

LUKACS Y DISCUTIDO

Más importante que esta tesis es el método que Lukacs pone en acción y del cual aquella nace fatalmente. Es más importante pero es justamente aquí donde se centra la discrepancia que ha desarrollado la crítica italiana. Si bien dentro de ella Lukacs ha tenido fervientes defensores (Cesare Casati, Marziano e neopositivismo, 1968, Einaudi) también ha tenido duros contrincantes y una "mise au point" de la discusión puede verse en Rocco Musolino (*Marziano e neopositivismo in Italia*, 1963, Editori Riuniti). Lukacs se maneja a partir de las coordenadas de una crítica histórico-cultural, instrumento utilísimo para concebir con apertura de enfoque los distintos problemas civilizadores, sus movimientos y conflictos, pero instrumento también que acarrea muchas veces una esquematización o abstracción ilegítima de la realidad. El parte de gran teorizador de la cultura marxista que distingue a Lukacs es la que, para sus críticos, limita su análisis puramente estético de la obra de arte.

"El juicio histórico-cultural —dice R. Musolino— no surge de un análisis de las relaciones internas de la obra de arte, sino que pretende superarlo por sí mismo, en el sentido de un juicio respecto a juicios que abarcan grandes períodos, no vele para la experiencia crítica de una obra de arte singular, que, sujeta a tal procedimiento, quedaría envuelta en una red de generalizaciones contentivistas de tipo hegeliano". Esta última referencia apunta al más reciente, a la crítica histórica cultural es independiente, válida en sí, y opera, obviamente, en un plano de generalizaciones, que no es el mismo de la crítica estética particular, o sea el hegelianismo implícito en su crítica de arte, y que si teóricamente, él no ha justificado, aparece en la práctica como "una tendencia irresistible a extraer de la forma un contenido y del contenido una idea" (R. Musolino.)

En la Significación actual explícitamente Lukacs se opone a una consideración que él llama "formalista" de la obra de arte, entiendo que "al examinar antes que nada los problemas puramente formales y la técnica descriptiva, se pasa por alto, necesariamente, la específica singularidad artística de la obra y del escritor considerados". Para demostrarlo enojo el uso de un mismo sistema en dos escritores es disímiles: el monólogo interior en el *Ulises* de Joyce y en la *Carlota* en Weimar de Mann, que le permite comprobar, certamente, que "el libro flujo de asociaciones no es —en Joyce— una técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres", en tanto que en Mann "el libro flujo de asociaciones es sólo un artificio que no es libre más que en el plano de lo meramente inmediato; en realidad todo está estructurado con el mayor rigor, según una progresión que penetra cada vez más en lo esencial". A partir de este cotejo descriptivo en su tesis metodológica, de que las diferencias deben buscarse en la ideología del escritor, "en

la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada".

Curiosamente es Thomas Mann quien, a partir de este planteo, pasa a ocupar una situación más espinosa, por cuanto sus medios expresivos estarían colocados por encima o simplemente adosados a una concepción ideológica cuya expresión formal no está fatalizada, como ocurriría en cambio en los casos de Joyce o de Kafka. Falta de rigor en este análisis de Mann —que quizás pueda adjudicarse a una muy positiva admiración de Lukacs por las formas tradicionales del realismo burgués— pero de este planteo él extrae una concepción y ordenación metodológica rica: el *perceptivismo* como clave de la composición y selección de los materiales, dentro de una estructura de sentido, de elección de lo que todo arte es una selección de experiencias; Lukacs subraya la importancia artística de la perspectiva que, por ser el previo punto de arranque de toda obra literaria, determina por anticipado lo que sólo se comprenderá al final de una lectura, a saber: las experiencias elegidas, su ordenación, las líneas tendenciales o explícitas en las "formas" particulares. Podría decirse que Lukacs desplaza el problema al plano de la psicología de la creación, evadiéndose de la inmediatez concreta de la obra de arte, por cuanto es en ese plano donde puede establecer con mayor rigor la correspondencia de una obra con respecto a la época y a la cultura de la época y del texto social. Al menos así se intenta en su estudio de la filosofía de la antigüedad implícita a todo el arte vanguardista, logrando una descripción y un "enjuiciamiento" valederos, ideológicos más que artístico. Desde el punto de vista del arte le dirigirá su crítica Della Volpe, estableciendo la primacía —

comprobada históricamente por la vitalidad de su posteridad— de la apertad de los novelistas de la vanguardia con respecto a Mann, y reprochándole "la valoración inadecuada de la originalidad Poética de un Proust, de un Joyce o de un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, en el enfrentamiento con el arte burgués refinado pero de segunda mano de un Mann, epigono quizás genial del realismo ochoentista". Los primeros son testimonios fieles de la crisis burguesa, moderna, presente, como lo es también la poesía de un Eliot.

Se trata, pues, de experiencias profundas de la realidad de la época en términos artísticos, en tanto que Mann sólo ofrecería una visión epinódica, "corrente de un centro problemático profano".

Para fundamentar su posición, Della Volpe necesita establecer un lazo estrecho que ha buscado teorizar en su *Crítica del gusto*, entre toda expresión verdadera de arte y el realismo; tanto vale decir, romper drásticamente con la visión única del realismo que sostuvo tenazmente durante decenios la crítica marxista, confundiendo el realismo

con la forma específica del realismo post-romántico europeo (de Balzac a Tolstói) e incluso seleccionando dentro de cada uno de los autores-modelos elegidos, aquellas obras que más se prestaban a una lectura sociológica. Partiendo de la interpretación anglosajona de Balzac, y de la paralela de Lenin con respecto a Tolstói, Della Volpe vincula estrechamente todo arte auténtico con el realismo, por lo cual traslada el vanguardismo a una forma distinta del realismo (en una coyuntura histórica de decadencia burguesa) tal como repetirá más tarde Garaudy.

Su actitud —estaba ya prevista en Auerbach (*Mimesis*)— como línea tendencial de explicación del arte, pero todavía está lejos de haber sido probada. El pasaje al campo realista de toda la historia literaria auténtica de la humanidad tiene un aire de solución forzada e incluso poco eficaz para la distinción de los valores. Dice Della Volpe: "Es necesario repetir que donde hay poesía auténtica, hay siempre realidad sociológica y por lo mismo realismo, o sea representación, presencia simbólica —y sin embargo de un modo u otro enjuiciadora— de una realidad histórica y social: realismo que tanto puede ser el realismo burgués optimista y constructivo de un Fielding o de un Balzac (como piensa Lukacs) como el realismo pesimista-constructivo de un Swift; o lo tanto puede ser el realismo variadamente apocalíptico de Eliot, Proust, Joyce, Kafka, como el modesto realismo "inmanente" de un "hic et nunc" de un Mann; o por último el nuevo realismo optimista y constructivo que es el realismo socialista de Méliakovsky y de Brecht".

En la Significación actual explícitamente Lukacs se opone a una consideración que él llama "formalista" de la obra de arte, entiendo que "al examinar antes que nada los problemas puramente formales y la técnica descriptiva, se pasa por alto, necesariamente, la específica singularidad artística de la obra y del escritor considerados". Para demostrarlo enojo el uso de un mismo sistema en dos escritores es disímiles: el monólogo interior en el *Ulises* de Joyce y en la *Carlota* en Weimar de Mann, que le permite comprobar, certamente, que "el libro flujo de asociaciones no es —en Joyce— una técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres", en tanto que en Mann "el libro flujo de asociaciones es sólo un artificio que no es libre más que en el plano de lo meramente inmediato; en realidad todo está estructurado con el mayor rigor, según una progresión que penetra cada vez más en lo esencial". A partir de este cotejo descriptivo en su tesis metodológica, de que las diferencias deben buscarse en la ideología del escritor, "en

la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada". Curiosamente es Thomas Mann quien, a partir de este planteo, pasa a ocupar una situación más espinosa, por cuanto sus medios expresivos estarían colocados por encima o simplemente adosados a una concepción ideológica cuya expresión formal no está fatalizada, como ocurriría en cambio en los casos de Joyce o de Kafka. Falta de rigor en este análisis de Mann —que quizás pueda adjudicarse a una muy positiva admiración de Lukacs por las formas tradicionales del realismo burgués— pero de este planteo él extrae una concepción y ordenación metodológica rica: el *perceptivismo* como clave de la composición y selección de los materiales, dentro de una estructura de sentido, de elección de lo que todo arte es una selección de experiencias; Lukacs subraya la importancia artística de la perspectiva que, por ser el previo punto de arranque de toda obra literaria, determina por anticipado lo que sólo se comprenderá al final de una lectura, a saber: las experiencias elegidas, su ordenación, las líneas tendenciales o explícitas en las "formas" particulares. Podría decirse que Lukacs desplaza el problema al plano de la psicología de la creación, evadiéndose de la inmediatez concreta de la obra de arte, por cuanto es en ese plano donde puede establecer con mayor rigor la correspondencia de una obra con respecto a la época y a la cultura de la época y del texto social. Al menos así se intenta en su estudio de la filosofía de la antigüedad implícita a todo el arte vanguardista, logrando una descripción y un "enjuiciamiento" valederos, ideológicos más que artístico. Desde el punto de vista del arte le dirigirá su crítica Della Volpe, estableciendo la primacía —comprobada históricamente por la vitalidad de su posteridad— de la apertad de los novelistas de la vanguardia con respecto a Mann, y reprochándole "la valoración inadecuada de la originalidad Poética de un Proust, de un Joyce o de un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, en el enfrentamiento con el arte burgués refinado pero de segunda mano de un Mann, epigono quizás genial del realismo ochoentista". Los primeros son testimonios fieles de la crisis burguesa, moderna, presente, como lo es también la poesía de un Eliot. Se trata, pues, de experiencias profundas de la realidad de la época en términos artísticos, en tanto que Mann sólo ofrecería una visión epinódica, "corrente de un centro problemático profano". Para fundamentar su posición, Della Volpe necesita establecer un lazo estrecho que ha buscado teorizar en su *Crítica del gusto*, entre toda expresión verdadera de arte y el realismo; tanto vale decir, romper drásticamente con la visión única del realismo que sostuvo tenazmente durante decenios la crítica marxista, confundiendo el realismo con la forma específica del realismo post-romántico europeo (de Balzac a Tolstói) e incluso seleccionando dentro de cada uno de los autores-modelos elegidos, aquellas obras que más se prestaban a una lectura sociológica. Partiendo de la interpretación anglosajona de Balzac, y de la paralela de Lenin con respecto a Tolstói, Della Volpe vincula estrechamente todo arte auténtico con el realismo, por lo cual traslada el vanguardismo a una forma distinta del realismo (en una coyuntura histórica de decadencia burguesa) tal como repetirá más tarde Garaudy. Su actitud —estaba ya prevista en Auerbach (*Mimesis*)— como línea tendencial de explicación del arte, pero todavía está lejos de haber sido probada. El pasaje al campo realista de toda la historia literaria auténtica de la humanidad tiene un aire de solución forzada e incluso poco eficaz para la distinción de los valores. Dice Della Volpe: "Es necesario repetir que donde hay poesía auténtica, hay siempre realidad sociológica y por lo mismo realismo, o sea representación, presencia simbólica —y sin embargo de un modo u otro enjuiciadora— de una realidad histórica y social: realismo que tanto puede ser el realismo burgués optimista y constructivo de un Fielding o de un Balzac (como piensa Lukacs) como el realismo pesimista-constructivo de un Swift; o lo tanto puede ser el realismo variadamente apocalíptico de Eliot, Proust, Joyce, Kafka, como el modesto realismo "inmanente" de un "hic et nunc" de un Mann; o por último el nuevo realismo optimista y constructivo que es el realismo socialista de Méliakovsky y de Brecht". En la Significación actual explícitamente Lukacs se opone a una consideración que él llama "formalista" de la obra de arte, entiendo que "al examinar antes que nada los problemas puramente formales y la técnica descriptiva, se pasa por alto, necesariamente, la específica singularidad artística de la obra y del escritor considerados". Para demostrarlo enojo el uso de un mismo sistema en dos escritores es disímiles: el monólogo interior en el *Ulises* de Joyce y en la *Carlota* en Weimar de Mann, que le permite comprobar, certamente, que "el libro flujo de asociaciones no es —en Joyce— una técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres", en tanto que en Mann "el libro flujo de asociaciones es sólo un artificio que no es libre más que en el plano de lo meramente inmediato; en realidad todo está estructurado con el mayor rigor, según una progresión que penetra cada vez más en lo esencial". A partir de este cotejo descriptivo en su tesis metodológica, de que las diferencias deben buscarse en la ideología del escritor, "en