
En el centenario de Georg Lukács (1885-1971)

Debería estudiarse más la influencia que Lukács tuvo en la crítica literaria española de los años sesenta. Sería un análisis muy revelador de los supuestos culturales del pasado más reciente, pero la crítica literaria se dedica demasiado a los creadores y muy poco a los historiadores, críticos, ensayistas y teóricos. La crítica española actual está forjada en muchas ocasiones con un fallido aire de creación, tiene algo de poema y novela, pretende crear unos valores estéticos objetivos basados en una inmediata apreciación intuitiva. El fracaso creador del crítico lleva a muy extrañas ceremonias de mitificación del novelista, del poeta o del dramaturgo. Lukács era en sí mismo un creador que aunaba la ideología con la literatura y en nuestros años sesenta tal actitud era necesaria, obligaba a una lectura sociológica del texto, incorporaba unos códigos valorativos nuevos. Era una lectura política subversiva y proscrita. Su *Estética*, que empezó a traducir Manuel Sacristán en 1966 y publicar Ediciones Grijalbo, hacía reflexionar de un modo distinto sobre las peculiaridades de lo estético y, sobre todo, desvelaba el concepto de vida cotidiana, con otros más complejos como el de «desantropomorfización». Se cuestionaba el reflejo estético, las realidades abstractas, se entraba en nuevos conceptos, como el de «autenticidad creativa», «comportamiento artístico», «génesis mágica» o «perspectiva de la liberación» y estos términos y tantos otros eran una consigna política, como una lectura subversiva y crítica de la realidad.

Cuando se acercaba a Thomas Mann, ahora era Jacobo Muñoz su traductor, lo hacía para darnos una lectura absolutamente distinta, revolucionaria y renovadora. *La Montaña Mágica* no era mera estética, sino analogía moral de la Alemania de la época, con una visión totalizadora, donde se rastreaban lejanos ecos neoplatonistas, hasta notas inmediatas a Bergson o Simmel, para llegar hacia donde la lucha de clases sería el motivo «estructural» encubierto. No había llegado todavía la estructura a la crítica literaria y cuando hablaba de Goethe o Hölderlin, lo haría desde una sublevación de su instinto hegeliano. Incluso, al acercarse a la ambigua y mediocre figura de Solzhenitsyn en 1969, conservaría el ímpetu nostálgico de la inmanencia estética de la creación. Capitalismo y creación literaria serían el fantasma escondido en este análisis crítico que insistía en temas tan nuevos como la actividad de Flaubert ante la historia, o la forma interior de Don Quijote. La *mímesis* ideológica de los valores del crítico en los valores del texto producían un festival de sorpresas. Lukács era como un peligro demasiado atractivo como para no conocerlo, una tentación imposible de ignorar.

La crítica literaria en sus manos era ontología. Cuando en el invierno de 1914-1915 escribe *La teoría de la novela* hay un desafío romántico, casi desesperado, de pasar de Kant a Hegel, de imponer a la crítica el paradigma de la totalidad absoluta, de la transcendencia ética, basada en que «lo verdadero es el todo». Tal énfasis de lo que es sobre lo que debe ser conduce su valoración a una amarga búsqueda de arquetipos,

tantas veces jungianos, que condensan el esfuerzo del crítico como una empresa moral. Por otro lado, aquel mismo año comienza la primera guerra mundial, Proust publica su primera parte de su *Recherche*, y hasta James Joyce se despide de Trieste con muchas páginas del manuscrito de *Ulises* bajo el brazo. La crítica se hace compromiso histórico, aunque los modelos sean anacrónicos. Le encanta el desprecio del presente de Walter Scott, su obsesiva idolatría de la historia lejana, su carencia de fuerzas para eludir la leyenda. La esencia y el fenómeno, como categorías críticas, quedan enfrentadas, como antes lo serían las relaciones entre sujeto y objeto, mas tal énfasis en las oposiciones no conduce a una visión binarista antropológica, como la que después Levi-Strauss propondrá. No hay homología posible en el pensamiento lukacsiano, sino precisamente ruptura de un esquema de oposición conceptual, búsqueda de una pluralidad preceptiva donde el hombre y la vida cotidiana sean ejes de convergencia de las ideas, en una amable sinfonía de concurrencia.

El hombre debe ser su vida cotidiana, su literatura e incluso sus ideales, pero tal presupuesto llevaría, de nuevo, a una desilusión fatalista, a una estética donde ser y conciencia estén ausentes. La necesaria peregrinación a lo «realmente existente» se constituye en melodrama revelador de esta ontología crítica que desdeña el formalismo ruso, que ignora lo mismo a Sklovski, como Propp o Tomachevski. Que desoye el método, todo lo que pueda considerarse como «lenguaje crítico», para adentrarse con ímpetu en la literatura de lo «realmente existente» donde el hombre sea su único modelo renovador, haciendo una analogía con aquella advertencia que dice en *Historia y consciencia de clase* de que «no hay que considerar los fenómenos sociales desde el punto de vista de la burguesía». El problema subsiste, ¿cómo alejar a Stendhal o Thomas Mann de la burguesía? ¿Cómo sería posible desvincular del poder el arte de Velázquez o el teatro de Shakespeare bajo su forma más inmediata? La historia del arte sería la historia del gusto estético de poder, incluso la literatura no se alejaría demasiado de las formas burguesas de organización de la sociedad. La vida cotidiana quedaría relegada a un segundo plano. Incluso los conceptos de simetría y proporción que analiza en su *estética* tendrían una referencia inmediata con el marco circundante que lo promueve. La estructura del texto sería, podemos sospechar, la estructura del capitalismo que le rodea. El héroe manipulado por unas fuerzas económicas muy concretas.

Y estas fuerzas le devolvían a una situación real: por un lado una falacia de libertad, una fantasía de imaginarse que dentro del texto era libre, y por otro una aureola de poder —bajo las más diversas formas— que le vigilaba con reticencias. Lukács es terminante en sus atisbos: *Guerra y paz* advierte que toda búsqueda ha alcanzado su fin. Y así el «idealismo abstracto» se va superando, y en *La Comedia Humana* la posesión demoníaca de todos los hombres se concentra. La vida se vuelve poesía, nos confiesa, y no es una opinión fortuita, sino la advertencia de quien ha hecho una poética desde Hegel hacia la desilusión más romántica y el recuerdo creador será el nexo del hombre con la historia. Estos preámbulos fueron los que impulsaron un quehacer crítico desde las intuiciones, y que ejercieron en los años sesenta una enorme influencia en la forma intuitiva de entrar en el texto, teniendo en cuenta una aproximación de la escritura con la lucha de clases promovida por la situación de falta

de libertades que el franquismo propiciaba. La crítica literaria que vemos en *Triunfo* en muchas ocasiones es un manifiesto de la oposición al régimen, y adopta una retórica lukacsiana por ser la forma inmediata de descontento que más correspondía con la desilusión de aquellos días. La sensación de vivir en un vacío llevaba a una búsqueda de rebeldía que libros como la *Ética y Política*, del profesor Aranguren, indirectamente promovieron. Lukács resultaría la mención obligada, la referencia inevitable en una crítica literaria que se forjó en parte en *Teoría de la novela*, que se apoyó en la *Estética*, *La novela histórica* o en el *Thomas Mann*. Que se sustentó en muy malas traducciones lo mismo de Lukács como de los autores citados.

Una época donde el descontento se llamaba Goldmann o Henry Miller, que el desacuerdo con el fascismo era una lectura de Sartre o una mención, volvemos de nuevo al punto de partida, a Lukács. Una época donde la traducción de la realidad era tan difícil que debía sortear todo tipo de peligros. El método estilístico de la autocensura hizo su aparición, y la «crítica entre líneas» desembocó en una asignación mítica de valores redentores a textos lukacsianos que sustituían la crítica «filologista» que en aquellos años se hacía en España. Opresión, tiranía y tortura se buscaban como símbolo analógico que encontrado en Shakespeare, por ejemplo, pudiera extrapolarse a otras lecturas de la vida cotidiana. Toda la crítica de aquella época era la nostalgia de la desilusión, la búsqueda de un paraíso perdido, de unas libertades proscritas. «La novela es la forma de la aventura», es como un emblema de aquella época críptica a la que se debía, vista desde ahora, repetir como «una cierta realidad era desconocida a los héroes del drama». La vida cotidiana era tan críptica como un texto mal traducido. La más absoluta amargura de la lectura ideológica en *El Quijote* le hacía tomar conciencia de oficio de crítico.

La literatura se convierte en Lukács como por un milagro dialéctico, en «realidad concreta» encuadrada en un modelo recíproco sujeto-objeto que la hace desconfiar de obras como *Ulises*. El Joyce divisa una «fijación sistemática a lo superficial, al momento fugitivo» que denota que lo está enfrentando con Thomas Mann, y que el genial irlandés no tiene ideología por ostentar un estilo tan brillante. El realismo se alzaría con insolencia para justificar ante Walter Scott a George Eliot y pensar que cuanto mayor es la imagen histórica de una obra tiene un mayor mérito y así surgiría el concepto de «totalidad concreta» que sería como un recuento documental de las circunstancias en las que un héroe se adentra en su destino social. Se insiste en «el hombre como totalidad» o «la restauración de la existencia humana en la vida cotidiana», pero descartando la visión cósmica del hombre renacentista, y ciñéndose más al nuevo modelo del hombre redentor de su destino indigno. Esta es la imagen prometeica del esfuerzo lukacsiano por conquistar «la totalidad de las formas concretas». Kafka serviría de ejemplo de cómo un estilo tradicional puede enfrentarse con la más ardua y abismal realidad subconsciente. La burocracia en Kafka establece sus propias normas tiránicas y la lógica del absurdo anticipa momentos de Camus o Sartre, y hasta la angustia de los héroes de *El Castillo* o *El proceso* son una síntesis de la condición humana. Cuando se acerca a la epopeya de Hans Castorp encuentra el final próximo de la burguesía, su rumbo hacia las tinieblas, una «estructura significativa atemporal» en la que los mecanismos de modificación social sean inalterables.