.

Según habrá podido ver el lector por la exposición anterior, tampoco aquí se trata de un hábil truco técnico de Scott, sino de una expresión artística de su sentido vital histórico aplicado a la composición. Llega a su específico método de composición por venerar a las grandes personalidades de la historia como factores decisivos del proceso histórico. A la vez que renueva de modo original las viejas leyes de la poesía épica, encuentra también para la novela histórica el único medio posible de reflejar adecuadamente la realidad histórica, sin monumentalizar románticamente las figuras significativas de la historia ni rebajarlas a los niveles de las menudencias privadas y psicológicas. En otras palabras: Scott humaniza a sus héroes históricos, pero evita lo que Hegel llama "psicología de camarero", a saber, el detallado análisis de pequeñas peculiaridades humanas que nada tienen que ver con la misión histórica del personaje en cuestión.

Pero el modo de composición no indica de ninguna forma que los protagonistas de Scott no se hayan individualizado hasta en sus más pequeñas singularidades humanas. Nunca son meros representantes de

corrientes históricas, o de ideas, etc. El gran arte de Scott consiste justamente en generalizar a sus héroes históricos de tal manera que determinados rasgos individuales y específicos de su carácter se combinen en forma compleja y vivida con la época en que viven, con la corriente que representan y que se afanan por guiar hacia la victoria. Scott representa simultáneamente la necesidad histórica de esta peculiar individualidad y el papel individual que desempeña en la historia. De esta singular conexión no se deriva en él solamente la victoria o el fracaso después de la lucha, sino también el carácter históricamente singular de la victoria o de la derrota, su peculiar valor histórico, el matiz correspondiente a la clase social.

Entre los máximos logros de la literatura universal está la manera en que Scott plasma por ejemplo el carácter de María Estuardo, en el que concentra todos los rasgos que destinan desde un comienzo al fracaso tanto su golpe de estado como su fuga. La sombra de estos rasgos se percibe ya en la composición y manera de actuar de sus partidarios que preparan el golpe, mucho antes de que se le presenten explícitamente al lector. Su actitud apoya aun más el sentimiento creado en el lector, de modo que el fracaso no viene a ser sino el cumplimiento de algo ya esperado. Con idéntica maestría, aunque con medios técnicos por completo diferentes, dibuja Scott la superioridad y victoriosa diplomacia del rey francés Luis XI. Al principio presenciamos sólo en pequeñas escaramuzas el contraste social y humano entre el rey y su séquito, caracterizado en su mayoría por sentimientos feudales caballerescos. A continuación, el rey desaparece de la escena durante toda la acción central de la obra. Con gran astucia había encomendado una misión peligrosa e incluso insoluble al honesto héroe protagonista, el caballero Quentin Durward. Y sólo al final de la novela aparece nuevamente en una situación exteriormente desesperada, como prisionero en el campamento del aventurero duque de Borgoña, feudal y caballeresco pero políticamente necio. Gracias a su razón y astucia, el rey obtiene tantas ventajas que no obstante el final indeciso expuesto en la novela el lector intuye claramente la victoria histórica definitiva del principio que el rey representa. Estos efectos recíprocos, a la vez complejos y unívocos, entre los representantes de las diversas clases, entre el "arriba" y el "abajo" de la sociedad, crean ese incomparablemente auténtico ambiente histórico en cada una de las no-velas de Scott, con el que despierta a la vida un periodo tanto en lo social e histórico, por su contenido, como en lo humano y emocional, con todos sus matices peculiares.

Esta autenticidad y experimentabilidad del ambiente histórico se debe, en Scott, a la popularidad de su arte. Esta cercanía al pueblo ha sido menospreciada una y otra vez en el curso de la decadencia literaria y cultural. Ya Taine pretendía que el arte de Scott propagaba una ideología feudal. Esta teoría errónea fue adoptada y elaborada por la sociología vulgar, sólo con la diferencia de que Scott era considerado ahora como poeta no del mundo feudal, sino de los comerciantes y colonizadores ingleses, es decir, del imperialismo inglés de aquellos días. Estas "teorías" de la novela histórica, elaboradas con el objeto de erigir una muralla china entre el pasado clásico y los tiempos modernos para negar trotskistamente el carácter socialista de nuestra cultura actual, no ven en Walter Scott más que al cantor de los comerciantes colonizadores.

La verdad se halla en el extremo opuesto. Y esto lo reconocieron claramente los contemporáneos inmediatos y los sucesores importantes de Walter Scott. Con toda razón se refirió George Sand a él en estos términos: "Es el poeta del campesino, del soldado, del paria, del artesano". Pues según hemos visto, Scott plasma las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida del pueblo. Su punto de partida está siempre en la presentación de las influencias en la vida cotidiana del pueblo por parte de los importantes cambios históricos, y en la presentación de los cambios materiales y psíquicos provocados por aquéllos en los seres humanos que, sin darse cuenta de sus causas, reaccionan sin embargo a ellos en forma inmediata y vehemente. Partiendo de esta base, elabora las complicadas corrientes ideológicas, políticas y morales que por fuerza surgen en estas transformaciones. La popularidad del arte de Scott no consiste, pues, en que plasma exclusivamente la vida de las clases oprimidas y explotadas. Esta sería una comprensión demasiado estrecha de la popularidad. Como todo gran poeta popular, Walter Scott tiende a dar forma a la totalidad de la vida nacional en todo su complejo efecto recíproco entre "arriba" y "abajo"; la enérgica tendencia hacia la popularidad se manifiesta en sus obras en que considera que "abajo" se encuentra la base material y la razón explicativa literaria de la plasmación de lo que sucede "arriba".

Así, Scott elabora en *Ivanhoe* el problema central de la Inglaterra medieval, o sea la oposición entre sajones y normandos. Expresa con gran claridad que esta oposición existe ante todo entre el siervo sajón y el señor feudal normando. Pero en forma históricamente correcta no se detiene en este enfrentamiento. Sabe que una parte de la nobleza sajona, aunque despojada parcialmente de sus bienes materiales y de su poder político, sigue gozando de sus privilegios de nobleza, y que es justamente aquí

donde se halla el núcleo político e ideológico de la resistencia nacional de los sajones contra los normandos. Y ya que Scott es uno de los grandes novelistas que representan la vida popular histórica, observa muy plásticamente que un importante grupo de la nobleza sajona se sume en la apatía y en la inactividad, mientras que otro grupo sólo espera a que se presente la oportunidad de aceptar un compromiso con los nobles normandos moderados, cuyo representante es Ricardo Corazón de León. Si Belinski tiene razón al afirmar que el héroe de la novela, Ivanhoe — también representante noble de este compromiso—, se ve cubierto por la sombra de los personajes secundarios, la verdad es que este problema formal de la novela histórica tiene un evidente contenido histórico-político y popular. Pues entre las figuras que arrojan su sombra sobre Ivanhoe se encuentra ciertamente su padre, el valeroso y ascético noble sajón Cedric, pero ante todo cuentan los siervos de éste, Gurth y Wamba, así como en primerísimo término el cabecilla de la, oposición armada contra el dominio normando, el legendario héroe popular Robin Hood. El efecto recíproco entre "arriba" y "abajo", cuyo conjunto constituye la totalidad de la vida del pueblo, se patentiza, pues, en que principalmente las tendencias históricas de "arriba" adquieren una expresión más clara y generalizada, pero en que encontramos predominantemente "abajo", con pocas excepciones, el verdadero heroísmo del combate y desenlace de las oposiciones históricas.

En forma similar ha elaborado Scott la vida popular en sus otras novelas. En *Waverley*, el héroe trágico es desde luego Vich Jan Vohr, que como pago de su fidelidad a la dinastía Estuardo acaba en el cadalso. Pero el auténtico heroísmo, conmovedor y sin problemas, no lo encontramos en esta figura aventurera después de todo ambigua, sino entre sus partidarios del clan escocés. Una de las más grandes creaciones literarias de un heroísmo sencillo, sin rimbombancias, es la expuesta en el juicio en que Vich Jan Vohr y su compañero de clan Evan Dhu son condenados a muerte, cuando este último, a quien el tribunal quisiera indultar, propone que se le ejecute junto a otros compañeros para así lograr la libertad de su jefe.

En estos pasajes se manifiesta muy claramente la unidad del espíritu popular en Walter Scott con su profunda comprensión de la autenticidad histórica. Esta es, para él, la singularidad de la vida anímica, de la moral, del heroísmo, de la disposición al sacrificio, de la firmeza, etc., todo ello condicionado temporalmente. Esto es lo que en la autenticidad histórica de Walter Scott tiene importancia y es imperecedero, lo que es revolucionario en la historia de la literatura, y no el tan mentado "colorido local" de las

descripciones, que no es más que uno de los múltiples medios auxiliares que emplea para dar forma a lo preponderante, y que por sí solo nunca sería capaz de despertar el espíritu de una época. Las grandes cualidades humanas, así como los vicios y las banalidades de sus héroes surgen en Scott del terreno histórico claramente estructurado. Nos familiariza con las peculiaridades históricas de la vida anímica de una época no a través de un análisis o de una explicación psicológica de sus ideas, sino mediante una amplia plasmación del ser, mediante la presentación de cómo las ideas, los sentimientos y los modos de actuar nacen de este terreno histórico. Esto se expone siempre en forma magistral en el curso de una acción interesante. Así, Waverley confronta por primera vez a algunos miembros del clan durante una discusión entre el clan y un hacendado escocés debida a un robo de ganado. El clan le es por lo pronto tan incomprensible como al propio lector. Pasa después una temporada con el clan, se entera de ja vida diaria de sus miembros, de sus costumbres, alegrías y penas. Cuando el clan, y con él Waverley, va a tomar parte en la guerra, tanto Waverley como el lector conoce ya detalladamente el modo de ser y la conciencia singulares de esta gente que vive todavía en estado gentil. Cuando más adelante Waverley, en el primer combate contra las tropas reales, quiere salvar a un soldado inglés herido y procedente de su propia hacienda, la gente del clan protesta primero contra esa ayuda a un enemigo. Pero cuando comprenden que el inglés herido es miembro del "clan" de Waverley, lo apoyan y honran a Waverley como cacique responsable. El arrebatador efecto del heroísmo de Evan Dhu sólo pudo alcanzarse sobre la base de esta amplia exposición del modo de ser y de actuar de esta singularidad material y moral característica de la vida en el clan. De manera muy similar hace revivir Scott otras formas peculiares del heroísmo de tiempos pasados, por ejemplo del heroísmo de los puritanos, etcétera.

El gran objetivo poético de Walter Scott en la plasmación de las crisis históricas en la vida del pueblo consiste en mostrar la *grandeza humana* que, sobre la base de una conmoción de toda la vida popular, se libera en sus representantes más significativos. Es indiscutible que esta tendencia en la literatura se debe, consciente o inconscientemente, a la experiencia de la Revolución francesa. Aparece ya aisladamente en el inmediato periodo de preparación. La figura más clara es la Klärchen goethiana en el *Egmont*. Goethe presenta este heroísmo ciertamente basándose en la Revolución neerlandesa, pero la causa inmediata se halla en el amor de Klärchen a Egmont. El propio Goethe encuentra después de la Revolución francesa una expresión heroica aún más pura de esta tendencia en la

figura de su Dorotea. En ella se desenvuelven cualidades sencillas y fuertes, decididas y heroicas como consecuencia de los sucesos de la Revolución francesa, como consecuencia del destino que sufre su mundo inmediato por estos sucesos. El gran arte épico de Goethe se muestra en la manera en que presenta el heroísmo de Dorotea en perfecto acuerdo con su carácter sencillo y modesto, como algo que siempre había estado oculto en ella en cuanto posibilidad y que había salido a la luz gracias a los grandes acontecimientos del momento, pero también como algo que no implica para ella un cambio radical de su vida o de su psicología. En cuanto la necesidad objetiva de la actuación heroica deja de existir, Dorotea vuelve a su cotidiana vida.

Poco importa que Walter Scott haya o no conocido estas obras de Goethe y, de haberlas conocido, en qué medida; lo que está fuera de duda es que prosigue históricamente esta tendencia de Goethe y la transforma. Todas sus novelas están repletas de estos destinos, de estas llamaradas de un heroísmo a la vez magnífico y simple en sencillos hijos del pueblo que aparentemente pertenecen al promedio. La elaboración de la tendencia goethiana consiste en primer lugar en el hecho de que Walter Scott resalta mucho más que Goethe el carácter histórico del heroísmo, la singularidad histórica de la grandeza humana que se revela. Con extraordinario apego a la realidad traza Goethe los contornos generales de los movimientos populares, tanto durante la Revolución neerlandesa como durante la francesa. Pero mientras que las figuras secundarias del *Egmont* presentan marcados rasgos históricos, y mientras también Klärchen sigue siendo miembro de su clase y de su pueblo en todas las manifestaciones vitales que provoca su idílico amor por Egmont, lo cierto es que su impulso heroico carece de un carácter histórico claro y definido. Es fiel a la realidad y verídico, pues presenta la grandeza humana en determinadas condiciones históricas, y esta grandeza se deriva orgánicamente de la psicología de Klärchen, pero su singularidad no ha sido caracterizada históricamente. Lo mismo podemos decir respecto de la caracterización de Dorotea. En ninguna de estas figuras emplea el poeta, para plasmar en forma positiva el impulso heroico, rasgos específicamente histórico-sociales. Estos rasgos los coloca Goethe en el primer plano de su narración al principio de la obra (o al final, como en el caso de Dorotea). Pero sólo sirven de marco al impulso heroico y no le proporcionan colorido histórico.

En Walter Scott sucede algo muy distinto. Con máxima claridad observamos esta tendencia en *The Heart of Midlothian* (El corazón de Midlothian). Scott ha creado aquí su principal personaje femenino en la

figura de la muchacha campesina Jeanie Deans. La hija de un soldado radical del ejército de Cromwell se enfrenta a un terrible dilema debido a los acontecimientos. Su hermana es acusada de infanticidio; de acuerdo con las inhumanas leyes de esa época, basta para condenarla a la pena capital la prueba de que había mantenido en secreto su preñez. Se había visto forzada a mantener el secreto sin haber matado por ello al niño. Jeanie podría salvar a su hermana haciendo un juramento en falso. Mas a pesar de su profundo amor por su hermana y de su infinita compasión por su destino, vence en ella la conciencia puritana y da un testimonio verídico. La hermana es condenada a muerte. Y ahora, la muchacha campesina inculta, carente de dinero y de conocimientos acerca del mundo, emprende a pie el camino a Londres para obtener del rey el indulto de su hermana. La historia de estas luchas psíquicas y de la lucha por salvar a la hermana presenta los rasgos de profundidad humana y sencillo heroísmo propios de una persona verdaderamente excepcional. Pero Scott ofrece una imagen de su heroína en que no se desvanecen en ningún momento los estrechos rasgos del puritano campesino escocés; por el contrario, estos rasgos revelan una y otra vez el carácter específico del grande e ingenuo heroísmo de este personaje del pueblo.

Una vez logrados sus intentos, Jeanie Deans retorna a la vida cotidiana, y jamás vuelve a resurgir en su vida otro impulso que hiciera sospechar la presencia de tales fuerzas. Scott expone esta última etapa con una amplitud un poco exagerada, un poco demasiado filistea, mientras que Goethe, que persigue la belleza de la línea, la perfección clásica, se contenta con insinuar que la heroica vida de Dorotea ha llegado a su fin y que también ella se integrará nuevamente en la simple vida de cada día.

En ambos casos se trata de una necesidad de la forma épica. Pero en ambos casos esta necesidad formal expresa una profunda verdad humana e histórica. Estos dos grandes poetas quieren revelar, a través de sus recreaciones, las enormes posibilidades humanas de heroísmo siempre latentes en el pueblo y que aparecen "de repente" en la superficie con arrobador impacto siempre que se presenta una gran ocasión, siempre que la vida social, o también una vida personal, sufre una profunda conmoción. La magnitud de los periodos críticos de la humanidad se debe en buena parte a que siempre y por doquiera se hallan ocultos en el pueblo estos vigorosos impulsos, que se desatan en cuanto la situación los necesita. La necesidad épica de la desaparición de estas figuras una vez cumplida su misión heroica subraya precisamente la generalidad de este fenómeno. Con Dorotea y Jeanie Deans, Goethe y Walter Scott no pretendían exhibir personajes de excepción o talentos sobresalientes que surgen del pueblo

para elevarse a dirigentes de un movimiento popular (figuras como éstas las presenta Walter Scott en Robin Hood y Rob Roy). Por el contrario, lo que quieren es mostrar que las posibilidades de este impulso humano, de este heroísmo, existen, aunque latentes, en grandes cantidades en la masa del pueblo, y que muchísimas personas del pueblo acaban sus días tranquilamente, sin impulso de esta índole, porque no se les había presentado la oportunidad que hubiese provocado en ellos la necesidad de tensar sus fuerzas. Las revoluciones son grandes épocas de la humanidad justamente porque en ellas y a través de ellas se suscitan en masa estos rápidos movimientos ascendentes de las capacidades humanas.

Este es el método de plasmación histórica y humana con que Scott da vida a la historia. Según hemos mostrado, expone la historia como una serie de grandes crisis. Su presentación del desarrollo histórico, en primer término de Escocia e Inglaterra, constituye una serie ininterrumpida de estas crisis revolucionarias. Así pues, si Scott expone y defiende el proceso en su tendencia literaria principal, que se manifiesta en todas sus novelas hasta el punto de convertirlas, en cierto sentido, en una especie de ciclo, lo cierto es que este progreso es en él siempre un proceso lleno de contradicciones, un proceso cuya fuerza motriz y base material es la contradicción viva de las potencias históricas en pugna, la oposición de las clases y de las naciones.

Scott se muestra de acuerdo con este proceso. Es un patriota, y se muestra orgulloso de la evolución de su pueblo. Y esta actitud es imprescindible para crear una novela histórica auténtica que haga vivir al lector el pasado en toda su verdad y realidad. Sin una relación vivida con el presente, la plasmación de la historia resulta imposible. Pero con respecto al arte histórico verdaderamente grande, esta relación no consiste en insinuaciones sobre algún acontecimiento coetáneo —como hicieron los imitadores incapaces de Scott, tan sarcásticamente criticados por Pushkin—, sino en la revivificación del pasado convirtiéndolo en prehistoria del presente, en la revivificación poética de las fuerzas históricas, sociales y humanas que en el transcurso de un largo desarrollo conformaron nuestra vida con en efecto es, como la vivimos nosotros ahora. Hegel dice: "Lo histórico sólo es nuestro... si en general podemos aceptar presente como efecto de los acontecimientos en cuya cadena los caracteres o hechos expuestos representan un eslabón esencial... Pues el arte no existe para un pequeño círculo cerrado de unos pocos hombres, preferentemente cultos, sino para la nación en su totalidad. Y lo que es válido para la obra de arte en general puede aplicarse también al aspecto externo de la realidad histórica expuesta. También ella debe

presentárenos con claridad y accesible sin gran erudición, a nosotros que pertenecemos a nuestro tiempo y a nuestro pueblo, de modo que nos podamos familiarizar con ella y no permanezcamos forzosamente frente a ella como frente a un mundo extraño e incomprensible".

Esta relación viva con el pasado presupone el patriotismo de Scott. Pero sólo un sociólogo vulgar puede ver en este patriotismo una glorificación de los comerciantes explotadores. Goethe percibió con mucha mayor profundidad e inteligencia esta relación de Walter Scott con la historia de Inglaterra. En una de sus conversaciones con Eckermann se refiere al *Rob Roy* de Scott que, detalle interesante y significativo para el "equivalente social" del autor, es una novela cuyo protagonista es un héroe del pueblo escocés, una peculiar mezcla de rebelde, cuatrero y contrabandista. Comenta Goethe: "Ciertamente, en esa novela todo es grande: el tema, el contenido, los caracteres, el tratamiento... Pero se ve lo que es la historia inglesa y lo que significa que un poeta capaz tenga que cargar con un legado así". Goethe percibe, pues, claramente en qué radica el orgullo de Scott respecto de la historia inglesa: por un lado, desde luego, el paulatino crecimiento del poder y la grandeza nacionales, que Scott desea ejemplificar en su continuidad con su "camino medio", pero por el otro, ligado íntimamente a él, las crisis de ese crecimiento, los extremos, cuya lucha puede desembocar como resultado final en este "camino medio", pero que jamás se podrían eliminar de la imagen característica de la grandeza nacional sin quitarle también su grandeza, riqueza y contenido.

Scott conoce y elabora poéticamente el complicado y entrelazado camino que condujo a la creación de la grandeza nacional de Inglaterra, a la formación del carácter nacional. En cuanto pequeño noble sobrio y conservador naturalmente está de acuerdo con el resultado y defiende su necesidad. Pero de ninguna manera se agota en esto la imagen poética que del mundo tiene Scott. Este novelista observa el inmenso campo de escombros de vidas destruidas, de heroicos afanes humanos aniquilados o malgastados, de formaciones sociales destrozadas, etc., y que constituye la condición necesaria de ese resultado final.

Sin duda se presenta aquí una cierta contradicción entre el inmediato conglomerado político de las opiniones de Scott y su imagen poética del universo. Como tantos realistas importantes, como Balzac y Tolstoi, también Scott llegó a ser un gran realista a pesar de sus propias convicciones político-sociales. También en él puede observarse la "victoria del realismo" (para usar una expresión de Engels) sobre sus ideas personales político-sociales. El pequeño noble escocés Sir Walter Scott afirma este desarrollo, sin más, con sobria racionalidad. En cambio, el

poeta Scott conforma el sentimiento del poeta romano Lucano: "Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni" (La causa vencedora gustó a los dioses, la vencida en cambio a Catón).

Sería erróneo pensar que esta oposición es radical y que carece de mediaciones, es decir, tomar la sobria aceptación de la realidad inglesa, del "camino medio" del desarrollo inglés, como algo exclusivamente negativo, como algo que sólo significa un obstáculo para el gran arte de Scott. Por el contrario, debemos reconocer que este gran arte histórico ha surgido precisamente de la acción recíproca, de la compenetración dialéctica de estos dos aspectos de la personalidad de Scott. Gracias a este carácter, Scott no es un romántico, no se ha convertido en un poeta glorificador y elegiaco de tiempos pasados. Gracias a esa compenetración pudo plasmar objetivamente la descomposición de formas sociales pasadas no obstante toda la simpatía humana y toda su capacidad de comprensión poética de las grandiosas y heroicas cualidades existentes en ellas. Y esta objetividad se presenta en un gran sentido histórico a la vez que en un sentido poético: con la misma mirada descubría las cualidades extraordinarias y la necesidad histórica de su destrucción.

Esta objetividad realza aun más la verdadera poesía del pasado. Hemos visto que en la imagen histórica de Walter Scott, a diferencia de las opiniones deformadoras de críticos posteriores, nunca juegan los papeles principales los representantes oficiales de las antiguas clases dominantes. Aparte de los correctos "héroes medios", que sólo con restricciones se pueden considerar héroes positivos, son pocas las figuras trazadas como positivas entre los personajes nobles de las novelas de Scott. Este señala a menudo humorística, satírica o trágicamente la debilidad y la degeneración humana y moral de los estratos superiores. El pretendiente en *Waverley*, María Estuardo en *The Abbott* (El abad), e incluso el príncipe heredero en *The Fair Maid of Perth* (La bella doncella de Perth), ofrecen sin duda rasgos atractivos y amables, pero el lineamiento general de su caracterización tiende más bien a mostrar su incapacidad para el cumplimiento de sus misiones históricas. La poesía de la objetividad histórica de Walter Scott consiste aquí en que presenciamos los fundamentos sociales histórico-objetivos de esta incapacidad personal en el ambiente global sin tener que soportar un análisis pedante. Junto a esto, Scott dibuja en toda una serie de personajes los aspectos repulsivamente brutales de la dominación de la nobleza (como los caballeros templarios en *Waverley*) al lado de la incapacidad frecuentemente ridícula y cómica de la nobleza cortesana para vivir de acuerdo con su época, puesto que esa nobleza se va alejando cada día más de la vida nacional. Las pocas

figuras positivas adquieren esta cualidad casi siempre a través de un sencillo cumplimiento del deber, de su comportamiento como *gentlemen*. Sólo algunos representantes aislados del progreso histórico adquieren una monumentalidad histórica en el tratamiento de Scott, como por ejemplo Luis XI.

Casi siempre que algún personaje de la nobleza juega un papel íntegro o parcialmente positivo, ello se debe a la relación de ese personaje con el pueblo, una relación por lo general patriarcal, sea vivida o moribunda (así, en el duque de Argyle en *The Heart of Midlothian*). La vida auténtica y viva de la realidad histórica de Scott es la vida del propio pueblo. Como pequeño noble inglés, tradicionalmente bien relacionado con la burguesía también por su manera de vivir, Scott sentía una profunda simpatía por la altiva autoconciencia del burgués de las ciudades medievales inglesas y escocesas y del campesino libre. Especialmente en la figura de Henry Gow (en *The Fair Maid of Perth*) ofrece una hermosa imagen de este valor y de esta dignidad del burgués medieval. En cuanto combatiente, Henry Gow es por lo menos tan diestro como cualquier caballero, pero rechaza orgullosamente el ofrecimiento del conde Douglas, quien lo quiere armar caballero, porque es burgués y desea vivir y morir como ciudadano libre.

En las obras completas de Scott encontramos maravillosas escenas y figuras de la vida de los campesinos libres y siervos, de los destinos de numerosos parias de la sociedad, de los contrabandistas, bandidos, soldados profesionales, desertores, etc. Mas la poesía capital de sus plasmaciones de la vida pasada se halla en su inolvidable elaboración de los residuos de la sociedad gentil, es decir, del clan escocés. Ya por el tema mismo se ofrece aquí un elemento tan vigoroso del periodo heroico de la humanidad que las novelas de Scott se aproximan considerablemente, en sus episodios culminantes, a las antiguas epopeyas. Scott es aquí un magnífico descubridor y revelador de este remoto pasado. Ciertamente que ya en el siglo XVIII se amaba y gozaba la poesía de las situaciones primitivas. Y en la ola de entusiasmo por Hornero, que destituyó a Virgilio como modelo, sin duda se hace patente un presentimiento de esta época de la infancia de la humanidad. Algunos pensadores de importancia, como Ferguson, establecieron un parentesco entre los héroes homéricos y los indígenas norteamericanos. Pero esta predilección se mantuvo en un plano abstracto, de sentimental moralización. Fue Scott quien realmente resucitó este periodo al conducirnos a la vida diaria de los clanes, al recrear, a partir de esta base real, tanto la magnificencia humana extraordinaria y nunca más alcanzada

de esta situación primitiva como también la necesidad interna de su trágica decadencia.

Debido a esta revivificación de los principios poéticos objetivos de que deriva la poesía de la vida popular y de la historia, Scott llegó a ser el gran poeta de los tiempos pasados, el auténticamente popular recreador de la historia. Heine percibió claramente esta singularidad de la poesía de Scott y vio asimismo que su fuerza se encuentra justamente en esta representación de la vida del pueblo, en el hecho de que los grandes acontecimientos y personajes oficiales no son colocados en primer plano. Así, dice: "Las novelas de Walter Scott ofrecen en ocasiones con mayor fidelidad que Hume el espíritu de la historia inglesa". Los historiadores y filósofos de la historia más capaces de este periodo, como Thierry y Hegel, tienden a esta concepción de la historia. Pero en ellos no pasa de ser una exigencia, una manifestación teórica de esta necesidad. Pues en la teoría y en la historiografía, únicamente el materialismo histórico es capaz de desenterrar este fundamento de la historia, de hacer surgir ante nuestra mirada fielmente el periodo de infancia de la humanidad. Y lo que Morgan, Marx y Engels elaboraron y probaron con lucidez teórica e histórica, en las mejores novelas históricas de Walter Scott se ofrece vividamente bajo forma poética. Por este motivo resalta Heine con mucha razón este aspecto de Walter Scott, es decir, el aspecto de su popularidad. "¡Extraño capricho del pueblo! Exige su historia de la mano del poeta, no de la del historiador. No quiere un fiel relato de los hechos secos, sino los hechos que, disueltos en poesía original, son causa de aquéllos".

Repetimos: esta poesía se halla objetivamente ligada a la necesidad de la decadencia de la sociedad gentil. En las diversas novelas de Scott asistimos a las etapas particulares de esta decadencia en toda su concreción y diferenciación histórica. Scott no ha querido convertir sus novelas en un ciclo coherente a la manera pedante de los *Ahnen* (Los antepasados) de Gustav Freytag. Mas precisamente en relación con el destino del clan se presenta con enorme plasticidad el gran nexo histórico, la inexorable necesidad de esta tragedia del clan. El dramatismo nace ya de la mera acción recíproca entre estos destinos y el mundo histórico-social circundante. Nunca se representan en forma autónoma y aislada, sino siempre en el contexto de una crisis general de la vida popular escocesa o anglo-escocesa. La cadena de estas crisis se inicia con las primeras grandes luchas de la naciente burguesía escocesa contra la nobleza, y desde los intentos de la monarquía para aprovechar esa lucha con el fin de fortalecer el poder central (*The Fair Maid of Perth*, cuya acción transcurre a fines del siglo XIV), hasta los últimos ensayos de los

Estuardos por dar marcha atrás a la rueda de la historia y restaurar el anticuado absolutismo en una Inglaterra que ya ha progresado considerablemente en su estructuración capitalista (*Rob Roy*, que se desarrolla a fines del siglo XVIII). Por necesidad histórica, los clanes siempre son los explotados, los estafados, los engañados. Precisamente sus cualidades heroicas, procedentes del primitivismo de su estructura social, los convierten en juguete de los representantes de los poderes dominantes en cada etapa de la civilización, representantes por lo demás mucho más despreciables en el aspecto humano. Lo que Engels muestra en forma científica —cómo la civilización lleva a cabo cosas que están más allá del alcance de la sociedad gentil—, Scott lo plasma poéticamente. Elabora especialmente el contraste que Engels recalca con relación a lo humano al analizar este necesario fracaso de la sociedad gentil frente a la civilización: "Pero las ha llevado a cabo poniendo en movimiento los más sucios instintos y pasiones de los hombres y las desarrolló a costa de todo el resto de sus disposiciones".

Ya los primeros intentos para crear una monarquía absoluta, efectuados durante las luchas de clase de la época feudal, se aprovechan sin escrúpulo alguno de las irrelevantes querellas entre los clanes para que hagan estragos entre sí. El mutuo exterminio de todos los hombres capaces de llevar armas entre dos clanes, que constituye la trama de la primera de las novelas aquí citadas, es sin duda una excepción en esta forma tan extremosa, y es Scott, con su gran arte, quien extrae de aquí lo típico. Pero Scott puede hacerlo sólo debido a que en esta medida espontánea, aislada y episódica se expresa tanto la incapacidad de los clanes de defender sus intereses comunes frente a la nobleza o la burguesía como el desgaste de sus energías en la estrechez local de sus pequeñas querellas, incapacidad y desgaste que necesariamente derivan del fundamento mismo de la existencia de los clanes. La guardia personal del rey francés Luis XI se compone ya de miembros de estos viejos clanes, dispersos más bien involuntariamente y dependientes de sí mismos (Quentin Durward). Y los partidos de las guerras civiles posteriores, tanto el Parlamento como los Estuardos, utilizan en forma masiva y única a los valientes y entusiastas combatientes de los clanes para carne de cañón con fines políticos enteramente ajenos a los clanes (*A Legend of Montrose* [Una leyenda de Montrose], *Waverley*, *Rob Roy*).

Con la supresión del levantamiento de 1745, descrita en *Waverley*, se inicia según Engels la verdadera decadencia de la sociedad gentil en Escocia. Unos pocos decenios después (en *Rob Roy*) se nos presentan los clanes en total disolución económica. Un personaje de esta novela, Jarvie,

el sensato comerciante y alcalde de Glasgow, percibe con gran claridad que los golpes desesperados, de antemano destinados al fracaso, de los clanes en apoyo de los Estuardos se han convertido en una necesidad económica para los propios clanes. No pueden ya sostenerse sobre la base de su economía primitiva. Sufren de una sobrepoblación continuamente armada y muy ejercitada en el combate, pero con la que nada pueden hacer en tiempos normales; esta gente se ve obligada a entregarse al bandidaje, y su única salida de esta situación desesperada es iniciar o apoyar uno de esos levantamientos. Debido a esto aparece aquí un matiz de disolución, de desclasamiento, que aún no se había presentado en la imagen que el *Waverley* ofrece del clan.

También aquí debemos admirar el extraordinario realismo de la exposición histórica de Scott con que traspone estos nuevos elementos del cambio económico-social al destino de varias personas, a una psicología alterada de los personajes. Su auténtica popularidad se manifiesta en que, por una parte, desde luego estructura enérgicamente y con inexorabilidad realista estos rasgos desclasados, especialmente en las acciones románticas y aventureras del propio Rob Roy, quien por ello se distingue nítidamente de la primitiva sencillez de los jefes de clan de épocas anteriores, pero por la otra plasma esta decadencia de los clanes con todo su verdadero heroísmo popular: no obstante su tendencia al desclasamiento, la figura de Rob Roy resume igualmente las antiguas y magníficas cualidades humanas de los viejos héroes de un clan. La caída de la sociedad gentil se presenta en Scott como una tragedia heroica, no como una miserable degeneración.

Y así se convierte Walter Scott en el gran poeta de la historia gracias a una intuición mucho más profunda, auténtica y diferenciada de la necesidad histórica que la que cualquier poeta anterior pudo haber tenido. La necesidad histórica es en sus novelas rigurosa e inexorable, pero sin constituir un hado trascendente: muy por el contrario, consta de la compleja acción recíproca de circunstancias históricas concretas que sufren un proceso de transformación, una mutua influencia de hombres concretos que, criados en esas circunstancias, reciben efectos muy variados y actúan en forma individual según sus pasiones personales. La necesidad histórica es en la plasmación siempre una resultante y no una condición, en la elaboración poética exhibe el ambiente trágico de la época, pero no es el objeto de las reflexiones del escritor.

Esto, naturalmente, no significa que los personajes de Scott no reflexionen acerca de sus objetivos y sus misiones. Pero se trata de reflexiones de personas que actúan bajo determinadas circunstancias. Y el ambiente de

la necesidad histórica surge precisamente de la finamente elaborada dialéctica entre el poder y la impotencia del juicio correcto en circunstancias históricas concretas. En *A Legend of Montrose* presenta Scott un episodio escocés de la gran Revolución inglesa. Tanto las tropas del Parlamento como las monárquicas tratan de ganarse el apoyo de los belicosos clanes. Utilizan para ello como instrumentos a los dos grandes caciques Argyle y Montrose. Tiene extraordinario interés que en esta situación exista además un pequeño jefe de clan que se percate con gran lucidez que tanto el apoyo al rey como la ayuda al Parlamento significaría a fin de cuentas la propia destrucción. Pero su sensatez y visión está de antemano condenada a la impotencia debida a la fidelidad y a la confianza del clan en sus grandes jefes. Y de este modo se inicia la lucha entre Montrose y Argyle.

La misma necesidad que favoreció aquí los planes de Montrose establece para su realización unos estrechos límites, propios del sistema de clan. Montrose abatió al contrincante y quiere combatir ahora contra los enemigos ingleses del rey; una campaña con fuerzas militares frescas incluso podría provocar en Inglaterra un desenlace diferente. Pero esto es objetivamente imposible. Con un ejército formado por miembros de un clan únicamente se puede efectuar una guerra de clan escocés. Los adeptos de Montrose harían cualquier cosa por su jefe, pero como están convencidos de que el verdadero enemigo no es el Parlamento, sino el grupo de clanes enemigos conducidos por Argyle, no hay razonamiento ni autoridad que los pueda convencer de lo contrario, por ilimitada que sea la autoridad de Montrose, mientras éste se mueva dentro del marco de la ideología de clan. Y uno de los magníficos y finos rasgos históricos del arte con que Scott caracteriza a sus personajes se expresa en el hecho de que no se conforma con manifestar sólo exteriormente esta oposición. Ciertamente que Montrose es aristócrata y convencido partidario del rey, jefe militar de notables cualidades y hombre de grandes ambiciones políticas, pero también en su fuero interno es un cacique de clan. Los razonamientos de sus compañeros tienen una fuerte influencia en él, y por una necesidad tanto exterior como interior renuncia a su grandes planes y malgasta sus fuerzas en la mezquina guerra de clan contra Argyle.

La *fidelidad histórica* de Walter Scott está en la plasmación de esta gran necesidad histórica, que se impone a través de la apasionada actuación de los individuos, pero con frecuencia contra su psicología, así como en la fundamentación de esta necesidad en las bases económico-sociales reales de la vida del pueblo. Junto a esta autenticidad en la reproducción literaria de los verdaderos componentes de la necesidad histórica poco

importa que algunos hechos o detalles particulares no correspondan a la verdad histórica. Por otro lado, Walter Scott es muy vigoroso y auténtico justamente en estos detalles, pero nunca en el sentido anticuado y exótico de algunos escritores posteriores. Para Scott, los detalles no son más que medios para alcanzar verdaderamente la mencionada fidelidad histórica, para hacer patente en forma concreta la necesidad histórica de una situación concreta. Esta fidelidad histórica es en Scott la verdad de la psicología histórica de sus personajes, del *hic et nunc* (aquí y ahora) de sus motivaciones psíquicas y de su actuación.

Scott mantiene esta fidelidad histórica con peculiar esmero al tratarse de su comprensión humana y moral de los protagonistas. Las reacciones opuestas y contradictorias a determinados acontecimientos se mantienen, en sus novelas más logradas, dentro de los límites de la dialéctica objetiva de una determinada crisis histórica. En este sentido, jamás crea figuras excéntricas, figuras que por su psicología desentonan con el espíritu de la época. Bien merecería la pena analizarse esto detalladamente en algunos ejemplos sobresalientes. Nosotros únicamente nos referiremos brevemente a la hermana de Jeanie Deans, Effie. Aparentemente se encuentra en un extremo psicológico y moral radicalmente opuesto al del padre y la hermana. Pero Scott va mostrando con gran finura cómo este contraste había surgido de la oposición contra el carácter campesino y puritano de la familia, cómo una serie de circunstancias le proporcionaron a su educación las posibilidades de un desarrollo especial y cómo varios rasgos psíquicos se conservaron en ella aun a través de su trágica crisis y mantuvieron su comunidad socio-temporal también durante su ulterior ascenso social. En estas elaboraciones observamos que Scott, a diferencia de la evolución de la novela histórica después de 1848, *jamás moderniza* la psicología de sus personajes.

Aclaremos que esta modernización no es una nueva "adquisición" de la novela histórica posterior a 1848. Al contrario. Es el falso legado que precisamente Walter Scott había superado. Y la lucha entre la fidelidad histórica de la psicología y la modernización psíquica de las figuras históricas constituye el problema central de la división de los espíritus inclusive en la época de Walter Scott. Más adelante hablaremos con mayor detalle de este problema. Por el momento sólo anotamos que mientras las novelas pseudohistóricas de los siglos XVII y XVIII equiparaban ingenuamente la vida afectiva del pasado con la del presente, va surgiendo con Chateaubriand y con el romanticismo alemán una nueva y mucho más peligrosa corriente modernizadora. Pues especialmente los románticos alemanes dan gran importancia a la fidelidad histórica de todos los

detalles. Descubren el pintoresco encanto de la Edad Media y lo reproducen con una acuciosidad "nazarena": desde el catolicismo medieval hasta los viejos muebles se describe todo con una precisión artesanal que en ocasiones se convierte en pintoresca pedantería. Pero los seres humanos que actúan en este mundo encantador tienen la psicología de un romántico desgarrado o de un recién converso apologista de la Santa Alianza.

Esta decorativa caricatura de la fidelidad histórica fue tajantemente rechazada por los grandes representantes alemanes del progreso literario y cultural, por Goethe y Hegel. La novela histórica de Walter Scott es la viva contraparte de estas nuevas tendencias de un falso historicismo unido a una poco artística modernización del pasado. Pero ¿significa la fidelidad al pasado que se tenga que escribir una crónica imitativa y naturalista del lenguaje y del modo de pensar y de sentir de ese pasado? Por supuesto que no. Y los grandes contemporáneos de Scott —Goethe y Hegel—, expresaron con gran claridad teórica este problema. Goethe plantea la cuestión en una reseña de la tragedia histórica *Adelchi* de Manzoni. Escribe lo siguiente: "Para justificarlo, pronunciaremos la aparentemente paradójica frase de que toda poesía se mueve en anacronismos. Todo pasado que evocamos para presentarlo a nuestra manera a los contemporáneos debe otorgarle a lo antiguo una cultura superior de la que tenía;... La *Iliada* y la *Odisea*, el conjunto de los trágicos, y todo lo que se nos ha conservado de poesía verdadera, vive y respira sólo en anacronismos. A todas las situaciones se les presta lo más reciente para hacerlas comprensibles y aun soportables..."

No sabemos en qué medida estos pensamientos influyeron directamente en la estética de Hegel. En todo caso, al generalizar conceptual y estéticamente el problema, Hegel ya habla de un *necesario anacronismo* en el arte. Pero en lo que se refiere a la concretización y a la dialéctica histórica del problema, los razonamientos de Hegel, desde luego van mucho más lejos que los de Goethe y expresan teóricamente los principios que habían determinado la práctica histórica de Scott. Hegel comenta en la forma siguiente este anacronismo necesario: "La sustancia interna de lo representado permanece la misma, pero la conformación desarrollada al representar y desplegar lo sustancial hace necesaria una transformación para la expresión y la estructura de esa sustancia".

Esta formulación está sin duda muy emparentada a la de Goethe, pero de hecho lleva adelante objetivamente la de éste. Pues Hegel concibe ya, conscientemente, con mayor historicidad que Goethe la relación entre el presente y el pasado. Para Goethe lo que interesa esencialmente es

elaborar la liberación de los principios generales humanos, de los principios humanistas, desde el terreno histórico concreto; le importa una transformación tal de este terreno histórico que se pueda efectuar la liberación sin tener que renunciar por ello a la verdad histórica esencial. (Remitimos a nuestro anterior análisis de las figuras de Dorotea y Klärchen.) Hegel, en cambio, concibe esta relación con el presente históricamente. Piensa que el "necesario anacronismo" puede generarse orgánicamente de la materia histórica si el pasado plasmado por poetas contemporáneos es reconocido y vivido claramente como *prehistoria necesaria* del presente. En este caso sólo se llega a intensificar la expresión, la conciencia, etc., que presente con mayor nitidez y vigor esta conexión. Y la nueva elaboración de los acontecimientos, de las costumbres, etc., del pasado consiste en este caso sólo en el hecho de que el poeta hace resaltar con el justo valor histórico objetivo que poseen para el producto del pasado —es decir, para el presente— aquellas tendencias que ya habían sido vivas y efectivas en el pasado y que han llevado históricamente a la realidad del presente, pero sin que los coetáneos de esos acontecimientos hubiesen reconocido, desde luego, su ulterior significación.

Estos razonamientos de Hegel implican una limitación estética de la temática histórica. Pues al proseguir con estos pensamientos, Hegel enfrenta el necesario anacronismo de los poemas homéricos y de los trágicos griegos a la elaboración medieval, feudal-caballeresca del *Cantar de los Nibelungos*. "En cambio es muy diferente esta transformación poética cuando las ideas y creencias de una evolución posterior de la conciencia religiosa y moral se transfieren a una época o a una nación cuya cosmosión entera *contradice* estas nuevas ideas y creencias". Así pues, la modernización se efectúa con necesidad estética e histórica cada vez que esta viva relación entre el pasado y el presente no existe o que existe de manera forzada. (Acerca de este problema de la modernización aún tendremos que hablar muy detalladamente en los capítulos siguientes.)

Claro está que hay una enorme diferencia histórica —reflejada asimismo en la creación estética— entre la ingenua inconsciencia y despreocupación con que los poetas del *Cantar de los Nibelungos* transformaron en sentido feudal y cristiano las leyendas de la época pagana, y la exagerada apologética con que los románticos reaccionarios introducen los principios del legitimismo en la Edad Media, convirtiendo a ésta en un idilio social poblado de desclasados decadentes con aspecto de héroes.

Scott llevó a la práctica literaria el "anacronismo necesario" de Goethe y Hegel seguramente sin tener conocimiento de las reflexiones de estos pensadores. Tanto más notable es esta coincidencia de los importantes poetas y filósofos progresistas de esta época con sus principios de plasmación. En especial si se piensa que Scott lo hizo con plena conciencia artística, aunque careciese de una fundamentación filosófica. En su prefacio al *Ivanhoe* se refiere a esta cuestión: "Ni puedo ni quiero pretender una perfecta precisión, ni siquiera en las cosas que sólo interesan a la forma externa, y mucho menos en los puntos más significativos de la expresión y la conducta. Pero el mismo motivo que me impide redactar el diálogo de una obra en anglosajón o en un francés normando y me prohíbe mandar imprimir esta escritura con tipos Caxton o Wynken de Worde, es el que me impide mantenerme absolutamente dentro de los confines del periodo en que se desarrolla mi historia. Para suscitar participación, el objeto elegido tiene que ser *traducido* a las costumbres y al lenguaje del periodo en que vivimos... Es cierto que esta libertad tiene sus límites pertinentes; el autor no debe referir nada que no esté de acuerdo con las costumbres de la época descrita". El camino hacia la verdadera fidelidad histórico-poética se presenta en Walter Scott como una continuación de los principios de plasmación de los grandes escritores realistas ingleses del siglo XVIII y su aplicación a la historia. Esta continuación no debe entenderse meramente como una ampliación temática, sino en el sentido de la historización de los principios creadores de hombres y sucesos. Lo que en Fielding no existía más que en forma latente se convierte en Scott en el alma motriz de la plasmación poética. El "anacronismo necesario" de Scott sólo consiste, pues, en que presta a sus personajes una clara expresión de los sentimientos e ideas acerca de nexos históricos auténticos, expresión que de ningún modo podían haber tenido los hombres de entonces con esa claridad y lucidez. Pero el contenido de los sentimientos y de las ideas, la relación de estos sentimientos e ideas con su objeto real es siempre correcto en Scott, tanto en sentido social como histórico, y su gran delicadeza poética radica en que por una parte sólo eleva esa clara expresión por encima de su tiempo en la medida absolutamente necesaria para aclarar el contexto, mientras que por la otra presta también a esta expresión intelectual y afectiva el timbre, el colorido, el matiz peculiar de la época, de la clase, etcétera.

III. La novela histórica clásica en pugna con el romanticismo

Según vimos, el arte de Walter Scott expresa con perfección artística la tendencia progresista de esta época, la defensa histórica del progreso. En efecto, Scott se convirtió en uno de los escritores más populares y leídos de su época, y esto en proporción internacional. Es inconmensurable la influencia que ejerció en toda la literatura europea. Los poetas más sobresalientes de este tiempo, desde Pushkin hasta Balzac, siguen nuevos derroteros en su producción a partir de este nuevo tipo de plasmación histórica. Sin embargo, sería erróneo creer que la gran ola de novelas históricas en la primera mitad del siglo XIX efectivamente se basa en los principios establecidos por Scott. Ya hemos mencionado que la concepción histórica del romanticismo era diametralmente opuesta a la de Scott. Y con esto, desde luego, no hemos agotado la caracterización de las demás corrientes en la novela histórica. Señalemos aquí sólo dos de estas importantes corrientes: por un lado está el romanticismo liberal, que tiene originalmente, tanto en su concepción del mundo como en sus principios literarios, mucho en común con el romanticismo, con la lucha ideológica contra la Revolución francesa, pero que sobre esta base vacilante y contradictoria defiende, no obstante, la ideología de un progreso moderado; por el otro tenemos aquellos escritores importantes que, como Goethe y Stendhal, han conservado incólume una buena parte de la herencia cosmovisual del siglo XVIII, y cuyo humanismo contiene hasta el fin vigorosos elementos de la Ilustración. Naturalmente, no es nuestro tema aquí esbozar la lucha de estas corrientes ni siquiera en sus contornos. Sólo deseamos analizar algunos ejemplos básicos de la continuación de los principios poéticos de la novela histórica y del antagonismo a estos principios, ejemplos que debido a su influencia directa han llegado a tener importancia para el desarrollo posterior de la novela histórica, o que, por el contrario, representan contrastes a este desarrollo en la presente crisis, en la que poseen una gran actualidad junto a Scott.

Los coetáneos y sucesores ingleses de Scott pueden dejarse de lado en este resumen. En el campo de la lengua inglesa, Scott únicamente ha tenido un sucesor digno de él que adoptó ciertos principios de su temática y método de composición llevándolos en ocasiones aun más lejos: nos referimos al norteamericano Cooper. En su inmortal ciclo de novelas de los *Leatherstocking Tales* coloca en el centro de su creación poética un tema que había sido capital para Walter Scott: la decadencia de una sociedad pagana. De acuerdo con el desarrollo histórico de Norteamérica, este tema adquiere rasgos enteramente nuevos. En Scott se trata de una evolución basada en continuas luchas y a través de siglos enteros; nos presenta las

diversas formas de adaptación de los residuos de una sociedad gentil al sistema feudal y, finalmente, al incipiente capitalismo; y Scott plasma la lenta desaparición de esta sociedad con sus numerosas crisis. En América, la propia historia presentó con mucha mayor brutalidad e inmediatez esta oposición: el capitalismo colonizador de Francia e Inglaterra destruye física y moralmente la sociedad gentil de los indígenas, que había florecido casi inalterada durante milenios.

Al concentrarse Cooper en este problema, en el exterminio físico y en la desmoralización de las tribus indígenas, sus novelas adquieren una enorme y amplia perspectiva histórica. Mas al propio tiempo, el lineamiento recto, sin ambigüedades, de la oposición social significa un empobrecimiento del mundo poético en comparación con Scott. En Cooper, esto se expresa muy particularmente al plasmar a los ingleses y franceses, representados en su inmensa mayoría en forma esquemática, con una psicología superficial y un humor monótono y exagerado. Ya Balzac criticaba acerbamente este punto débil de Cooper, a quien por lo demás considera como digno sucesor de Scott. A mi modo de ver, esta debilidad tiene su origen en que los europeos que aparecen en las novelas de Cooper son aislados y llevan una vida mucho más solitaria, sin una verdadera acción recíproca social, que la de los señores feudales o burgueses en Scott.

El interés poético de Cooper se centra en la plasmación de la trágica decadencia de la sociedad gentil de los pieles rojas. Con una magnificencia de gran aliento épico separa Cooper los dos procesos de la destrucción trágica y el desclasamiento moral y humano. Concentra los conmovedores rasgos trágicos de la decadencia en unas pocas grandes figuras sobrevivientes de la tribu Delaware, mientras que expone amplia y detalladamente los síntomas de la desintegración moral de los indígenas en las tribus contrincantes. Con esto, sin duda, su estructuración se simplifica, pero alcanza también en algunos pasajes una grandeza casi de epopeya.

Su máximo logro poético lo realiza Cooper en una peculiar transformación del "héroe medio" de Scott. La figura principal de estas novelas es el cazador inglés Nathaniel Bumppo, hombre analfabeta, sencillo y decente, uno de los muchos pioneros colonizadores de Norteamérica; pero en cuanto sencillo hombre del pueblo e inglés de principios puritanos, se siente profundamente atraído por la primitiva grandeza de la humanidad de los indios; y así llega a establecer un estrecho e irrompible lazo humano con los sobrevivientes Delawares. En su actitud esencial conserva su moralidad europea, mas su indómito amor a la libertad, su simpatía por

una vida sencilla y humana lo acercan más a estos indígenas que a los colonizadores europeos, entre los que él mismo se encuentra desde un punto de vista social objetivo. En esta figura popular y simple, que sólo puede sentir, pero no comprender, su propio destino trágico, Cooper da forma literaria al imponente carácter trágico histórico de esos primeros colonizadores, que con el fin de conservar su libertad emigraron de Inglaterra para aniquilar esta misma libertad con su actividad en América. Máximo Gorki encontró hermosas palabras para este destino trágico: "Como explorador de los bosques y las llanuras del 'Nuevo Mundo', traza caminos para hombres que poco después lo tacharían de delincuente porque no se sometió a sus avaras leyes, tan incomprensibles para su afán de libertad. Durante toda su vida sirvió inconscientemente a la gran causa de la expansión geográfica de la cultura material en tierra de salvajes y resultó ser él mismo inadecuado para vivir bajo las condiciones de la cultura a la que había abierto las primeras veredas". Gorki nos muestra aquí en forma admirable cómo una gran tragedia histórica, de importancia mundial, pudo ejemplificarse en el destino de un hombre mediocre del pueblo. Precisamente Cooper nos prueba que una tragedia de esta índole se expresa con una poesía mucho más conmovedora si se basa en un ambiente de cuyos problemas cotidianos derivan orgánicamente los contrastes económicos inmediatos así como las resultantes divergencias morales. El destino trágico de los pioneros se entrelaza aquí de modo admirable con la trágica decadencia de la sociedad gentil, y una de las grandes contradicciones del movimiento progresista de la humanidad se personifica aquí en una maravillosa figura trágica.

Esta concepción de las contradicciones del progreso humano es un producto del periodo posrevolucionario. Arriba citamos las palabras de Pushkin en que señala clara y conscientemente que la plasmación que Scott hace de la historia significa una nueva época, aun frente a Shakespeare y Goethe. En el propio Goethe es donde mejor se puede estudiar esta nueva situación histórica. Hasta el fin de sus días, Goethe fue un apasionado partidario del progreso en cualquier terreno. Hasta su muerte seguía con atención y comprensión los nuevos fenómenos de la literatura. Estudió y criticó detalladamente no sólo a Scott y Manzoni, sino también, casi en sus últimos días de vida, las primeras grandes obras de Stendhal y Balzac.

No obstante, la relación de Goethe con Scott es problemática, y la influencia de éste sobre el método de composición de Goethe no es decisiva. Al estructurar el *hic et nunc* histórico, al conservar la psicología

de sus personajes hasta en la cualidades humanas de sus supremas manifestaciones vitales, Goethe es siempre un poeta del periodo pre-scottiano. No nos es posible aquí analizar los diversos comentarios de Goethe sobre Scott en su desarrollo y contradicción. Basta con que señalemos estas contradicciones. Párrafos arriba citamos ya unas entusiastas palabras de Goethe sobre el *Rob Roy*, y podrían citarse otras más de este tipo. En sus conversaciones con el Canciller von Müller, sin embargo, Goethe valora una vez muy por encima de Scott a Lord Byron, y dice respecto de Scott: "He leído dos novelas de Walter Scott, y sé ahora lo que quiere y lo que puede hacer. Me divertiría continuamente, pero no puedo aprender nada de él".

Aclaremos que las palabras dirigidas a Eckermann, citadas al principio, son de una época posterior, por lo que se podría aducir justificadamente que Goethe corrigió más tarde su opinión sobre Scott. Pero justamente la producción decisiva del viejo Goethe no muestra vestigio alguno de una eficaz influencia de la nueva concepción histórica acerca del hombre y de los acontecimientos. El horizonte social del Goethe maduro abarca cada vez más, su comprensión de la dialéctica trágica de la moderna vida burguesa es cada vez más profunda, pero en cuanto a la orientación de su concretización histórica del espacio y del tiempo en sus tramas y a la psicología histórica conclusa de sus personajes no rebasa jamás el peldaño de sus años medios. El carácter histórico de algunas obras, como el *Egmont*, sigue siendo, en este aspecto, el punto culminante de su producción. Aun durante los días de su colaboración con Schiller muestra una fuerte tendencia a plasmar los grandes acontecimientos actuales de acuerdo con su carácter histórico puro, de tal modo que para la esencia social y humana destilada de ese carácter halla siempre un marco poético concreto sin atenerse para nada a un tiempo histórico concreto en el mundo representado. Esta modificada tradición de la Ilustración se observa sin esfuerzo en *Reineke Fuchs* (Maese Raposo) y en la *Natürliche Tochter* (La hija natural). Y los grandes sucesos históricos y sociales que se asoman por ejemplo en el *Wilhelm Meister* (la guerra, etc.) se mantienen abstractos con toda intención, aún más abstractos que en Fielding o en Smollet. Goethe sigue en esto más la tradición francesa que la inglesa. Todas estas tendencias en la plasmación conformadas en Goethe antes del periodo de Walter Scott se conservan e incluso fortalecen todavía en sus últimas obras, como en las *Wahlverwandschaften* (Las afinidades electivas) y en la segunda parte del *Fausto*. También como crítico observador de los nuevos acontecimientos se mantiene viva en Goethe una notable tradición arraigada en Lessing, según veremos más adelante.

Así pues, las obras de Goethe se mantienen esencialmente en la etapa de la concretización histórica anterior a Scott. Pero según vimos también, Goethe reconoció con mayor lucidez que cualquiera de sus colegas alemanes las condiciones de posibilidad y de la temática de la novela histórica. Con toda razón subrayó la importancia de la continuidad en la historia de Inglaterra, tan gloriosa para la generación de su tiempo. Este fundamento real de la novela histórica está ausente en algunos importantes países europeos, ante todo en Alemania y en Italia.

En los años cuarenta del siglo pasado, Hebbel se opone severamente a esta relación; dice a continuación de una crítica que le hizo Willibald Alexis a uno de sus dramas: "Es cierto que nosotros los alemanes no guardamos un vínculo con la historia de nuestro pueblo... Pero ¿dónde está la causa? En que nuestra historia *no tuvo resultados*, en que no nos podemos considerar producto de su transcurso orgánico, como por ejemplo los ingleses y los franceses, en que aquello que sin duda debemos llamar nuestra historia no es nuestra historia de la *vida*, sino nuestra historia de la *enfermedad*, que hasta hoy todavía no ha provocado la crisis". Y con grosera rudeza dice acerca del necesario fracaso de la temática de los Hohenstauffen en los poetas alemanes que estos emperadores no guardaban con Alemania "una relación distinta de la que guarda una tenia con el estómago". De esta situación necesariamente tiene que derivar una temática casual o aun falaz, si los poetas no son capaces de colocar en el centro mismo de sus creaciones justamente esos rasgos de crisis y fragmentación, ese carácter trágico de la propia historia.

Alemania carecía de las condiciones ideológicas para una concepción de esta especie. El único intento de una narración histórica de gran aliento en que hay presentes, inconsciente e instintivamente, algunos elementos y presentimientos de esta situación trágica de crisis, a saber: el *Michael Kohlhaas* de Kleist, no fue más que un episodio tanto en la literatura alemana como en la creación del propio poeta. Al igual que Goethe en su *Götz von Berlichingen*, Kleist se remonta con atinado sentido histórico a una crisis memorable de la historia alemana, a la época de la Reforma. En ambas obras se suscita el conflicto por el choque de la auto-actividad del individuo (de la psicología y moral de un "periodo heroico" en el sentido de Vico y Hegel) con la justicia abstracta de la moderna estatalización del feudalismo. Y en el juicio que el joven Goethe y Kleist emiten sobre la evolución de Alemania es característico que el paso siguiente a la Reforma, la Guerra de los Campesinos, se destaque de la imagen total o aparezca sólo como tendencia negativa. No obstante las convicciones político-sociales conservadoras de Kleist, su breve novela manifiesta

claramente las huellas ideológicas de la transformación histórica sufrida desde el drama de juventud de Goethe: mientras en éste la Reforma, y con ella Lutero, presenta un aspecto exclusivamente positivo —la liberación de la ascesis y servidumbre medievales—, en Kleist aparecen en primer plano sus tendencias problemáticas y aun negativas junto con su dependencia del absolutismo de los pequeños estados, convirtiéndose en momentos decisivos del conflicto central.

La posición única de esta novela en la literatura histórica alemana se debe en buena parte a este progreso intuitivo de la concretización de la verdadera problemática histórica alemana. Esta excepcionalidad se reconoce en que —*mutatis mutandis*: en forma parecida a Goethe— este importante intento de una concepción poética de la historia alemana no puede tener continuidad tampoco en la obra personal de Kleist. Sin duda, Goethe extrae con plena conciencia todas las consecuencias de esta situación: con excepción de los actos I y IV de la segunda parte del *Fausto*, en que resurge el motivo del *Götz* con las correcciones pertinentes gracias a sus experiencias históricas más ricas y profundas, no vuelve a dedicar su atención a la temática de la historia alemana. Kleist, en cambio, incluye en sus dramas los más diversos temas de la historia de Alemania; pero su manera de acercarse a ellos no tiene ningún vestigio de la progresividad central del *Michael Kohlhaas*: son en parte episódicos, sirviéndose del fondo histórico como de un mero pretexto para expresar vivencias personales y subjetivas, y en parte ofrecen respuestas reaccionarias a algunas de las grandes interrogantes de la historia. (Estas dos series de motivos generalmente se cruzan; recordemos como ejemplo el noctambulismo del príncipe de Homburgo.) En suma: los dos casos tan opuestos de Goethe y Kleist indican con enérgica autoridad la mencionada pobreza de la historia alemana.

La corriente predominante de la poesía histórica en Alemania fue la de la reacción romántica, la de la glorificación apologética del Medioevo. Con Novalis, Wackenroder y Tieck. esta literatura se inició mucho antes que la obra de Walter Scott. La influencia de éste cuando mucho subrayó la tendencia a una elaboración más realista de los detalles, como en la producción tardía de Arnim y Tieck. Mas no produjo una auténtica reorientación ni podía producirla. Ante todo, debido a razones políticas y cosmovisuales; pues por lo dicho hasta ahora queda bien claro que precisamente los medios expresivos más importantes de la composición y caracterización de Scott no pudieron ser adoptados ni aplicados por el romanticismo reaccionario. Cuando más, los románticos reaccionarios podían tomar de Scott sólo rasgos exteriores.

Al romanticismo liberal y liberalizante algo posterior no le fue mucho mejor. En su época de madurez, Tieck se liberó de muchos caprichos subjetivistas y reaccionarios de su juventud. Y sus narraciones históricas posteriores se encuentran, al menos en cuanto a su tendencia, en un nivel considerablemente más elevado, especialmente el gran fragmento *Der Aufruhr in den Cevennen* (La guerra de los Cévennes). Pero también aquí vemos que Tieck no logró apropiarse de nada sustancial de lo que Walter Scott ofrecía. Toda la composición de esta obra parte de las ideas religiosas del último levantamiento hugonote en Francia. Los debates religiosos, las extrañas formas de la fe mística, los problemas puramente morales de la conducta (crueldad o caridad), las conversiones religiosas, etc., constituyen la acción propiamente dicha. Prácticamente no se habla de las bases vitales de la rebelión, de los problemas vitales del pueblo mismo. La vida del pueblo no es más que un material ilustrativo, en buena medida abstracto, para los conflictos espirituales y morales que se desenvuelven "arriba" en un mundo aislado.

El único escritor alemán del que puede decirse hasta cierto punto que representa las tradiciones de Walter Scott es Willibald Alexis. Es un verdadero narrador de gran talento para la autenticidad histórica en las costumbres y en los sentimientos humanos. En él, la historia es mucho más que un disfraz y un ornamento; determina realmente la vida, el pensamiento, el sentimiento y la acción de sus personajes. Así, el mundo medieval de Willibald Alexis se halla a gran distancia del idilio romántico reaccionario. Pero es justamente en este talentoso y consciente realista en quien tiene mayor efecto la estrechez temática de la literatura histórica alemana. Sus novelas adolecen de la miseria histórica del pasado de Prusia, de la objetiva mezquindad histórica en las luchas entre nobleza, corona y burguesía en Prusia. Por ser Alexis un verdadero realista histórico, estos rasgos ruines se destacan en él con mayor énfasis tanto en la acción como en la caracterización e impiden que sus creaciones, realizadas con perspectiva correcta y buena composición, posean la generalidad y la fuerza convincente de las novelas de Walter Scott. A pesar de su talento, se queda atascado en el localismo. Gutzkow observó ya muy temprano esta posición de Alexis. "El que en toda Alemania... se acepte la transformación de la historia local de la Marca en historia imperial no pasará de ser un sueño". Fontane, a su vez, resume esta idea en estos términos: "¿Cuan grande o pequeña era la importancia histórica y política de los sucesos narrados en esta novela? Quizá no muy pequeña, pero de seguro tampoco muy grande, y ningún esfuerzo logrará jamás convertir a la Marca en la tierra prometida que desde un comienzo había tenido el

augurio de Alemania, si se hubiese sabido ver con mirada aguda. Pero esta idea es la que perdura en todas las novelas, mientras que en la realidad Brandeburgo no fue más que un apéndice del imperio, del que desapareció toda la gloria de las chozas de adobe de nuestras ciudades en todo lo que se refería a la riqueza, al poder y a la cultura, para quedar sumido en la Alemania propiamente dicha, en las ciudades imperiales y hanseáticas".

Pareja situación desfavorable para la temática histórica es la de Italia. Con todo, Scott encontró en Italia un sucesor que, en una sola y única obra aislada, siguió sus tendencias de un modo original y magnífico, superando en diversos aspectos al propio Scott. Naturalmente, nos referimos a *I promessi sposi* (Los novios) de Manzoni. El mismo Walter Scott reconoció esta grandeza de Manzoni. Cuando éste le dijo en Milán que se consideraba su discípulo, Scott le respondió que en ese caso, la obra de Manzoni era su mejor obra. Pero es muy característico que, mientras Scott pudo escribir una numerosa serie de novelas acerca de la historia inglesa y escocesa, Manzoni se limitó a esta única obra maestra. Y esto seguramente no se debe a una limitación del talento individual de Manzoni. Su inventiva para la fábula, su fantasía en la exposición de personajes de las más diversas clases sociales, su sentido para la autenticidad histórica de la vida interna y externa son por lo menos tan sobresalientes como en Scott. Y en la multiplicidad y profundidad de la caracterización, en el aprovechamiento de todas las posibilidades personales y psíquicas que ofrecen las grandes colisiones trágicas, Manzoni inclusive es superior a Scott. Como creador de individuos, Manzoni es un poeta más grande que Scott. Y por ser uno de los grandes poetas, encontró también el tema en que pudo dominar esa actitud objetiva de la historia italiana tan desfavorable para una verdadera novela histórica capaz de conmover en el presente y que los coetáneos puedan aceptar como representación de su propia prehistoria. Pues remite aún más que Walter Scott a un segundo plano todos los grandes acontecimientos históricos, si bien los expone con la concreción histórica del ambiente aprendida de Scott. Pero su tema fundamental es menos una determinada crisis histórica concreta de la historia nacional, como suele ser siempre el caso en Scott, cuanto la crisis general de la vida entera del pueblo italiano, debida a la disgregación del país, y debida también al carácter reaccionario y feudal que las partículas disgregadas de Italia han adquirido a través de las continuas fricciones entre sí y a consecuencia de su dependencia de las grandes potencias extranjeras que intervinieron en ella. Así pues, Manzoni describe en forma inmediata un episodio concreto de la vida del pueblo italiano: el amor, la

separación y el reencuentro de dos jóvenes campesinos. Pero la historia se convierte a través de su descripción en una tragedia general del pueblo italiano, agobiado por la humillación y división nacionales. Sin abandonar jamás el marco concreto del lugar y el tiempo ni la psicología condicionada por la época y la clase de sus protagonistas, Manzoni eleva el destino de su pareja de novios hasta transformarlo en la tragedia del pueblo italiano en general.

Con esta concepción magnífica e históricamente profunda, Manzoni crea una novela que llega a superar a su propio maestro en lo que se refiere a la fuerza expresiva de lo humano. Pero ya la temática misma de su reproche nos hace comprender que esta novela tenía que ser única, y que una repetición sólo podría serlo en el mal sentido de la palabra. Walter Scott nunca se repite en sus novelas logradas; pues la historia misma, la representación de una crisis determinada saca siempre a la superficie lo nuevo. Esta inagotable variedad de la temática no le fue otorgada por la historia italiana al genial Manzoni. La sensatez del poeta se muestra en que emprendió este camino para llegar a una magna concepción de la historia de su país, comprendiendo a la vez que sólo era posible lograr una única perfección.

Esto, por supuesto, tuvo también consecuencias para la misma novela. Hemos subrayado líneas arriba los rasgos poético-humanos de Manzoni que representan en ciertos momentos de la plasmación una superación de Scott. Mas la ausencia del gran trasfondo histórico, que Goethe tanto admiraba en Scott, de ninguna manera puede restringirse exclusivamente a lo temático. Tiene asimismo efectos artísticos internos: la falta de esa atmósfera histórico-universal que se percibe en Scott aun cuando describe las pequeñas querellas entre los clanes se expresa en Manzoni como una cierta limitación interna del horizonte humano de sus personajes. Con toda su autenticidad humana e histórica, con toda su profundidad psicológica, las manifestaciones vitales de esos personajes no pueden alzar el vuelo hacia esas alturas de tipicidad histórica que en las obras de Scott constituyen sus momentos culminantes. Frente al heroico dramatismo de Jeanie Deans o de Rebecca, esas magníficas figuras de Scott, el destino de Lucia no es más que un idilio amenazado desde fuera, y además, en las figuras negativas de la novela tiene que quedar adherido cierto grado de mezquindad: no son capaces de descubrir dialécticamente —en esa negatividad que las caracteriza— los límites históricos del periodo entero, y con ellos, también las figuras positivas, como ocurre por ejemplo con el caballero templario en *Ivanhoe*.

Muy diferentes son las posibilidades que tiene la novela histórica en el país que en esos días era el más rezagado de Europa: Rusia. A pesar del retraso económico, político y cultural, el zarismo absolutista creó aquí una unidad nacional y la defendió contra los enemigos extranjeros. Gracias a esto, los representantes más destacados del zarismo, especialmente los que al propio tiempo fueron los mejores introductores de la cultura occidental en Rusia, ofrecen un excelente material para la novela histórica, un material que también la época presente —tan lejana y diferente en los aspectos social, político y cultural, y con metas enteramente distintas— podía sentir como su propia prehistoria, como el fundamento real de su existencia. Así, el proceso global de la historia rusa no presenta, en el aspecto nacional, esa pequenez de las proporciones que caracteriza a la historia de Alemania o de Italia. Esta generosidad histórica de la vida nacional aporta también un importante fondo histórico para las luchas de clase, es decir, una significativa proporción histórica. Las rebeliones de campesinos de los Pugachov y Stienka Rasin se señalan por una grandeza histórica trágica que pocos levantamientos campesinos de la Europa occidental tuvieron en esa medida. Cuando más, sólo la Guerra de los Campesinos en Alemania los sobrepasa en magnificencia trágica por representar un gran momento crítico del pueblo alemán en el que apareció en el horizonte siquiera como perspectiva la salvación, la salida de la humillación nacional y el restablecimiento de la unidad nacional, si bien esa salvación fracasó trágicamente en cuanto se abatió la rebelión campesina.

No se debe al azar, pues, que fuese en Rusia donde la revolucionaria reorientación en la plasmación de la historia a través de la obra de Walter Scott se comprendiese con mayor rapidez y profundidad que en el resto de Europa. Pushkin y más tarde Belinski ofrecen, junto a Balzac, el análisis más lúcido y penetrante de los nuevos principios de la literatura histórica de Scott. Particularmente Pushkin reconoce desde el primer instante, con agudeza infalible, la oposición diametral entre Scott y la novela pseudohistórica de los románticos franceses. Inicia una ardiente lucha contra toda forma de modernización de la plasmación histórica, contra el amaneramiento de aproximar el pasado al presente haciendo aquí y allá alusiones a fenómenos actuales disfrazándolos en ropaje histórico, de imponer a los personajes reacciones modernas no obstante su disfraz histórico: "Las heroínas góticas fueron educadas por Madame Camman, y los hombres de estado del siglo XVI leen el *Times* y el *Journal des Débats*". Pushkin rechaza también la manera romántica de Vigny y Victor Hugo de colocar a los "grandes hombres" en el centro de sus exposiciones

históricas para caracterizarlos luego mediante anécdotas verídicas o aun inventadas. Así nos ofrece una irónica y fulminante caracterización de la figura de Milton en el *Cromwell* de Hugo y en el *Cinq-Mars* de Vigny. Establece drásticamente el contraste entre el huero efectismo romántico y la profunda y auténtica sencillez histórica de Walter Scott.

La novela histórica *La hija del capitán* de Pushkin, y su fragmento *El negro de Pedro el Grande* manifiestan un muy atento estudio de los principios de composición de Walter Scott. Ciertamente que Pushkin no es nunca un mero discípulo de Scott. Pues su estudio del novelista inglés, su adopción de los principios de composición de éste no es primariamente una mera cuestión formal. La gran influencia de Scott en Pushkin radica, por el contrario, en que gracias a él logró intensificar su ya existente tendencia hacia una popularidad concreta. Si Pushkin compone sus novelas históricas de manera similar a la de Scott, es decir, con un "héroe medio" como protagonista y con la figura de preeminencia histórica como fenómeno episódico de la novela, esta composición parecida nace de la afinidad en la actitud ante la vida. Al igual que Scott, Pushkin deseaba relatar en sus novelas históricas los grandes y críticos cambios revolucionarios en la vida del pueblo. También para él la conmoción de la vida material y moral del pueblo no era sólo un punto de partida, sino la tarea misma de la elaboración literaria. Para Pushkin igual que para Scott el hombre sobresaliente de la historia no era un individuo aislado que vivía en sí y por sí y que había alcanzado su importancia gracias a una misteriosa "magnificencia" psicológica, sino el representante de las corrientes significativas en la vida popular. Sobre esta base, Pushkin nos presenta en las figuras de Pugachov y Pedro I dos inolvidables personajes históricos con arrebatadora autenticidad histórica y verismo humano. Y el fundamento artístico de esta grandeza consiste también en Pushkin en la descripción de los rasgos decisivos de la vida popular en su complejidad y entrelazamiento históricos reales. Pushkin sigue a Scott incluso en el sentido de que en medio de la crisis histórica los "héroes medios" se ven enredados en graves conflictos humanos y enfrentados a pruebas y misiones extraordinarias para plasmar en estas situaciones límite el rebasamiento de su normal mediocridad, para presentar vívidamente lo auténtico y verdadero de esos personajes y del propio pueblo.

Pero Pushkin, según dijimos, no es un mero sucesor de Scott. Es el creador de una novela histórica de un mayor rango estético que el de las novelas de su maestro. Conste que hacemos hincapié en la palabra "estético". Pues en cuanto a la concepción de la historia, Pushkin sigue propiamente las huellas de Scott; aplica su método a la historia de Rusia.

Y al igual que Manzoni —si bien la personalidad de los dos poetas y la diferencia entre los países hace surgir una modalidad distinta—, Pushkin sobrepasa a Scott en la recreación artística de sus figuras y en la plasmación estética de la trama.

Pues por genial que Walter Scott haya sido en los grandes esbozos históricos de su fábula y en la profunda psicología social histórica de sus protagonistas, lo cierto es que como artista él mismo no está siempre a esa altura. Pienso aquí menos en la frecuentemente banal y convencional caracterización de los protagonistas como en la última elaboración artística de todos los detalles, en la continua revelación de las ocultas bellezas humanas en las manifestaciones vitales particulares de sus personajes. En estos aspectos, Scott se muestra a menudo un poco ligero y superficial si se le compara con un Goethe o un Pushkin. Su visión genial le permite descubrir en los sucesos históricos un sinfín de rasgos humanos importantes y sin duda correctos desde un punto de vista social e histórico. Empero, con frecuencia se contenta con reproducir esa visión en una forma épica y amable y con un espontáneo placer de narrador, y no llega más lejos en el aspecto artístico. (Creo que no hace falta repetir que tras esta genial espontaneidad hay un amplio y penetrante saber histórico y una notable experiencia vital.)

Pushkin rebasa esta etapa de la visión y elaboración de la realidad. No es sólo un poeta que observa el mundo con todas sus riquezas y con juicio certero —Scott no se queda atrás en esto—, sino que además y ante todo es un artista, un artista poeta, según lo ha calificado Belinski. Pero sería muy superficial entender este carácter artístico de Pushkin sólo como mera labor de artista, como incansable búsqueda de belleza (o, peor aún, en el sentido del moderno esteticismo, como hacen algunos). La nostalgia de belleza, de perfección artística de las obras es en Pushkin mucho más profunda y humana; este escritor lleva dentro un humanismo de gran pureza, que no pertenece como el de Goethe a un periodo pre-scottiano de la concepción histórica, sino que se atiene en todo momento a lo condicionado históricamente, a la determinación temporal y de clase; al mismo tiempo, eleva el acontecer narrado al ámbito de la belleza mediante delineamiento estético claro y sencillo y gracias a la clásica restricción de la trama y de la psicología a lo humanamente necesario (sin renunciar por ello a la concreción histórica). Esta belleza no es en Pushkin un mero principio estético, y mucho menos esteticista. No parte de exigencias formales abstractas ni se basa en la separación entre poeta y vida, sino que, muy al contrario, es la expresión de un íntimo e indisoluble vínculo del poeta con la vida. La peculiaridad de la evolución rusa hizo posible la

existencia de este único estadio clásico intermedio en el arte moderno; es un arte que se encuentra en la cúspide ideológica de toda la evolución europea hasta ese momento, un arte que ha logrado abarcar la problemática de la vida en su contenido, mas sin verse obligado por esta problemática a destruir la pureza de su lineamiento artístico, de su belleza, ni a abandonar la riqueza vital por mor de la belleza.

El periodo pushkiano no tardó en ser sustituido por otras corrientes en la literatura rusa. En su plasmación de la belleza, Pushkin es una figura solitaria no nada más de la literatura de su país. Su gran coetáneo Gogol, algo más joven, se aproxima a la novela histórica por una vía enteramente distinta. La gran narración histórica de Gogol, el *Taras Bulba*, continúa la principal línea temática de la producción de Scott: la configuración de la trágica decadencia de las sociedades precapitalistas, de la destrucción de la sociedad gentil. El relato de Gogol aporta un doble elemento nuevo frente a Scott, o mejor dicho: subraya ciertos aspectos de esta temática con mayor énfasis de lo que había hecho Scott. Ante todo, el tema capital de la obra —la lucha de los cosacos contra los polacos—, es más nacional, unitario y épico que la temática del propio Scott. Gogol encuentra en la propia realidad histórica la posibilidad de esta mayor magnificencia y epicidad en la plasmación, pues el mundo de sus cosacos puede presentarse y actuar con mayor independencia y unidad que los clanes escoceses encajonados en una cultura más desarrollada, y que objetivamente habían sido siempre meros juguetes en las decisivas luchas de clases de Inglaterra y Escocia. Con ello surge una magnífica, casi homérica amplitud épico-nacional de la temática, cuyas posibilidades Gogol, como uno de los verdaderos grandes artistas, es capaz de agotar hasta lo último.

Pero Gogol es, a fin de cuentas, un poeta moderno que comprende perfectamente la trágica necesidad de la desaparición del mundo cosaco. Configura esta necesidad de un modo muy singular al incluir dentro de la generosa composición épica global una trágica catástrofe dramáticamente concentrada: la tragedia de un hijo del héroe principal, que por su amor a una aristócrata polaca se convierte en traidor a su pueblo. Ya Belinski había observado que tenemos aquí un motivo más dramático que los de Scott. Y sin embargo, esta intensificación de lo dramático no elimina el generoso carácter épico de la obra total. Con la economía de trazos típica de un gran maestro, Gogol sabe incluir el episodio trágico en forma orgánica dentro de la composición global y hacer sentir, no obstante, que no se trata aquí de un caso individual, sino del problema fundamental del contagio que sufre una sociedad primitiva por la cultura superior que la

rodea, de la tragedia que implica la necesaria desaparición de todo este sistema social.

Las luchas espirituales decisivas en torno a la novela histórica, los pasos señeros de su evolución, sin embargo, se efectúan en Francia, si bien en la literatura francesa de este tiempo no se llegó a escribir una sola novela histórica que representara una continuación de las tendencias scottianas en la medida en que lo hacen las novelas de Manzoni o Pushkin, Cooper o Gogol. Mas por un lado, la novela histórica destacó en el romanticismo francés con algunas figuras más importantes que en el resto de Europa, y también la formulación teórica de la novela histórica romántica se mueve en un superior nivel de principios que en los otros países. Esto no es casual, sino la necesaria consecuencia de que justamente en el periodo de la Restauración en Francia fue mucho más inmediato que en cualquier otra parte el problema social y político central de toda la evolución nacional consistente en el combate por una concepción más progresista o reaccionaria de la historia.

Se comprenderá que en estas páginas no podemos exponer *in extenso* este combate. Con el fin de ilustrar con la mayor claridad el contraste, únicamente elegimos aquí el manifiesto teórico más significativo de la orientación romántica en la novela histórica: analizaremos el ensayo que Alfred de Vigny publicó bajo el título de "Sobre la verdad en el arte" como prefacio a su novela *Cinq-Mars*.

Vigny toma como punto de partida el hecho de la extraordinaria difusión de la novela histórica y, en general, del interés por la historia. Concibe este hecho absolutamente en un sentido romántico. Así afirma: "Todos tenemos nuestras miradas fijadas en nuestras crónicas como si, siendo adultos y en espera de grandes acontecimientos, permaneciésemos inmóviles durante un instante para *hacer un examen de conciencia de nuestra juventud y sus errores*". Esta declaración tiene suma importancia política e ideológica. Pues Vigny expresa aquí con gran franqueza el objetivo de la historiografía romántica: la madurez viril alcanzada por Francia gracias a las luchas revolucionarias permite echar un vistazo retrospectivo a los errores de la historia. La ocupación con la historia sirve para descubrir esos errores a fin de poderlos evitar en el futuro. Naturalmente, para Vigny uno de esos errores fue el representado por la Revolución francesa. Pero Vigny, como muchos otros legítimos franceses, se enfrenta con la suficiente lucidez a la historia como para no ver en la Revolución un acontecimiento repentino y aislado, sino la última consecuencia de los "errores de juventud" de la evolución francesa: la destrucción de la autonomía de la nobleza por la monarquía absoluta, el fomento del poder de la burguesía y, con ello, del

capitalismo. Y en su novela se remonta hasta los tiempos de Richelieu para revelar a través de una transfiguración literaria las fuentes históricas de ese "error". En cuanto al reconocimiento del hecho mismo no existe entre Vigny y los ideólogos progresistas una oposición irreductible. Balzac ve en Catalina de Médicis una precursora de Robespierre y Marat, y en una ocasión Heine coloca juntos, con cierto humor, a Richelieu, Robespierre y Rothschild como los tres transformadores de la sociedad francesa. El principio romántico, pseudohistórico de Vigny consiste "sólo" en que percibe aquí un "error" de la historia que se podría remediar mediante el buen juicio. Con esto se declara partidario de esos estrechos ideólogos de la Restauración que no se dan cuenta de cómo por debajo del manto de la restauración del poder legítimo monárquico y noble sigue una tempestuosa vía ascendente el desarrollo del capitalismo francés, que se había iniciado con vehemencia con el Thermidor. (Rasgo esencial de la genialidad de Balzac es que reconoció y plasmó en toda su complejidad esta realidad económica del periodo de la Restauración.)

Esta concepción de que la moderna historia francesa había sido un gran camino hacia el "error" de la Revolución por supuesto que no sólo enjuicia el contenido social de este desarrollo, sino que implica también toda una metodología de la aproximación a la historia; contiene, en suma, la concepción íntegra de objetividad o subjetividad de la historia. Como todo verdadero escritor, Vigny no se da por satisfecho con los hechos dados, inmediatos y empíricos. Mas no profundiza en estos hechos para descubrir en ellos sus nexos internos y encontrar en seguida la trama y los caracteres que pudieran expresar estos nexos mejor que lo dado en forma inmediata. Se enfrenta a los hechos de la historia con un a priori subjetivista y moral cuyo contenido es precisamente el legitimismo. Acerca de los hechos históricos dice lo siguiente: "Siempre les falta una conexión palpable y visible que pudiera conducir inmediatamente hacia una conclusión moral". Así pues, el defecto de los hechos históricos consiste según Vigny en que no son capaces de ofrecer un apoyo convincente a las verdades morales del autor. Desde este ángulo proclama Vigny la libertad del escritor de transformar los hechos históricos y los hombres que actúan históricamente. Esta libertad de la fantasía poética consiste en que "la verdad de los hechos debe retroceder ante la verdad de la *idea*, que debe representar a cada una de ellas [de las figuras históricas] ante los ojos de las generaciones posteriores".

De esta manera se produce en Vigny un expreso subjetivismo frente a la historia, un subjetivismo que en ocasiones llega a la exageración de considerar que el mundo exterior es incognoscible por principio. Así afirma:

"Al hombre no le es dado otro conocimiento más que el de sí mismo". El que Vigny no sea consecuente hasta el fin con esta concepción subjetivista extrema nada altera en sus efectos, ya que los principios de la objetividad en que Vigny busca apoyo son a su vez puramente irracionales y místicos. ¿De qué sirve, en efecto, si añade que sólo Dios puede comprender la totalidad de la historia? ¿De qué sirve el aceptar una labor inconsciente de la fantasía popular en la transformación de la historia, si esta labor no consiste más que en la creación de frases proverbiales o de anécdotas históricas del tipo de la ejecución de Luis XVI, en que se deben pronunciar las palabras: "Hijo del santo Luis, asciende al cielo"? Pues con esta supuesta labor de la fantasía popular, la realidad histórica sólo se transforma en una serie sin ilación de ficciones. Según Vigny, éste es un proceso valioso: "El hecho elaborado está siempre mejor compuesto que el real... porque la *humanidad entera* siente la necesidad de que sus destinos se expongan ante ella bajo la forma de una serie de lecciones".

Según estos principios es fácil entender que Vigny fuese un radical antagonista de la composición scottiana de las novelas históricas. "También creo que no necesito imitar a esos extranjeros [esto es, a Walter Scott] que apenas si esbozan en el horizonte de sus cuadros a las figuras predominantes de la historia. Yo he colocado a las nuestras en primerísimo plano, las he convertido en protagonistas de esta tragedia..." La práctica artística de Vigny se muestra plenamente de acuerdo con esta teoría. En efecto, los grandes personajes históricos de la época son los héroes de sus novelas, y correspondiendo a la labor de la "fantasía popular" están representadas mediante una serie de anécdotas pintorescas acompañadas de reflexiones moralistas. La decorativa modernización de la historia sirve para ilustrar una tendencia política y moral del presente. Nos hemos referido a este escrito de Vigny porque en él se expresan con toda precisión las tendencias específicas del romanticismo en la novela histórica. Pero Víctor Hugo, de importancia humana y poética incomparablemente mayor que la de Vigny, construye sus novelas históricas siguiendo en lo fundamental el mismo principio de la subjetivización decorativa y de la moralización de la historia, inclusive después de haber roto con los principios políticos del legitimismo reaccionario y de haberse convertido en el dirigente poético-ideológico de diversos movimientos liberales de oposición. Resulta muy característica de su actitud ante estos problemas su crítica al *Quentin Durward* de Scott. Como hombre y poeta mucho más destacado que Vigny, Hugo desde luego se enfrenta de manera más positiva a Scott que aquél. Incluso reconoce abiertamente en Scott las tendencias realistas tan de acuerdo

con la época y el arte predominante de éste en la prosa del tiempo. Pero es justamente este semblante realista de las novelas históricas de Scott el que considera como principio que debe ser superado por su práctica, por la práctica del romanticismo. "Después de la novela pintoresca, pero prosaica, de Walter Scott queda por crearse aún otra especie de novela que, a nuestro juicio, es más hermosa y perfecta. Es la novela que combine el drama con la epopeya, que sea pintoresca pero poética, real pero ideal, verdadera pero monumental, y que conducirá a Walter Scott nuevamente hacia Hornero". Todo conocedor de las novelas históricas de Victor Hugo se dará cuenta de que con estas palabras no solamente se critica a Scott, sino que Hugo esboza un programa de su propia actividad poética. Al desechar "la prosa" de Walter Scott, renuncia a la única posible aproximación a la grandeza épica, renuncia a la verídica plasmación de los estados y movimientos populares y de las crisis en la vida popular que contienen siempre los elementos inmanentes de una grandeza épica. La "poetización" romántica de la realidad histórica es, en cambio, siempre un empobrecimiento de esta auténtica, específica y verdadera poesía de la vida histórica. Victor Hugo rebasa con mucho los objetivos reaccionarios de sus coetáneos románticos, tanto en lo político como en lo social. Sin embargo conserva su subjetivismo moralizador, aunque alterando los contenidos políticos y sociales. También con él la historia se transforma en una serie de lecciones morales para el presente. Resulta muy típico que con su interpretación justamente transforme esta obra de Scott — verdadero modelo de una exposición objetiva de los poderes históricos en pugna— en una fábula moralizadora que se hubiese impuesto como misión mostrar la supremacía de la virtud sobre el vicio.

Sobra decir que en la Francia de esos días hubo también fuertes tendencias antirrománticas. Mas esto no quiere decir que tales tendencias promovieran directa y simplemente la nueva concepción de la historia y, con ella, la consecución de la nueva novela histórica. Precisamente fue en Francia donde la tradición de la Ilustración se conservó con mayor vigor y vida que en cualquier otro país. Y fue esta tradición la que ofreció la más radical resistencia ideológica al oscurantismo romántico, la que defendió con máxima energía las tradiciones del siglo XVIII y de la Revolución, en contra de las pretensiones del romanticismo de la Restauración. (En Francia, estas tradiciones son vivas y múltiples. Puesto que la Ilustración había tenido también una facción cortesana, tuvieron su influencia también en el romanticismo, según observó Marx con respecto a Chateaubriand; el lector hallará en el ahistorismo de Vigny diversos elementos transformados de la Ilustración.) Claro está que los importantes representantes de las

tradiciones iluministas no dejaron de recibir el influjo de la nueva situación y de sus tareas. Su lucha contra la reacción tenía que presentar por fuerza un carácter histórico más consciente que el que tenían las concepciones de los iluministas primitivos. Mas en esta nueva actitud se perciben siempre tanto algunos vigorosos elementos de una recta concepción progresista acerca de la evolución de la humanidad, cuanto alguna tendencia a un general escepticismo frente a la "racionalidad" de la historia.

Los representantes más sobresalientes de la tradición iluminista en este periodo son Stendhal y Prosper Mérimée. En estos párrafos únicamente podremos analizar sus ideas en relación con el problema de la novela histórica. Mérimée expuso claramente sus pensamientos al respecto en el prólogo á su novela histórica *Chronique du Règne de Charles IX* (Crónica del reinado de Carlos IX) y en un capítulo de esta novela en que se establece un diálogo entre el autor y el lector. En forma tajante toma una postura contraria a la concepción romántica de la novela histórica, es decir, a la idea de que en la novela las grandes figuras de la historia deben ser a la vez los héroes protagonistas. Esta tarea, afirma, pertenece al campo de la historiografía. Se mofa del lector que, de acuerdo con las tradiciones románticas, exige que Carlos IX o Catalina de Médicis deben mostrar el sello demoniaco en todos sus rasgos privados. Así, el lector pide en el diálogo, refiriéndose a Catalina: "Por lo menos déjala decir algunas palabras notables. Acaba de envenenar a Jeanne d'Albert o al menos se ha expandido esta noticia, y esto debería verse en ella". El autor responde: "Ni vestigios; pues si esto hubiera de verse en ella, ¿dónde dejaríamos su tan famosa hipocresía?" Con éste y otros parecidos comentarios se burla Mérimée muy apropiadamente de la monumentalización y deshumanización romántica de las figuras históricas.

Observamos aquí, pues, un muy serio intento de conducir a la novela histórica sobre la base de una investigación libre de prejuicios de la auténtica vida pasada. En todos los puntos es evidente el contraste con el romanticismo reaccionario. Pero igualmente radical es el contraste respecto de las convenciones clasicistas, tanto de la exposición retórica y heroizante de los protagonistas históricos como de las estrechas tradiciones de la forma, que impiden una verídica reproducción de la vida histórica. Esta oposición es la que hizo posible la temporal concordancia literaria de Mérimée y sus amigos con una parte de los románticos. Pero su común oposición a los límites impuestos por el clasicismo y su común crítica acerba a éste no debe oscurecer las disensiones internas entre los aliados.

Y tampoco se deben oscurecer las oposiciones cosmovisuales y literarias en el campo progresista, la diferencia en la concepción de la historia, en su elaboración literaria, en su aprovechamiento para defender el progreso de la reacción. Hemos señalado ya que Prosper Mérimée y sus amigos arraigan en las tradiciones filosóficas de la Ilustración; en referencia a la novela histórica, esto tiene el efecto negativo de que no se resuelve ni en cuanto a la concepción del mundo ni en el aspecto artístico el dualismo entre la realidad empírica y la legalidad abstracta y general. Es decir: Mérimée quiere derivar de la historia normas generales válidas para todos los tiempos (también para el presente), pero las deriva *directamente* de la aguda y detallada observación de los hechos empíricos de la historia, y no del descubrimiento de esas específicas y concretas modificaciones de las legalidades de la vida, de la estructura social, de las relaciones interhumanas, etc., de las que Walter Scott había recibido el realismo de sus cuadros históricos, sin tener conciencia, por supuesto, del alcance general y metodológico de sus descubrimientos. Mérimée, pues, es más empirista, se atiene más a los rasgos singulares, a los detalles que Walter Scott, y al propio tiempo hace deducciones generales a partir de los hechos históricos en forma mucho más inmediata que Scott.

El empirismo se muestra principalmente en que Mérimée no representa los sucesos históricos desde la distancia del narrador actual, como una etapa de la prehistoria del presente, como lo hacía Walter Scott, sino que más bien desea lograr la proximidad íntima y familiar del observador contemporáneo que sorprende también los detalles casuales y fugaces. Vitet, el compañero y amigo del joven Mérimée, y cuyas escenas históricas influyeron ante todo en la *Jacquerie* de Mérimée, expresa sin ambigüedades esta intención en un prefacio: "Me imaginé que paseaba por París en el mes de mayo de 1588, durante el tempestuoso día de las barricadas, durante los días que lo precedieron; visité una tras otra las salas del Louvre. las del Hotel de Guise, las tabernas, las iglesias, las habitaciones de los burgueses que habían sido partidarios de la Liga, de los políticos o de los hugonotes, y siempre que a mis ojos se ofrecía una escena pintoresca, una imagen de las costumbres, un rasgo de carácter, he tratado de fijarlo en una copia, bosquejando la escena. Se siente que con esto sólo se podía producir una serie de retratos o, para hablar como un pintor, de *estudios*, de *esbozos*, que no pueden asjairar a otro mérito aparte el del parecido".

Vitet escribió estas líneas haciendo referencia a sus escenas dramáticas de la historia. En otro inciso hablaremos de las consecuencias que estas ideas tuvieron para el drama histórico; recordemos sólo que la *Jacquerie*

de Vitet representa un ensayo en esta dirección. La novela histórica de Mérimée sigue en forma inmediata a estos ensayos dramáticos, pero ostenta una concentración estilística mayor y más consciente. Esta concentración se refiere, sin embargo, más a la expresión puramente literaria y no significa una verdadera aproximación a la concepción clásica de la novela histórica. Mérimée concentra lo novelístico y anecdótico. En el prólogo ya citado dice: "De la historia sólo me gustan las anécdotas, y prefiero aquellas en que creo hallar una auténtica imagen de las costumbres y los caracteres de la época en cuestión". De allí que las memorias le ofrezcan más que los textos de historia, pues son conversaciones íntimas del escritor con el lector, por lo que presentan la imagen de la época en esa cercanía, en esa intimidad de la observación inmediata, en que Mérimée —como también Vitet— ve lo decisivo de la representación histórica.

De este modo, la concepción de Mérimée no es realmente el conocimiento del entrelazamiento concreto y complejo del propio proceso histórico. Al desteoretizar con un justo escepticismo las figuras históricamente dirigentes, privatiza a la vez el curso de la historia. En su novela conforma el destino puramente privado de gente media y quiere representar con realismo las costumbres de la época mediante la elaboración de estos destinos particulares. Y de hecho, lo logra estupendamente en los detalles. Pero su fábula presenta dos puntos débiles, que dependen ambos muy íntimamente de su actitud escéptico-iluminista. Por un lado, la historia privada no está ligada con la suficiente fuerza a la auténtica vida del pueblo; en sus momentos esenciales se desarrolla demasiado en las regiones sociales superiores, con lo que se convierte en una fina descripción psicológica de las costumbres de estas clases, pero sin establecer su conexión con los problemas reales y decisivos del pueblo. Las cuestiones ideológicas capitales de la época, ante todo la oposición entre protestantismo y catolicismo, aparecen así como meros problemas ideológicos, y este carácter se refuerza aún más por la escéptica posición antirreligiosa del autor, que se va trasluciendo en el curso de la acción. Por el otro lado, y en estrecha relación con lo anterior, entre el gran acontecimiento histórico que pretende representar Mérimée —la Noche de San Bartolomé— y los destinos privados de los protagonistas no existe un nexo verdaderamente orgánico. La Noche de San Bartolomé tiene aquí algo del carácter de una "catástrofe natural" a la Cuvier: la necesidad histórica de su ser y de su ser así no ha sido plasmada por Mérimée.

Tras el escepticismo de Mérimée se oculta un profundo desprecio a la sociedad burguesa del periodo de la Restauración, derivada de su "periodo

heroico", es decir, de la Ilustración y la Revolución. El cuadro de costumbres que ofrece Mérimée es por ello una irónica comparación del presente con el pasado, si bien juzgando ambos de manera bien distinta a como lo hacía el romanticismo. En su prólogo dice Mérimée: "Me parece interesante comparar estas costumbres [del periodo de la Noche de San Bartolomé] con las nuestras y observar en estas últimas la decadencia de las pasiones enérgicas en favor de la calma y quizá de la felicidad".

Aquí observamos el estrecho y palpable contacto entre la concepción histórica de Mérimée y la de Stendhal. Stendhal es, en la literatura francesa, el último gran representante de los ideales heroicos de la Ilustración y la Revolución. Su crítica al presente, su representación del pasado descansan esencialmente en esta crítica contrastación de las dos grandes etapas de desarrollo de la sociedad burguesa. La implacabilidad de esta crítica tiene sus raíces en la vivida experiencia del pasado periodo heroico, en el que, no obstante todo el escepticismo, se ha mantenido incólume la fe en que el desarrollo llevará a una resurrección de este gran periodo. De este modo, la pasión y justeza de la crítica a lo actual se encuentra íntimamente ligada en Stendhal a la barrera iluminista de su concepción histórica, con su incapacidad de reconocer el término del "periodo heroico" de la evolución burguesa como una necesidad histórica. De esta fuente proviene un cierto psicologismo abstracto en sus importantes plasmaciones históricas, una veneración de la grande e inquebrantada pasión heroica en sí y para sí. De aquí procede su inclinación por abstraer las circunstancias históricas hasta una esencia general de su naturaleza y representarlas en esta generalidad. Esta actitud tiene por consecuencia ante todo que su energía principal se concentre en la crítica del presente. El contacto con los problemas históricos de la época produce con Stendhal menos una nueva novela histórica que una prosecución de la novela crítico-social del siglo XVIII, sólo incluyendo determinados elementos del nuevo historicismo para intensificar y enriquecer sus rasgos realistas.

Esta continuación de la novela histórica en el sentido de una consciente concepción histórica del presente constituye el gran logro de su sobresaliente coetáneo Balzac. Este es el escritor que elaboró de la manera más consciente el enorme empuje que la novela había recibido con Walter Scott, y creó con ello un tipo superior y hasta entonces desconocido de la novela histórica.

Es muy vigorosa la influencia que ejerció Walter Scott en Balzac. Hasta puede decirse que la forma específica de la novela de Balzac surgió en el curso de su polémica ideológica y artística con la obra de Walter Scott.

Pensamos aquí menos en las propias novelas históricas que Balzac escribió en los albores de su evolución o que al menos proyectó, si bien debe reconocerse que la novela de juventud de Balzac, *Le dernier Chouan* (El último Chouan), representa precisamente en la plasmación de la vida popular una digna sucesión de Scott, no obstante la historia amorosa romántica y algo exagerada. En Balzac, el centro de la acción no está ocupado por una cúspide aristocrática de la rebelión reaccionaria de los campesinos ni tampoco por un grupo de dirigentes de la Francia republicana, sino que de un lado está el primitivo, retrasado, supersticioso y fanático pueblo de Bretaña, y del otro el sencillo soldado de la República, de profunda convicción y modesto heroísmo. La novela está diseñada según el espíritu de las de Walter Scott, aunque Balzac con frecuencia supere a su maestro en la plasmación realista de estas escenas al elaborar detalladamente esta contrastación social y humana de las clases que combaten en ambos bandos, así como la resultante desesperanza de la rebelión contrarrevolucionaria. Con extraordinario realismo presenta la egoísta avaricia y la degeneración moral de los guías aristocráticos de la Contrarrevolución, entre los cuales algunos viejos aristócratas verdaderamente convencidos de su defensa del rey constituyen meros cuervos blancos. Esta determinación no es en Balzac un mero cuadro histórico moral, como tampoco lo es en el *Redgauntlet* de Scott, evidente inspiración de estas escenas. Más bien es precisamente esta disolución moral, esta absoluta falta de desinteresada entrega a la propia causa la que ha de hacer patente el motivo de la derrota, el síntoma de la lucha históricamente perdida y retrógrada. Por otra parte, Balzac muestra, en forma parecida a como Scott lo había hecho con los clanes, que los campesinos de Bretaña son sin duda muy hábiles para una guerra de guerrilleros en las montañas, pero que a pesar de su salvaje valentía y de su astucia gatuna no tienen la menor posibilidad de enfrentarse con algún éxito a los ejércitos regulares de la República. Y ante todo en ciertas situaciones que para los republicanos son desfavorables y hasta trágicas, Balzac muestra el impertérrito valor y la sencilla superioridad humana y jovial que nace de la convicción profunda de estar combatiendo por la buena causa de la Revolución como causa del pueblo.

Este solo ejemplo bastaría para comprobar la profunda influencia que Scott ejerció en Balzac. Este mismo no sólo se refirió en diversas ocasiones a esta relación en sus comentarios teóricos, sino que además configuró poéticamente esta influencia y la tendencia a superar la novela histórica scottiana en su obra *Les illusions perdues* (Las ilusiones perdidas). En las conversaciones de Lucien de Rubemprés con D'Arthez

sobre la novela histórica de aquél, Balzac analiza el gran problema de su propia época de transición: el reproche de representar la historia francesa moderna en un ciclo coherente de novelas que plasmaría poéticamente la necesidad histórica del surgimiento de la nueva Francia. En el prefacio a la *Comédie humaine* (La comedia humana) la idea de un ciclo aparece ya como una prudente y comprensiva crítica a la concepción scottiana. Balzac piensa que la ausencia de ilación cíclica en las novelas de Scott, equivale a una ausencia de sistema en su gran predecesor. Esta crítica, unida a aquella otra de que Scott es demasiado primitivo en su descripción de las pasiones por estar encerrado en la hipocresía inglesa, constituye el momento estético formal en que se hace patente la transición de Balzac desde la plasmación de la *historia pasada* hacia la elaboración del *presente como historia*.

Balzac mismo expresó en uno de sus prólogos sus ideas respecto del aspecto temático de esta evolución. "Walter Scott agotó la única novela posible acerca del pasado. Es la lucha del siervo o del burgués contra el noble, del noble contra la Iglesia, de la nobleza y la Iglesia contra la monarquía". Las situaciones y circunstancias representadas son aquí relativamente sencillas: son estamentales. "En nuestros días, la igualdad en Francia produjo una infinita variedad de matices. Anteriormente, la casta le daba a cada uno su fisonomía, que predominaba sobre su individualidad; hoy, el individuo recibe su fisonomía de sí mismo."

La más profunda experiencia que vivió Balzac fue la necesidad histórica del proceso de la historia, la necesidad histórica del ser-precisamente-así del presente, aunque vio con mayor lucidez que cualquiera antes de él la infinita red de casualidades que constituye el supuesto de esta necesidad. No se debe al azar que su primera novela histórica de importancia no se remonta hacia el pasado más allá de la gran Revolución. El impulso de Scott lo hizo consciente de su tendencia a conformar la necesidad histórica. Y de aquí derivó para Balzac la tarea de representar justamente este periodo de la historia de Francia en su nexo histórico, es decir, el lapso que va de 1789 a 1848. Sólo ocasionalmente se remonta a tiempos anteriores. Su gran proyecto original de representar en forma congruente este desarrollo desde las luchas de clase de la Edad Media y el surgimiento de la monarquía absoluta y de la sociedad burguesa en Francia hasta el momento presente pasa cada vez más a un segundo plano para ceder su preeminencia a este tema central, a la plasmación del último acto decisivo de la gran tragedia.

La unidad de la concepción social e histórica que en el plano estético suscitó en Balzac la idea de escribir un ciclo sólo se podía manifestar si se

atenía a esta concentración temporal. El proyecto juvenil expresado por D'Arthez, de crear un ciclo histórico de novelas, necesariamente habría tenido que realizarse de un modo muy pedante; la continuidad de las personas actuantes no habría podido ser más que una continuidad de las familias, y el resultado habría sido, en cuanto al espíritu, un ciclo a la manera de Zola o incluso a la de Gustav Freytag con sus *Antepasados*, pero no la libre, generosa y necesaria composición de *La comedia humana*. Pues la conexión entre las novelas particulares de un ciclo de ninguna manera hubiera podido ser orgánica y viva, verdaderamente novelística. Justamente la construcción de *La comedia humana* muestra cuan poco suficiente es la familia, el nexo entre las familias, para plasmar estas relaciones, ni siquiera cuando la duración temporal del ciclo abarca meramente unas cuantas generaciones. En vista de los cambios radicales que los importantes grupos sociales han sufrido en el transcurso de la evolución histórica (como son la destrucción y decadencia de la vieja nobleza en las luchas de clase de la Edad Media, la sustitución de las antiguas familias patricias en las ciudades al iniciarse el ascenso del capitalismo, etc.), las novelas particulares tendrían que trabajar con un personal muy construido y socialmente a veces poco típico para conservar la continuidad familiar de los hijos, los nietos, etcétera.

Pero el último acto de unos cincuenta años elaborado por Balzac tiene sin duda alguna el gran aliento histórico de su predecesor. Sólo que Balzac, a diferencia de lo que él mismo cree programáticamente, no sólo rebasa a Scott en su más libre y diferenciada psicología de las pasiones, sino que lo supera también en la concreción histórica. La acumulación de los acontecimientos descritos históricamente en un periodo relativamente breve y repleto de grandes alteraciones que se suceden sin descanso una a otra obliga a Balzac a caracterizar en forma especial casi cada año de la evolución y a prestarle a etapas históricas muy cortas un ambiente histórico bien definido, mientras que Walter Scott se podía dar por satisfecho con la representación históricamente auténtica del carácter general de una época más extensa. (Recuérdese por ejemplo la del pesado ambiente que antecede al proyectado golpe de Estado de Carlos IX en *Splendeurs et misères des Courtisanes* [Esplendores y miserias de las cortesanas]).

Esta continuación de la novela histórica dirigida a historizar la representación del presente, esta continuación de la prehistoria plasmada dirigida a la historia narrada por sí misma tiene a fin de cuentas, por supuesto, causas histórico-sociales, no estéticas. Scott mismo vivió un periodo de Inglaterra en que parecía asegurado el desarrollo progresista

de la sociedad burguesa, con lo que tuvo la posibilidad de volver su mirada con épica calma hacia las crisis y luchas de la prehistoria. La gran experiencia juvenil de Balzac es justamente la del dinamismo volcánico de las fuerzas sociales que la aparente tranquilidad de la época de Restauración había ocultado. Reconoció con una nitidez que no alcanzó ninguno de los escritores coetáneos la profunda contradicción existente entre los intentos feudal-absolutistas de la Restauración y las crecientes fuerzas del capitalismo. Su transición del proyecto scottiano de representar la historia francesa a la configuración de la historia del presente coincide más o menos, y no por azar, con la Revolución de julio de 1830. Pues en esta Revolución estallaron las contradicciones aludidas, y su aparente equilibrio en la "monarquía burguesa" de Luis Felipe fue tan vacilante que el carácter contradictorio y oscilante de toda la estructura social se tenía que colocar forzosamente en el centro de la concepción histórica de Balzac. La orientación histórica acerca de la necesidad del progreso, la defensa histórica del progreso contra la reacción romántica llegó en lo esencial a su término con la Revolución de julio: los más agudos espíritus de Europa comienzan a considerar como problema central el conocimiento y la plasmación de la problemática histórica de la propia sociedad burguesa. Así, por ejemplo, no es casual que la Revolución de julio hubiese dado la primera señal de la disolución de la máxima filosofía histórica de este periodo, la del sistema hegeliano.

Así, con Balzac la novela histórica vuelve a representar la sociedad actual, después de que con Scott había surgido de la novela social. Con esto queda concluida la era de la novela histórica clásica. La novela histórica clásica, sin embargo, en modo alguno se ha convertido por ello en un periodo concluso y de mero interés histórico de la historia de la literatura. Muy por el contrario, la cima de la novela de actualidad, alcanzada con Balzac, sólo se puede comprender como continuación de esta etapa, como elevación a una etapa superior. En el momento en que la conciencia histórica de la idea que Balzac se ha formado del presente comienza a desvanecerse a consecuencia de las luchas de clase de 1848, se inicia la decadencia de la novela social realista.

La legalidad de esta transición de la novela histórica de Scott a la historia poética de la sociedad burguesa actual se subraya aún por repetirse en la evolución literaria de Tolstoi. En otro sitio hemos expuesto los complicados problemas que se presentan en la obra de Tolstoi debido a que es contemporáneo del realismo de la Europa occidental posterior al 48, del que recibió múltiples influencias, mientras que por otra parte vive en un país cuya revolución burguesa se prepara lentamente y a lo largo de toda

su vida. (Cf. *Der russische Realismus in der Weltliteratur*, El realismo ruso en la literatura universal, Berlín, 1953). Basta decir, con respecto a la cuestión que aquí nos ocupa, que Tolstoi, en cuanto poderoso escritor que plasma el periodo de transformación de Rusia desde la liberación de los campesinos en 1861 hasta la Revolución de 1905, se remontó primero a los grandes problemas históricos que representaron la prehistoria de esta transformación y que crearon sus condiciones sociales. Si configuró en primer término las guerras napoleónicas, fue en ello tan consecuente como antes lo había sido Balzac, que al exponer la Revolución francesa buscaba, inconscientemente, las bases sociales para su *Comedia humana*. Y sin que queramos exagerar este paralelo, para evitar disloques y asociaciones ilegítimos, es sin duda notable que ambos grandes poetas se sumieron originalmente aún más en el pasado, que ambos se sintieron atraídos por las grandes transformaciones iniciales de la historia que dieran pie a la evolución moderna de sus respectivos países: Balzac partió de Catalina de Médicis, Tolstoi de Pedro el Grande. Sin embargo, Balzac sólo escribió un interesante y significativo estudio sobre Catalina de Médicis, y Tolstoi incluso se atoró en meros esbozos y fragmentos. Para ambos fue demasiado vigoroso el enorme impacto de los problemas actuales como para que hubiesen podido permanecer en la prehistoria de estas cuestiones.

Aquí, ciertamente, termina el paralelo literario. Sólo lo mencionamos porque debía servirnos para mostrar en la obra de estos dos máximos representantes de épocas de transición de grandes pueblos la necesidad social que los hacía tender hacia la novela histórica de corte clásico para luego alejarlos nuevamente de ella. En el aspecto literario, *La guerra y la paz* ocupa en la obra total de Tolstoi un lugar muy diferente del que tiene *Le dernier Chouan* en la de Balzac; tampoco en cuanto al valor poético es posible establecer una comparación, ya que la obra de Tolstoi se encuentra en la cúspide de toda la historia de la novela histórica.

Si consideramos *La guerra y la paz* una novela histórica de corte clásico, manifestamos con ello cuan poco se debe tomar esta expresión en un estrecho sentido histórico-literario o artístico formal. En contraste con escritores destacados, como Pushkin, Manzoni o Balzac, en Tolstoi no se descubre una directa influencia literaria de Walter Scott. Que nosotros sepamos, Tolstoi jamás estudió a fondo a Walter Scott. Partiendo de las condiciones reales de la vida de este periodo de transición, creó una novela histórica de carácter muy singular que sólo en los *últimos y más generales* principios de la composición significa una genial renovación y continuación de la novela histórica clásica del tipo scottiano.

Este último principio unificador es el de la *popularidad*. Además de estimar mucho a Balzac y a Stendhal como escritores, Tolstoi apreció también a Flaubert y a Maupassant. Pero los rasgos verdaderos y decisivos de su arte se remontan al periodo clásico del realismo burgués, porque los impulsos sociales y cosmovisuales de su personalidad se alimentan de una profunda compenetración con los problemas centrales de la vida popular en una gran época de transición, ya que su arte tiene todavía como tema central el sentido progresista y contradictorio de esta época de transición.

La guerra y la paz es la moderna epopeya de la vida popular, y lo es en un modo aún más decisivo que en Scott o Manzoni. La descripción de la vida del pueblo es aún más amplia, colorida y rica en figuras humanas. Es más consciente el énfasis en la vida popular como el verdadero fundamento del proceso histórico. Con Tolstoi, este estilo de composición incluso adquiere un acento polémico que no tenía ni pudo haber tenido con los primeros clásicos de la novela histórica. Estos exponían ante todo el nexo, los acontecimientos históricos derivaban como corolarios de las contradictorias fuerzas populares en pugna. (El muy peculiar desarrollo histórico de Italia tuvo por efecto que Manzoni representara en forma puramente negativa, como perturbaciones de la vida popular, ciertos sucesos históricos.) Tolstoi sitúa en el centro de su atención la contradicción entre los protagonistas de la historia y las fuerzas vitales del pueblo. Muestra que quienes verdaderamente fomentan el auténtico desarrollo —aunque inconsciente e ignoto— son aquellos que a pesar de los grandes acontecimientos del primer plano histórico siguen viviendo su vida normal, privada y egoísta, mientras que los "héroes" que actúan conscientemente en la historia no son más que ridículas y nocivas marionetas.

Esta idea fundamental acerca de la historia determina la grandeza y la limitación de la plasmación literaria en Tolstoi. Como quizá nunca antes en la literatura universal se desarrolla con una riqueza y vitalidad la vida humana individual, sólo afectada por los sucesos principales, mas no absorbida por ellos. La concreción histórica de las pasiones y los pensamientos, la autenticidad histórica de la peculiar cualidad de la reacción al mundo exterior a través de actividad y sufrimiento, alcanza aquí una magnífica altura. Pero sigue siendo problemática justamente la fundamental idea tolstoiana de que estos afanes individuales de espontánea eficacia, pero inconscientes de su sentido y de sus consecuencias, y cuyo conjunto representa las fuerzas populares que se

manifiestan de manera igualmente espontánea, sean los verdaderos móviles del curso de la historia.

Hemos mencionado ya que Tolstoi logró una auténtica figura heroica popular con Kutusov: un hombre que es notable porque nunca *quiere* ser diferente, sino que es un sencillo órgano de las fuerzas populares que él resume y expresa. Sus cualidades más personales e íntimas se agrupan maravillosamente, con todas sus contradicciones y aun paradojas, en torno de esta fuente de su grandeza social. Su popularidad "abajo" y su posición discrepante "arriba" se explican siempre clara y contundentemente de esta su situación. Mas para Tolstoi, el contenido necesario de esta grandeza es la pasividad, una espera que deja que actúen la historia misma, el sentimiento espontáneo del pueblo, la marcha espontánea de las cosas, sin querer estorbar la libre expansión de éstas fuerzas con su intromisión.

Esta concepción del héroe histórico "positivo" hace patente la medida en que desde los días de Walter Scott se habían acrecentado los contrastes sociales también en la Rusia zarista. Uno de los rasgos grandiosos de Tolstoi es que no tiene confianza en los "jefes oficiales" de la historia, ni en los reaccionarios francos ni en los liberales. Y su limitación —la limitación de la progresiva indignación de las masas campesinas en ese tiempo— está en que la desconfianza históricamente justificada se detiene pasivamente frente a *toda* acción histórica consciente, de modo que no reconoce en su valor la democracia revolucionaria que ya desde esa época comenzaba a aflorar. Esta ceguera ante el papel de la actuación consciente del pueblo mismo tiene por resultado que Tolstoi caiga en una negación abstracta extremista también al juzgar la significación de la actuación consciente de los explotadores. La exageración abstrayente no está en la crítica, en el rechazo del contenido social de estas actuaciones, sino en que de antemano se les niega toda significación. No es casual que en los mejores hombres que Tolstoi crea en su obra se perciba un movimiento que tiende hacia el decembrismo; tampoco se debe al azar el hecho de que Tolstoi se hubiese ocupado durante largo tiempo con el proyecto de escribir una novela sobre el decembrismo. Ni es casual que esta tendencia hacia el decembrismo se haya quedado en tendencia, sin llevar verdaderamente a él, y que la novela decembrista jamás fuese concluida.

Esta contradictoria ambigüedad de la plasmación tolstoiana de la vida popular histórica tiende ya vigorosamente del pasado al presente. *La guerra y la paz* planteó, bajo la forma de una amplia transfiguración de la vida económica y moral del pueblo, el gran problema tolstoiano de la cuestión campesina y de la relación entre esta cuestión y las diferentes

clases, estratos e individuos. *Ana Karenina* presenta los mismos problemas después de la liberación campesina y en una etapa de desarrollo superior de la acendrada contradicción: aquí se ha alcanzado en la plasmación de la actualidad una concreción histórica que supera del mismo modo toda la literatura rusa precedente como Balzac había superado a todos sus predecesores con su exposición del capitalismo francés. Con *La guerra y la paz*, Tolstoi se convirtió en "su propio Walter Scott". Pero *La guerra y la paz* surgió de la anterior novela social realista de Rusia y Francia del mismo modo que las creaciones literarias de Walter Scott habían tenido su origen en el realismo crítico social inglés del siglo XVIII.

* * *